

Haring

RENATO BARILLI

artedossier

GIUNTI

Mister Softie®

KH855



HARING

Renato Barilli

SOMMARIO

<i>Il graffitismo</i>	4
<i>La dimensione metropolitana</i>	10
<i>I dieci anni brucianti di Haring</i>	18
<i>Gli altri graffitisti</i>	40
<i>Cronologia</i>	48
<i>Bibliografia</i>	50



Qui sopra:
Keith Haring
a Pisa, in una scuola, nel 1989.

Nella pagina a fianco:
Senza titolo
(1985).

In copertina:
Senza titolo
(1983),
particolare.

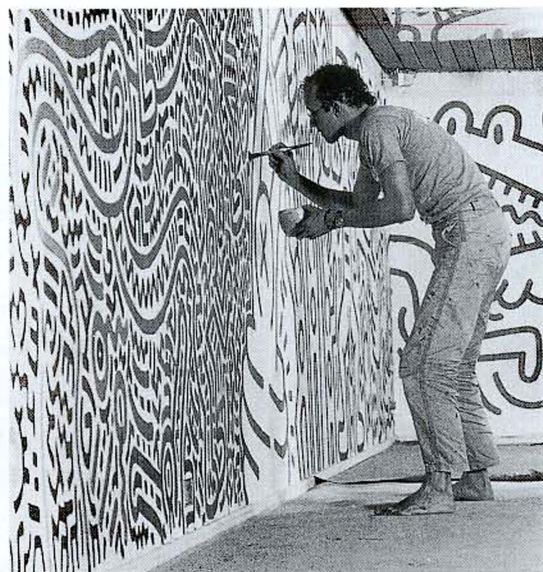


IL GRAFFITISMO

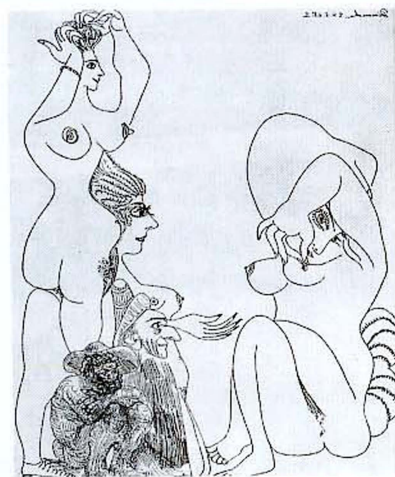
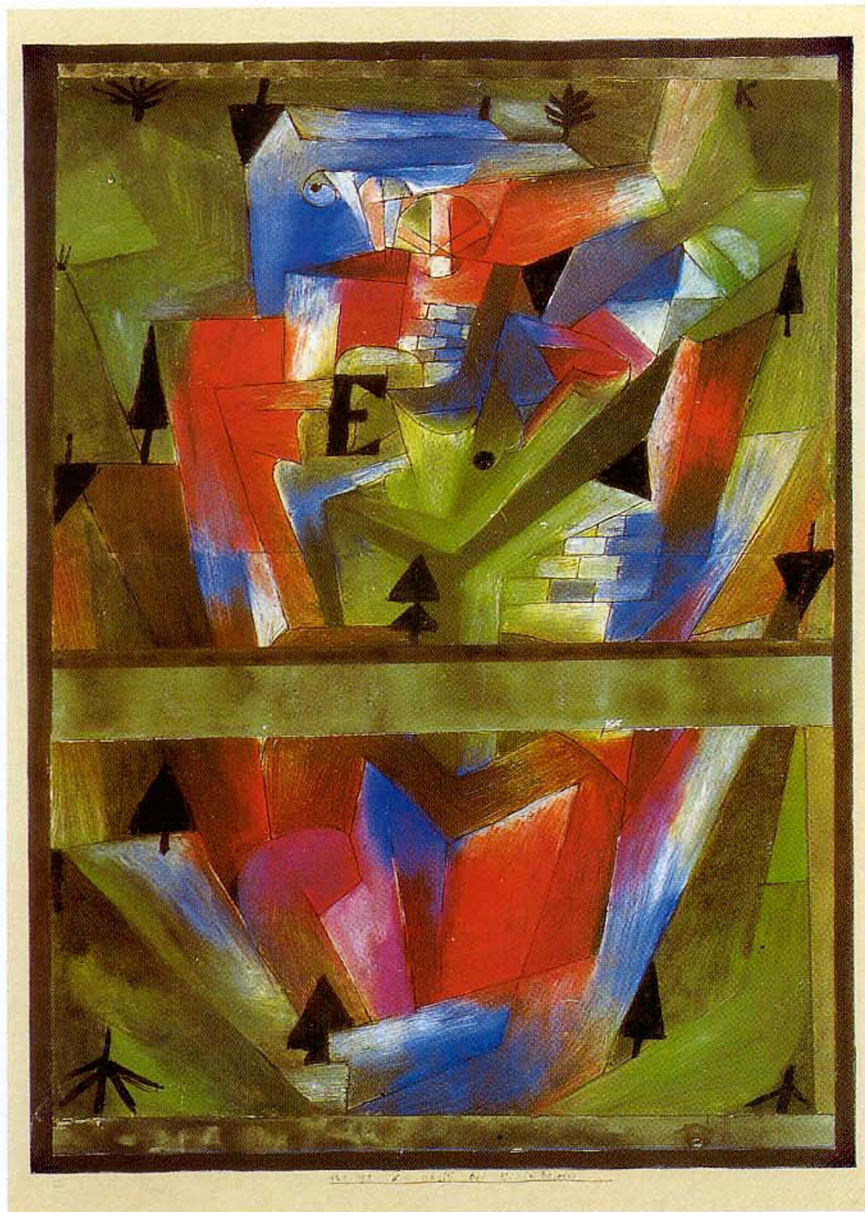
Keith Haring
rappresenta, insieme
a Jean-Michel Basquiat,
il punto più alto
raggiunto dal fenomeno
statunitense noto
come Graffiti Art.
Questo fenomeno,
a sua volta, non è

Nella pagina a fianco:
Keith Haring,
Scultura
(1985);
New York,
Dag Hammar skjold
Plaza.

comprensibile se non sullo sfondo di alcune tendenze generali dell'arte d'avanguardia dell'intero XX secolo che l'hanno vista dialogare col graffitismo preistorico, e più ancora con tutti gli aspetti dell'arte cosiddetta "primitiva", senza che si possa d'altronde tracciare un confine troppo netto rispetto ad altri aspetti collaterali, quali l'intero ambito del disegno infantile, e le manifestazioni espressive provenienti dal mondo dei soggetti "non acculturati". Per quest'ultimo ambito c'è un termine corrente che li iscrive sotto il cappello forse un po' troppo ampio ed equivoco del naïf, per cui, forse, è meglio ricorrere all'etichetta più specifica coniata a questo proposito da un grande artista del periodo informale, Jean Dubuffet, che ha preferito parlare di Art Brut.



Qui sopra:
**Haring al Louisiana
Museum
di Humlebaek
(Copenaghen)
nel 1982.**



Qui sopra:
Paul Klee,
Paesaggio presso E. (Baviera)
(1921).
A sinistra:
Pablo Picasso,
Suite 347
(1968).

In comune, queste varie zone espressive hanno il ripudio di uno dei tratti centrali che pure sono stati il vanto dell'arte "occidentale", quale si è sviluppata da Cimabue e Giotto fino a tutto l'Ottocento: la prospettiva, ovvero la simulazione di una profondità, come se la rappresentazione artistica consistesse in una "finestra aperta" sulla realtà, da cui è possibile "prendere le misure" sul panorama circostante, fino alle ultime distanze, predisponendosi a balzar fuori da quel punto d'osservazione ("punto di vista") per muovere davvero alla conquista del mondo. L'arte, insomma, come una sorta di cartografia della realtà esterna, in attesa che un'esplorazione fisica giunga a conquistarla davvero. Invece, tutto quel fascio di ricerche primitive o "diverse" non sa che cosa farsene di una simile illusione di profondità, e quindi con atto preliminare riporta le immagini sulla superficie, sia questa una superficie in qualche modo "trattata" e predisposta all'intervento delle "belle arti" (si sa che appunto, a questo scopo, la tradizione occidentale dapprima ha puntato sulle tavole lignee, quindi ha dato la sua preferenza alla tela inchiodata sul relativo telaio), o invece uno spazio grezzo, come per esempio la parete di una caverna (si pensi ai graffiti rupestri delle popolazioni preistoriche).

Questo riporto delle immagini su una superficie rigorosamente bidimensionale, nella realtà fisica come nell'effetto percettivo suscitato nello spettatore, ha sempre indotto a trattarle in modi semplificati e ridotti, con contorni schematici e generalizzanti, il che si può definire ricorrendo al termine di "astrazione" nel suo senso più proprio e pertinente (ma sappiamo che nella storia delle avanguardie del Novecento con "astrazione", o meglio ancora con "astrattismo" si intende un tipo di ricerca che prescinde da riferimenti espliciti alla realtà fisica esterna e propone forme scaturite direttamente dal patrimonio interno all'umanità). I graffiti, per loro natura, sono magri, essenziali, astraenti, non foss'altro che per la fatica di stenderli, o addirittura di inciderli, di scavarli su supporti non particolarmente lisci e scorrevoli.

Questa loro astrazione consente anche di superare una distinzione nociva che, viceversa, la grande tradizione dell'Occidente sarà pronta a imporre, proprio in

quello spazio storico di cui si è detto sopra, dal Rinascimento all'impressionismo. Mossa dalla spinta conoscitiva già rilevata, questa tendenza occidentale ha voluto che le immagini si dettagliassero sempre più, in modo da fornire dei surrogati delle cose, e conquistassero a fondo l'individualità dei fenomeni affrontati; man mano che le immagini si inoltravano verso un obiettivo del genere, si distaccavano da un aspetto di decorazione fluente, di ornamento ripetitivo e profuso a piene mani. La decorazione, insomma, usciva fuori dall'arte "maggiore", venendo condannata come obiettivo fatuo, esteriore, degno appunto o di bambini o di primitivi, gente non seria, non matura né adulta, cui quindi si poteva concedere di trastullarsi coi motivi decorativi, i quali di conseguenza non apparivano all'altezza degli artisti di tipo superiore.

Per contro il graffitismo, nelle sue manifestazioni originarie, ignorava affatto una distinzione del genere, e dunque tra le immagini volte a raccontare – a svolgere storie, aneddoti – e i loro prolungamenti puramente decorativi non sussisteva alcuna cesura, le une continuavano negli altri grazie a un segno filante, pronto ad arricciarsi su se stesso, a concedersi eleganze grafiche, anche se non giustificate da una precisa corrispondenza con la struttura delle "cose" presenti nel mondo reale. Iconismo e aniconismo divenivano le due facce di un sistema unico, pronto a oscillare tra l'uno e l'altro polo, con totale reversibilità.

Questa differenza, fatalmente incombenente sulla grande tradizione occidentale, tra immagini sempre più definite, avviate verso un asfissiante mimetismo, e viceversa tracciati grafici sempre più "astratti", ovvero indipendenti dal riferimento esterno, trovò un enorme campo di sviluppo in un'altra differenza estrema, su cui la cultura occidentale ha senza dubbio costruito le sue fortune, quella tra il mondo, appunto, delle immagini e quello della scrittura.

Si sa che molte civiltà, soprattutto dell'Estremo Oriente (cinese, giapponese) hanno scelto una scrittura ideografica, in cui le due alternative restano agganciate tra loro, dato che l'ideogramma, come dice la parola stessa, si può considerare alla stregua di un'icona, seppur largamente "astratta" e stilizzata; e d'altra parte non c'è icona che non si porti dietro un proprio significato generale, non identifican-



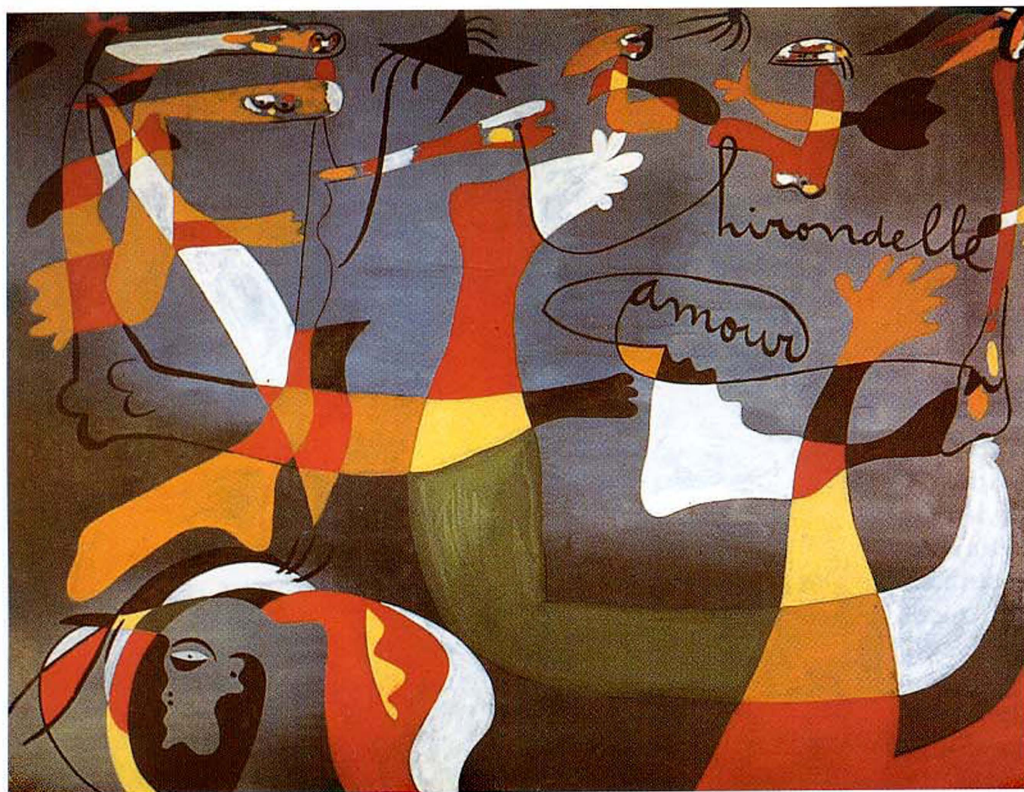
Qui sopra:
Johann Kaspar Lavater,
Silhouette di uomo
(seconda metà
del XVIII secolo);
Parigi,
Musée Carnavalet.

**L'età dell'oro dell'arte
della silhouette
è il XVIII secolo,
particolarmente in
Francia e Gran
Bretagna. Ritratti di
profilo, figure intere**

**e gruppi – di solito
di colore nero –
venivano ritagliati
in forme bidimensionali
e applicati su
un supporto.**

**La tecnica prevede
un'astrazione lineare
delle forme che rimanda
anche al teatro
delle ombre.**

**Il filosofo svizzero
Lavater utilizzava la
silhouette per i suoi
studi di fisiognomica.**

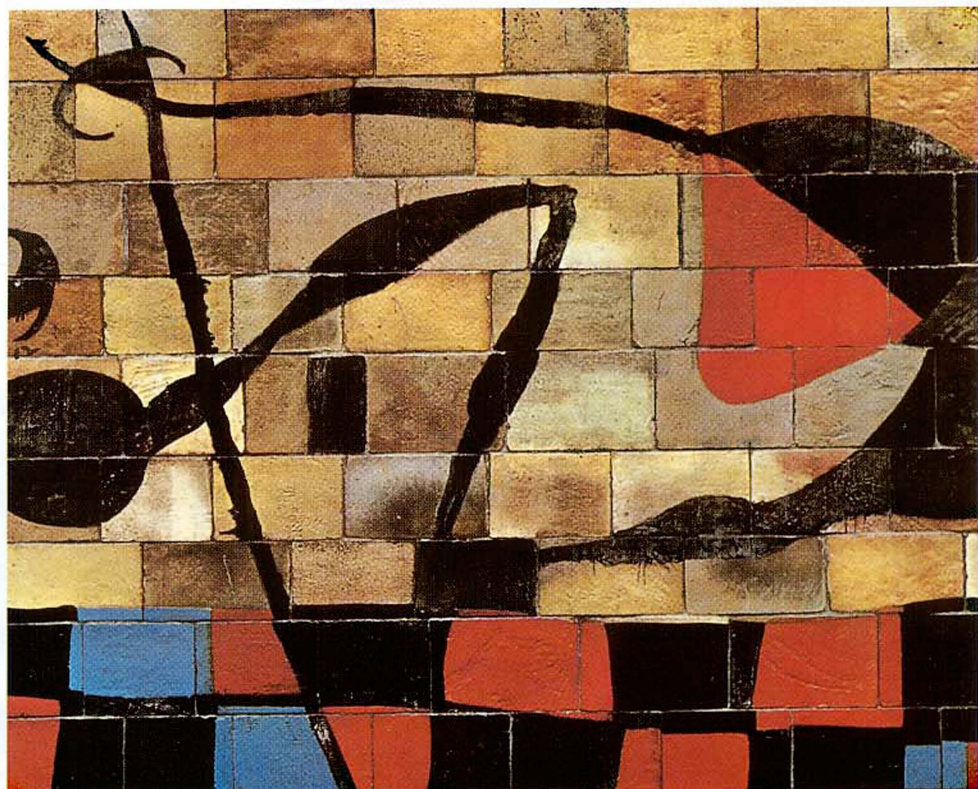
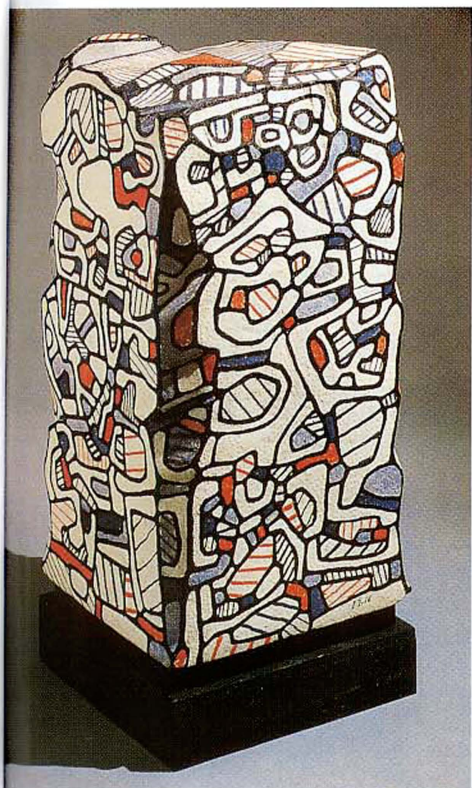


Da sinistra:
Joan Miró,
Rondine amore
(1934);
New York,
Museum
of Modern Art;
Jean Dubuffet,
Ragioni complesse
(1952);
Parigi,
Musée des Arts
Décoratifs.

dosi mai con un singolo esistente. Ma la cultura europea, dai tempi della Grecia e di Roma, ha preferito esprimersi con una scrittura fonetica, dove i segni rispondono ai suoni e non alle immagini, il che ha provocato il divorzio totale tra i due campi, con una conseguente specializzazione del lavoro: o si è tecnici della scrittura, o delle immagini (pittori, scultori), senza possibilità di scambi e di ibridazioni. Una divisione, questa, ancor più rafforzata dall'avvento della scrittura a mezzo della macchina per stampare, ovvero della tipografia, per cui perfino la stesura di quei tratti totalmente astratti, che sono le lettere dell'alfabeto fonetico, è stata affidata, appunto, all'impassibilità di una macchina. Prima di quel momento l'amanuense, che stendeva accuratamente le lettere dello scritto, e il miniatore, che arricchiva i codici di deliziose scenette pittoriche, svolgevano funzioni omogenee e collegate, intercambiabili, in definitiva.

L'arte d'avanguardia del Novecento è nata tutta "contro" i nefasti della tipografia, della cosiddetta Galassia Gutenberg cui, come è stato luminosamente dimostrato da Marshall McLuhan, si può associare strettamente l'istituzione della prospettiva, da Alberti a Dürer a Leonardo; e dunque non ci meraviglieremo di consta-

tare che ogni grande maestro di quell'epoca quanto mai dinamica ha cercato di rinnovare un patto di alleanza con le impostazioni "primitive" o infantili o comunque "non acculturate". Naturalmente, ciò è avvenuto dove più, dove meno. Picasso, per esempio, nella sua infinita sperimentazione, non sempre è stato amante della superficie, e anzi, nella stagione cubista, peraltro mai negata, ha "simulato" (lo dice la stessa etichetta del movimento da lui inventato) la presenza di volumi cubici; ma nell'enorme attività grafica della sua maturità non di rado si è espresso con un segno filante e continuo, quasi compiacendosi di non staccare la matita o la penna dal foglio. Quanto a Matisse, egli è partito da un mondo fin troppo carico delle delizie tipiche dell'intimismo borghese, ma poi è venuto sfolgendolo, sforbiciandolo, e non solo in via metaforica (si pensi ai découpages con cui si è chiusa la sua carriera), riducendolo insomma a sagome estreme, davvero elementari. Klee, poi, non ha fatto che alternare, nei suoi dipinti, la comparsa di icone solenni-ironiche, come quelle di cui è capace l'innocenza dei bambini, a tessuti decorativi dalla grana fitta e policroma, non mancando di inserire in questi suoi splendidi mosaici anche delle lettere, ugualmente enigmati-



che pur nella loro chiarezza esteriore. Il surrealismo, movimento peraltro complesso e dalle molte anime, almeno in una di queste si è dato intensamente alla pratica della cosiddetta scrittura automatica, compiacendosi di lasciar scorrere un flusso di grafismi ambigualmente sospesi tra la comparsa di immagini minimamente esplicite e leggibili, o invece il loro affondare in una gestualità allo stato puro. Si pensi soprattutto ai filamenti che danzano nelle opere di Miró.

Questa attrazione esercitata dal mondo dei primordi si rafforza al momento di passaggio verso la seconda metà del Novecento, con l'avvento delle poetiche che si dissero dell'Informale in Europa e dell'Espressionismo astratto negli Stati Uniti, in cui ogni protagonista sviluppò, a modo suo, una strategia di avvicinamento al capitolo del graffitismo. Jean Dubuffet, come si è già ricordato sopra, diede a questo terreno di influssi e confronti il termine azzecato di Art Brut, trascinandosi dietro gli amici del cosiddetto gruppo Cobra, il danese Asger Jorn di Copenaghen, l'olandese Karel Appel di Amsterdam, i belgi Pierre Corneille e Pierre Alechinsky di Bruxelles. Quanto ai loro corrispondenti negli Stati Uniti, essi potevano trarre partito da certi fenomeni antropologici largamente presenti nelle loro

terre: Mark Tobey, esponente della cosiddetta scuola di San Francisco o del Pacifico, comprendeva di quale importanza fosse la scrittura ideografica delle culture estremo-orientali. Pollock, a sua volta, cresciuto assieme al padre a contatto delle riserve indiane, era affascinato dai loro graffiti rupestri, che non esitavano a imprimersi anche su stoffe e indumenti. E in fondo l'invenzione stilistica pollockiana più tipica, il dripping, può essere considerata come una prosecuzione su vasta scala della scrittura automatica già cara ai surrealisti, fino a un grado di totale riempimento della superficie, secondo l'effetto detto significativamente in inglese dell'"overall". Con tutto ciò non ci si è limitati soltanto a compilare un elenco di precedenti storici più o meno giusti e dovuti, ma si sono citati quei maestri, quelle esperienze che lo stesso Haring ha riconosciuto come tali da aver influenzato la sua adolescenza e prima gioventù: da essi egli ha ricavato i suoi primi alimenti, in attesa di elaborare i tratti stilistici più rispondenti alle esigenze sue e dei coetanei.

Da sinistra:
Jean Dubuffet,
Borne au logos III
(1966);
Parigi,
Musée des Arts
Décoratifs.
Joan Miró,
Il muro della Luna
(1934), particolare;
Parigi,
Unesco.



Qui sopra:
Mark Tobey,
Written over
the Plains (1950);
San Francisco, Museum
of Modern Art.



LA DIMENSIONE METROPOLITANA

Tutti i casi e gli esempi esposti nel capitolo precedente, benché appropriati, non stringono ancora da vicino il fenomeno della Graffiti Art. In fondo, i grandi protagonisti delle avanguardie storiche,

Nella pagina a fianco:
Key,
Burglar
(1981),
New York.

pur avvertendo già l'importanza di queste ricerche, le avvicinavano su un piano di speculazioni molto generalizzanti, quasi teoriche. O, venendo alle esperienze degli informali ed espressionisti astratti, queste a loro volta erano condizionate da un eccesso di accanimento contro il mondo delle macchine e della tecnologia, mondo che in qualche misura intendevano azzerare, distruggere alle fondamenta. Nulla di ciò negli esponenti della generazione da cui è uscito Keith Haring, assieme a ogni altro suo compagno di via. Per loro, la vita metropolitana aveva ormai avuto partita vinta, al punto da sostituire una natura nuda e cruda, divenuta del tutto remota e inavvicina-



Qui sopra:
graffiti sui vagoni
della metropolitana
nel Bronx,
New York.



Qui sopra:
Dondi,
Children of the Grave
Again, Part 3
(1980),
New York.

Nella pagina a fianco:
graffiti sui vagoni
della metropolitana
nel Bronx,
New York.

bile. Quei giovani erano cresciuti avendo come unico orizzonte muri e palizzate pronti a ospitare il richiamo vistoso, roboante della pubblicità; o forse ancor più il loro nuovo habitat, come una seconda natura, era dato ormai dalla dimensione dell'underground, in cui scorrono a tutte le ore i vagoni della metropolitana, coi loro viaggi in tenebre azzeranti e soste momentanee in quei tipici non-luoghi neutri, asettici che sono le stazioni, colpite dall'aggressione cromatica e iconica dei manifesti pubblicitari. Accettata una simile realtà metropolitana come orizzonte ormai immanente e inevitabile, questi giovani, nati al momento in cui il boom e il consumismo si affermarono sovrani (cioè tra il finire dei Cinquanta e gli inizi dei Sessanta), scoprivano tuttavia che in essa le parti non erano distribuite nei modi giusti. C'era troppa discriminazione nelle possibilità di partecipare a quei piaceri, a quelle lusinghe del consumismo. I "vecchi", la società repressiva dei padri-patroni, vi deteneva troppe leve del potere, e c'era anche una separazione troppo stridente tra le classi inserite in quel pro-

cesso distributivo e le altre, gli emarginati, i disoccupati; un confine che molte volte, nelle metropoli nordamericane, ricalcava pari pari quello etnico tra i bianchi e i neri, nelle cui file confluivano tutti i "diversi", coloro le cui famiglie non si potevano dire appartenenti al fatidico ambito Wasp ("white, anglo-saxon, protestant").

Ebbene, quella classe adulta, di padri invecchiati, di zelanti cultori dell'efficienza, dell'etica del successo negli affari, pretendeva che il mondo delle macchine in cui si riconosceva e in cui riponeva il proprio orgoglio (grattacieli con muri di vetro-cemento, vagoni della metropolitana, ogni altro aggeg-gio e gadget di un tale universo) fosse improntato al decoro, alla pulizia, all'igiene. Muri bianchi, anzi immacolati, allo stesso modo delle pareti metalliche, verniciate a fuoco, dei mezzi di trasporto. Per avere successo, secondo l'etica degli affari, bisogna reprimere le proprie pulsioni alla gioia, allo sbocco di una sensualità esuberante. Il principio del piacere, della libido, dell'eros va conculcato a tutto vantaggio di un principio di realtà sempre più severo ed esigente.



Ecco allora scatenarsi la protesta degli strati psichici del sottosuolo, che in quel caso trovava, non solo metaforicamente, il luogo più adatto di espressione nel sottosuolo delle metropoli. Converrà allora aggredire, per prima cosa, quegli immacolati vagoni della metropolitana, che pretendono di essere luoghi neutri, azzeranti, dove ci si affida alla pura funzione del trasporto, accettando di vivere in uno stato di sospensione, in una cellula asettica. Bisognerà invece che quei non-luoghi ridiventino confortevoli, che ogni viaggiatore si senta a suo agio, come se fosse immerso nel rigoglio di una foresta naturale. Ecco dunque che questi "nuovi primitivi" di una società tecnologica avanzata rifanno il look esterno dei vagoni, ma non si arrestano certo a quella soglia, penetrano anche all'interno delle vetture, ne aggrediscono le pareti, vi tracciano ghirigori, trasformandole in preziosi scrigni colmi di suggestione, in bomboniere che lasciano, che accolgono quasi col tepore di ritrovati "caminetti".

Naturalmente, questo graffitismo "sui generis" deve tener conto degli aspetti inso-

liti su cui è chiamato a esercitarsi: le superfici da decorare, ora, non sono più le rozze pareti di una grotta – granulose, selvagge – bensì delle lamiere realizzate con irreprensibili e lucidi interventi di tecnologie sofisticate, e dunque anche gli strumenti per aggredirle dovranno porsi a quel medesimo livello, valersi di vernici industriali, racchiuse in bombolette spray altrettanto attentamente elaborate nei solventi, dei fissanti, della facilità di emissione, tale da assecondare il movimento agile del polso intento a innellare motivi ondulati. Inoltre, vale più che mai quel carattere di ambiguità che sempre, in ogni graffitismo, tiene avvinte le due facce della medaglia: iconismo e aniconismo. Quei tratti rapidi possono alludere vagamente a immagini riconoscibili,





Dall'alto:
Copenaghen (1985);
Parigi (1985);
Milano (1990).



Il graffito di strada
usa un linguaggio
globalizzato, un sistema
di segni leggibile
in ogni parte del mondo
occidentale.

ma più spesso si perdono nella più elegante astrazione, aggrappandosi ai fenomeni di scrittura. Si scopre cioè che è bello, piacevole, gratificante tracciare enormi lettere dell'alfabeto, purché queste rinuncino a quegli abiti di castità, di nuda funzionalità che hanno assunto lungo i secoli dell'età "moderna", quando hanno dovuto rendersi adatte a una diffusione attraverso la tipografia. In qualche modo si ritorna all'arte dell'amanuense, o addirittura del miniatore, ma su scala gigante, quale ormai è richiesta dall'obbligo di decorare le grandi superfici metropolitane.

Si aggiunga un'altra osservazione di grande importanza: questa enorme attività di cosmesi degli spazi pubblici è svolta da una folla di giovani adepti appartenenti a uno stato semiculturale. Non si può negare intelligenza e abilità a chi sa tracciare caratteri alfabetici così preziosamente arabescati, accompagnati anche dalle giuste stesure cromatiche; e ugualmente abile, sciolto, disinvolto è il gesto del polso che procede a quest'opera di maxi-grafia. Ma certo si tratta di rappresentanti anonimi di un'arte stereotipata e ripetitiva, che non possono ambire a riconoscimenti personalizzati, o forse neppure lo vogliono; questo del resto è forse lo stato comune, nei secoli, a tutti gli anonimi esecutori di una sorta di smisurato "murale" collettivo, affidato di volta in volta a protagonisti senza nome, senza volto, benché non privi di precise cognizioni tecniche che ne rendono così abile e apprezzabile il lavoro. Ma se a un capo della scala troviamo appunto l'artista-artigia-



no, il decoratore che non intende emergere dal branco e si affida a un mestiere comune, all'altro capo della scala sta l'artista colto, pronto ad abbeverarsi a questa fonte di creatività diffusa e di massa, traendone validi spunti verso la definizione di un proprio stile personale e riconoscibile, pur sullo sfondo di caratteristiche assai diffuse. Già quei grandi maestri delle avanguardie storiche ricordati sopra, da Picasso a Dubuffet, da Miró a Pollock, erano pronti ad agire in tal senso, a elaborare autonomamente i suggerimenti ricavati dall'arte primitiva, infantile o "brut".

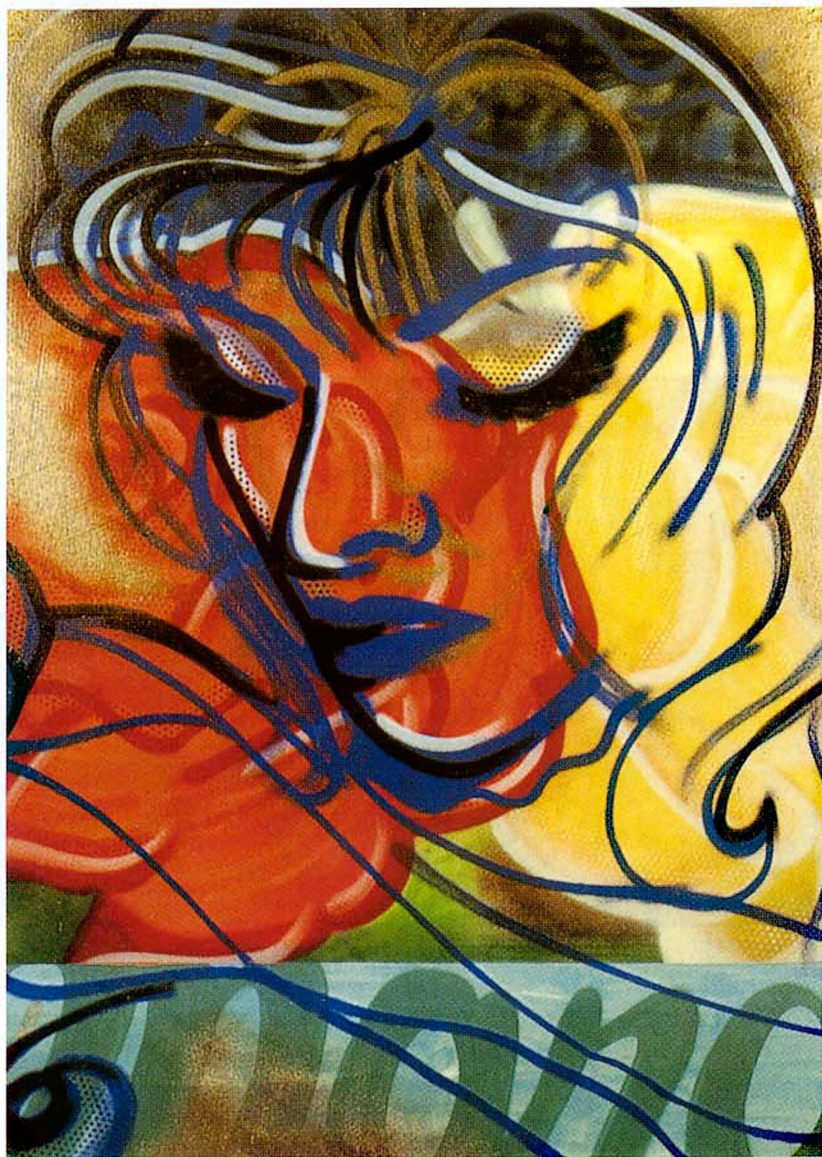
Anche nell'ambito del graffitismo di cui ci stiamo occupando, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, è avvenuta la stessa cosa: da un lato c'erano i campioni di una pratica sempre uguale a se stessa, immersi nell'adempimento di riti appartenenti a una quasi ritrovata tribalità; dall'altro, invece, stavano dei giovani colti, passati attraverso una giusta trafila di studi, pronti tuttavia a comprendere quali spunti originali e proficui venivano loro dai compagni di strada, e di condizione giovanile, anche se separati da quel diaframma che distingue l'anonimo operatore di strada da colui che invece ha tempo, agio, mezzi per seguire un curriculum scolastico. Anche se questo confine è sottile e riesce agevole varcarlo; nulla impedisce, cioè, che un giovane cresca "in strada", abituandosi a compiere, magari di notte, incursioni di squadra, che lo portano, poniamo, a decorare i vagoncini della metropolitana quando se ne stanno nei depositi. Ma quello stesso generico protagonista può

Dall'alto:
Bronx, New York (1986);
Londra (1986);
Amsterdam (1986).





Qui sopra: A-One, *Portrait of the Death Squad* (1983).
Sotto: Crash, *Margie* (1986).



sentire crescere in sé la scintilla della creatività, e avere la fortuna di essere raccolto, seguito da osservatori che ne intendono il potenziale positivo di sviluppo verso una carriera individuale, e anche aperta a notevoli esiti commerciali.

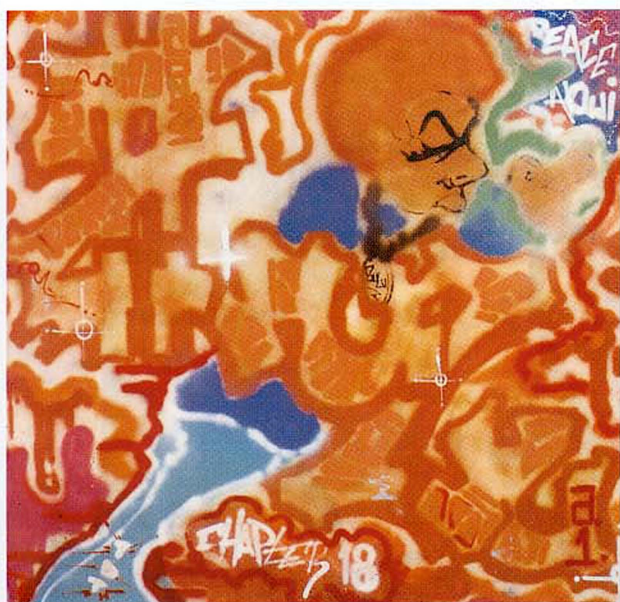
Se appunto consideriamo il fenomeno globale della Graffiti Art, dobbiamo constatare che molti dei suoi protagonisti appartenevano a questa fascia anonima. Non per nulla erano persone che preferivano rinunciare ai loro nomi e cognomi, sicuramente insignificanti, o tali da confermare una condizione di anonimata e di degrado sociale, per assumerne altri simili a bandiere di combattimento: A-One, C-One, Toxic-One, Craze, Crash. Si sentivano infatti come gli affiliati a un ordine monastico di nuovo conio, magari di quelli che, già nel Medioevo, assumevano una valenza mista, tra il religioso e il militare, da combattenti per la fede pronti peraltro a perseguire i propri interessi e a fondare staterelli di natura temporale. Ebbene, anche gli A-One sentivano di militare in bande pronte alle battaglie urbane per rivendicare la dignità dei diseredati; ma per nostra e loro fortuna le armi del combattimento non erano le catene o i coltelli di cui si valgono, ormai da decenni, tutte le bande violente della rivolta giovanile fomentata dal disagio delle grandi metropoli. Questi nostri combattenti gareggiavano appunto con le armi raffinate e totalmente metaforiche delle bombolette spray, impegnandosi per il ripristino dei valori altrimenti conculcati dell'“immaginazione al potere”. D'altronde i bravi Wasp, i rappresentanti del mondo adulto e autoritario del benessere, non si ingannavano certo in proposito, e scorgevano quanto di provocatorio, di protestatario c'era nell'intento, pur in apparenza innocuo, di sporcare i muri, di vulnerare il manto dell'efficienza, dell'irreprensibilità sociale. Ancora oggi i benpensanti di tutte le età e latitudini insorgono contro la rivolta virtuale del graffitismo e la condannano senza appello, minacciando l'applicazione di norme di legge per colpire i responsabili di quell'aggressione, benché condotta a livello unicamente estetico; più ancora, minacciano di procedere senza indugio a operazioni di imbiancatura, di pulitura degli spazi violati. Chi voleva partecipare a questa specie di guerra clandestina e intestina era opportuno che rinunciassero a ogni individualismo, entrando a far parte di una setta, e assumendo quindi i nuovi nomi che convenivano alle sue regole.



Qui sopra: Crash, Art in America (1983).

Sotto: A-One, Portrait of Zulu Nation Creation (1983).

Qui sotto: Jenny Holzer, The Survival Series: Protect Me From What I Want (1985-1986).



A sinistra:
A-One,
Portrait of a "Bot"
(1983).



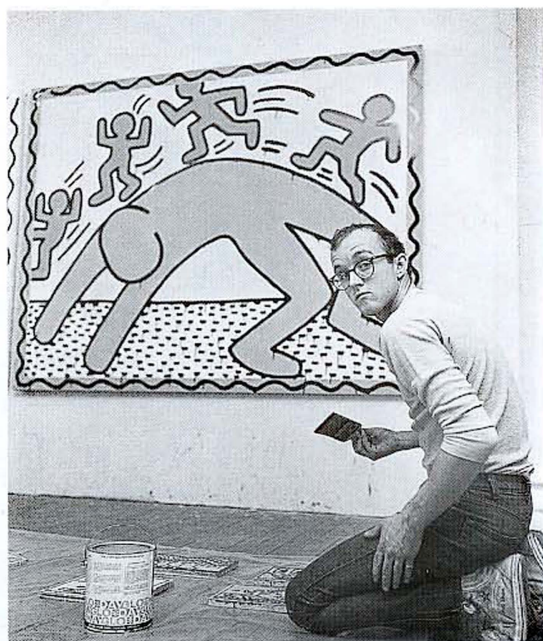
I DIECI ANNI BRUCIANTI DI HARING

Accanto a questi “fiori del fango” c’erano invece i giovani istruiti, inseriti nella realtà di famiglie mediamente benestanti, sollecitate dei loro studi, i quali tuttavia capivano il potenziale esplosivo insito in quelle proposte

Nella pagina a fianco:
Senza titolo
(Autoritratto)
(1985).

scaturenti dal basso e vi aderivano con entusiasmo.

Questo, per venire al protagonista del dossier, fu appunto il percorso seguito da Keith Haring. Che non perse tempo, quando ancora se ne stava nella cittadina natale, Kutztown, in Pennsylvania, svolgendovi studi simili a quelli di un nostro istituto d’arte. E già allora era sulle tracce di quei “graffitisti ad honorem” già da noi menzionati sopra: i Klee, Dubuffet, Tobey, Pollock, Alechinsky. Ma necessariamente, finché rimase nella realtà limitata di una cittadina di provincia, Haring dovette fermarsi lì, a un omaggio a distanza, rivol-



Qui sopra:
Keith Haring
a New York nel 1982.



Senza titolo
(1982).

to oltretutto a fatti stilistici già superati dai tempi, in quanto concepiti in stati di solitudine, o di isolamento contemplativo, o di troppo compiaciuta rivolta antitecnologica. Ma ora la mischia, la vita urgevano altrove, nei paradisi-inferni metropolitani. Come resistere all'attrazione magnetica di New York, proprio come Picasso, ai suoi tempi, non aveva potuto rinunciare a Parigi? E una volta giunto nella Grande Mela, Haring anche là continua una linea di buoni studi (frequenta la School of Visual Arts); ma intanto incontra le ban-

de anonime dei graffitisti di strada, comprendendo tutto l'utile che, lui colto, lui ricco di un'educazione completa, ne può trarre, proprio per salvarsi dai lacci che questa inevitabilmente tende a chi resta troppo tributario delle sue prescrizioni.

D'altronde è forse ingiusto portare tanta attenzione al fenomeno di questo decorativismo selvaggio praticato direttamente su muri e vagoni, trascurando di ricordare che c'era ormai da decenni, appunto nel clima metropolitano, un graffitismo di altra natura, decisa-



mente più raffinato, pur senza rinunciare al rispetto di alcune indicazioni stilistiche di base. Si pensi a tutta la pelle sottile, ma artificiale e "seconda", stesa proprio sui muri dal cartellonismo pubblicitario, non molto diverso, nei suoi caratteri, da quel nastro continuo che l'industria culturale era abituata, anche in tal caso da parecchi decenni, a dipanare secondo la forma del fumetto. Ricordiamo che a questo proposito appare tanto più appropriata l'espressione di cui fa uso l'inglese: "strip", striscia, evidenziando con ciò la dimen-

sione stretta ma continua che obbliga le immagini a scarnificarsi, e a iterarsi, come succede quando un film rallenta e i singoli fotogrammi non riescono più a fondersi gli uni negli altri, ma si succedono affiancati.

Questa la partenza di Haring, alle soglie degli anni Ottanta, in cui sembra porsi il compito di "ripassare" i fumetti quasi con l'aiuto di uno scanner, ma per renderne le immagini ancor più scarne di quanto non fossero nel trattamento dei professionisti del settore: non più immagini, in sostanza,

**Senza titolo
(1983).**





Nella pagina a fianco
dall'alto:
Senza titolo
(1983);
Senza titolo
(1983).

Qui sopra:
Senza titolo (1983).

A sinistra:
Senza titolo (1983).



Qui sopra:
Senza titolo
(Le Mans)
(1984).

A sinistra:
Senza titolo
(1984),
litografia.



Nel mese di giugno
del 1984 Haring,
insieme all'artista
francese François
Boiron, viene invitato
dagli organizzatori
della celebre corsa
automobilistica
a realizzare
il manifesto e altre
immagini per la gara
di quell'anno.



ma tracciati schematici, volutamente poveri, così da ritrovare gli ideogrammi di tante culture tribali, con la connessa ambiguità tra il rappresentare fenomeni, o invece l'introdurre concetti, modalità generali di pensiero: l'idea prende corpo, il corpo fenomenico si solleva allo stato di idea, di prescrizione, come in un cartello di segnaletica stradale. Nei primi tempi, Haring si propone di ricalcare diligentemente anche il motivo del riquadro che, nell'andamento specifico dei fumetti, è tenuto a separare una scena da un'al-

tra per adempiere a una funzione narrativa. Ma ben presto comprende come quelle cornici siano frenanti, limitanti, come tentino disperatamente di frammentare la "striscia", di spezzarne il bene inestimabile della continuità, dello scorrimento.

Allo stesso modo la scrittura fonetica, croce e delizia di noi occidentali, ha preteso fin dall'inizio di sbriciolare il flusso continuo della catena sonora; e c'è voluta la genialità del fondatore della linguistica contemporanea, Ferdinand de Saussure, per riaffermare questo

**Big Bad Wolf
(1984).**



Senza titolo
(1984);
New York,
The Estate of Keith
Haring.

In molte opere di Haring compaiono macchine (televisori, computer) in forma di mostri aggressivi e assetati di potere. L'artista stesso dichiara: «La mia pittura deve avere a che fare con l'umanità, deve opporre resistenza alla tecnologia e alla società dei computer».

carattere originario del parlare come emissione di un'onda continua, laddove le peculiarità dell'alfabeto fonetico ci avevano convinto a ragionare per somma di unità staccate. Per la stessa ragione le nostre culture eurocentriche avevano sempre paventato il "lasciarsi andare" all'ebbrezza della ripetizione ritmata, sfociante nei piaceri della decorazione. Invece le figurine di Haring non tardano a uscir fuori dalle cornici, anzi, chiedono che queste vengano abolite, e si danno a diffondersi liberamente nelle porzioni di spazio che sono loro consentite.

Allo stesso modo i graffitisti anonimi cui Keith si ispira non conoscono ostacoli, il loro lettering si sa dove comincia, ma non dove finisce, esso è pronto a estendersi lungo le fiancate di ciascun vagone della metropolitana, fino

a interessare l'intero convoglio. Oppure sì, sussistono malgrado tutto dei limiti spaziali, come succede per esempio nei riquadri che, sempre nelle stazioni dell'underground, vengono riservati alla pubblicità; e magari, in attesa che l'opera degli attacchini vi affigga i debiti manifesti, quelle aree vengono coperte, o meglio annullate, da un foglio nero, che è come una dichiarazione di non colore, di vuoto, in attesa degli eventi che dovrà ospitare. Il vuoto è da riempire, ed ecco infatti che Haring, attorno al 1983, in una celebre serie di interventi, si è dato a tracciare in queste aree nere dei profili di straordinaria purezza e incisività, con segno privo di pentimenti, sicuro nella padronanza dei pieni e dei vuoti: dato che, in un simile stato binario (ci sono solo il nero compatto dello sfondo e la tenue trac-



cia bianca del gesso che lo solca) non è dato sbagliare, allo stesso modo che il funambolo non può mettere il piede in fallo di un solo centimetro, ma è tenuto a procedere senza esitazioni, bilanciandosi con un'asta tra le mani.

D'altra parte, anche qui, ammettiamolo, sopravvive pur sempre una spiacevole linea divisoria a limitare gli slanci del flusso decorativo, a ricordare, in definitiva, che la pittura, in tutte le sue condizioni di esercizio, è un'arte dello spazio e non del tempo. Pensiamo però a un brillante stratagemma che proprio la grafica pubblicitaria ha individuato, onde sfuggire a questa limitazione, nel suo caso ancor più necessaria in quanto qualsiasi ditta desiderosa di reclamizzare i propri prodotti deve pur prendere in affitto una determinata superficie pagandone il giusto prezzo. E allora,

come fare per sfruttarla al massimo, per aggirare questa gravosa restrizione fisica? Si pensi alla tecnica di scorrimiento di parole-immagini affidata all'accendersi e spegnersi dei bulbi di lampadine: il messaggio, anche qui ambiguamente sospeso tra la natura dell'icona e quella della parola, si avventa contro il limite, in basso o a fianco, ne esce, ma per riproporsi dall'altra parte, o per alimentarsi di nuovi apporti; lo spazio a questo modo è vinto, surpassato da una "durata" temporale. È stato opportuno inserire questa nota marginale, per ricordare che tra i grafittisti "colti" della prima ora militava anche Jenny Holzer, che poi si è affermata proprio con lo sfruttamento delle "cascate" di frasi affidate ai prodigi delle lampade elettriche computerizzate. Tutto ciò, comunque, vale a ricordarci

**For Shawus
(1984).**



ancora una volta che il graffitismo, quale ne sia la tecnica di effettuazione e il supporto chiamato ad accoglierlo, non ammette limiti, lo anima una forza intrinseca volta a un'espansione infinita; se esso si ferma, la cosa avviene perché incontra un ostacolo materiale, ma non certo concettuale, o perché la mano che lo traccia cade stanca per l'eccesso di esercizio. Fatto sta che Haring non tarda a liberarsi da ogni riquadro riduttivo, e a prolungare quanto più possibile il flusso dei suoi intrecci grafici. O meglio, si danno nella sua produzione due "tempi", due ritmi: perché c'è senza dubbio, nella sua opera, la casistica dei momenti in cui questo flusso rallenta, fino quasi a fermarsi, e allora la componente iconica non può evitare di prendere consistenza, di fissarsi anch'essa. Visto che si ricordava, prima, la sua derivazione dal fumetto, compare talvolta, nei primi tempi, l'immagine rituale di Topolino, l'eroe principale dell'epica fumettistica, e del ramo a essa strettamente connesso dei cartoni animati: un faccione ampio, tutto curve, che sembra fatto apposta per avvolgere l'intera superficie a sua disposizione come nelle circonvoluzioni di un "lazo"; in altri casi si tratterà del faccione ancor più ampio e beante di un pagliaccio, di un Pierrot disteso in un largo sorriso, con la chiostra dei denti aperta a mezza luna, quasi per trangugiare, per tritare lo spazio. Ma d'altra parte anche in queste occasioni sono in opera gli opportuni accorgimenti per far perdere consistenza alle icone, per svuotarle dall'interno. Haring, già si è detto, sembra applicare loro una sorta di lettura attraverso scanner, capace di coglierne solo le generalità più schematiche e riduttive. Se in queste immagini da fermo compaiono i profili di corpi interi, questi non esitano a mostrarsi privi di ogni spessore, lasciando che all'interno dei loro perimetri si aprano ampi occhiali, facendo apparire una realtà indubitabile, che cioè dietro quelle loro pseudodichiarazioni di esistenza c'è il nulla, il vuoto, che insomma si tratta di fantasmi inconsistenti, facilmente trapassabili. Si dice di solito che un qualsiasi punto dello spazio può essere occupato da un corpo, e da uno solo, ma una legge fisica del genere non riguarda certo le figurine di Haring, che viceversa dimo-

strano di essere largamente sovrapponibili, o incrociabili tra loro; ciascuna di esse passa agevolmente attraverso la cruna dell'ago, ovvero attraverso l'apertura ombelicale che si apre nell'altra.

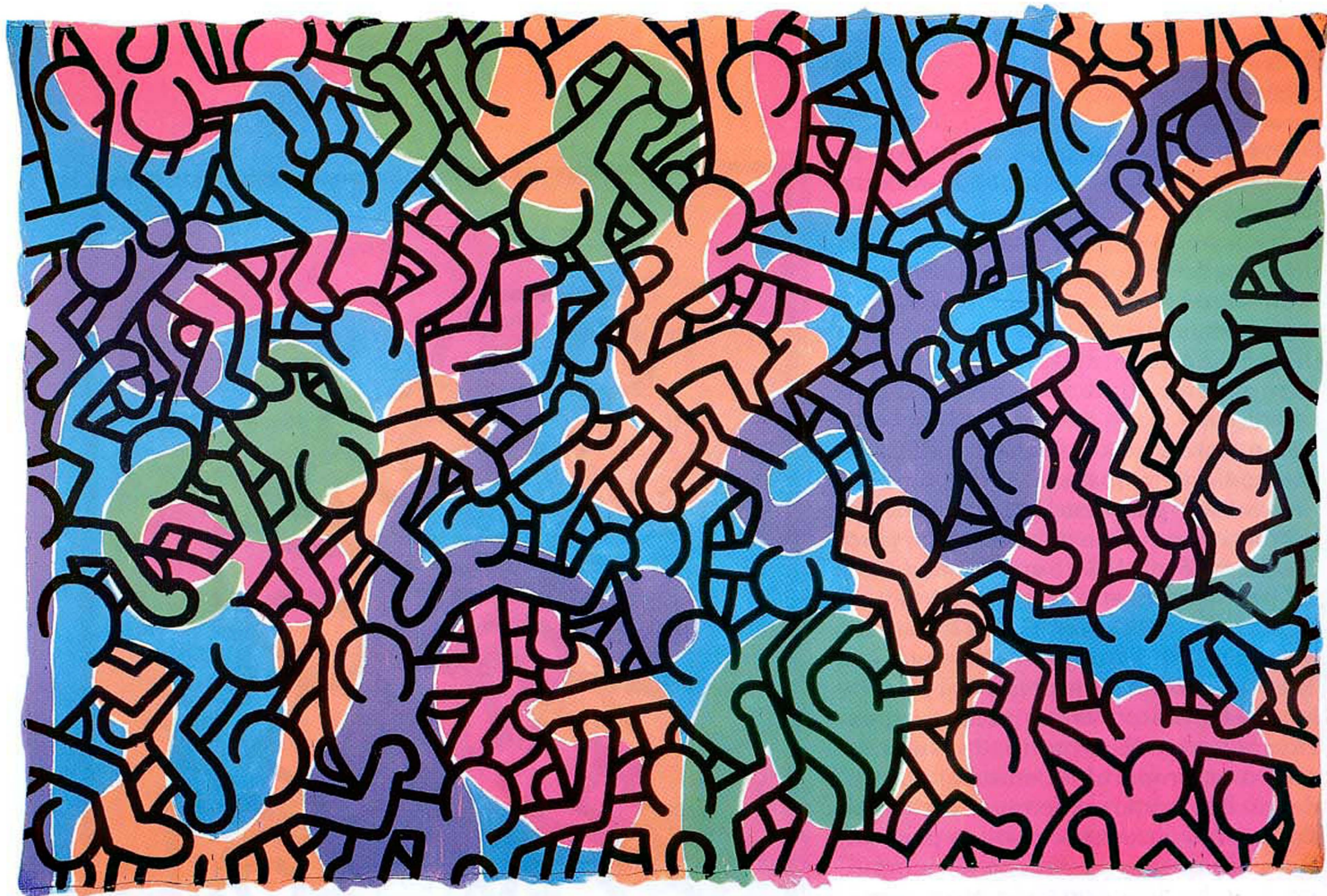
Del resto, che cosa c'è all'interno di ciascuna di quelle sagome? Non certo materia, sostanza, bensì uno sbriciolio di frammenti grafici, quasi il risultato dei precedenti sforzi per delineare altrettante figure macroscopiche, ma che poi sono andate distrutte; e ora quanto resta di quei profili grafici va a costituire il riempimento di nuove figure le quali, ovviamente, sono destinate a loro volta a sottostare a un simile destino di frammentazione, e così via. Il che, ancora una volta, è garanzia dello stabilirsi di un motivo generale di continuità, giacché i contorni delle figure non riescono proprio a trattenere quegli aguzzi frammenti grafici prementi al loro interno, simili alla stoppa o alla segatura che, una volta, riempiva i corpi delle bambole, tanto che, se questi si spezzavano in qualche punto, davano luogo a una irreparabile emorragia, perdendo il loro vile contenuto. Anche qui, dalle icone più nette e risolte parte un flusso di quei grafismi che le riempiono, ma che esse non riescono a contenere. I maxi-profili, insomma, sono scavalcati, irrisi, quasi cancellati, attraverso moltiplicazioni e ridondanze, dal libero disseminarsi dei motivi grafici, volti a inseguire il piacere della decorazione allo stato puro. Questa decorazione, a sua volta, ci appare ormai discesa ai livelli più bassi e ridotti, giacché, in definitiva, non si tratta di nulla più che di semplici bastoncini, ma appuntiti come aghi, e disposti in un invisibile campo magnetico che assegna a ciascuno di loro l'orientamento conveniente, destinandoli a dirigersi verso un distinto punto dell'orizzonte. Si perde in tal caso ogni iconismo, si scende in un ambito di astrazione completa, eppure non c'è da temere l'indifferenza, la monotonia dell'iterazione stanca; o meglio, la capacità di insistere su un numero limitatissimo di varianti diviene piacevolmente ossessiva, perfino inebriante: come succede nella pratica dei balli in genere, che consistono nella ripetizione smodata delle stesse mosse.



*Alla pagina
precedente, in alto:*
Senza titolo
(Le Mans)
(1984).

*Alla pagina
precedente, in basso:*
Ritratto
di Joseph Beuys
(1985-1986).

Qui sopra:
Senza titolo
(Le Mans)
(1984).



Senza titolo
(1985).

Un simile grado di riduzione ai minimi termini non riguarda soltanto la componente grafica delle opere di Haring, ma anche e forse più quella cromatica: nella qual cosa si incontra, ancora una volta, una gravissima e irreparabile profanazione nei confronti di un sacro dogma della "pittura ben fatta", quale nei secoli è stata predicata dalla nostra arte occidentale. Questa infatti insisteva sull'obbligo, per un artista, di essere vario e sfumato, pieno di complicazioni e trapassi cromatici, come appare, in effetti, la natura che ci circonda; laddove tutto il pacchetto delle arti primitive ha invece insistito sulla parsimonia, sull'economia anche sul versante cromatico: bastano due, tre colori chiave, il più possibile puri ed essenziali, anche in appoggio alle modalità di esecuzione, che fanno pur esse ricorso a una strumentazione elementare: se si deve scalfire una superficie non c'è la possibilità di differen-

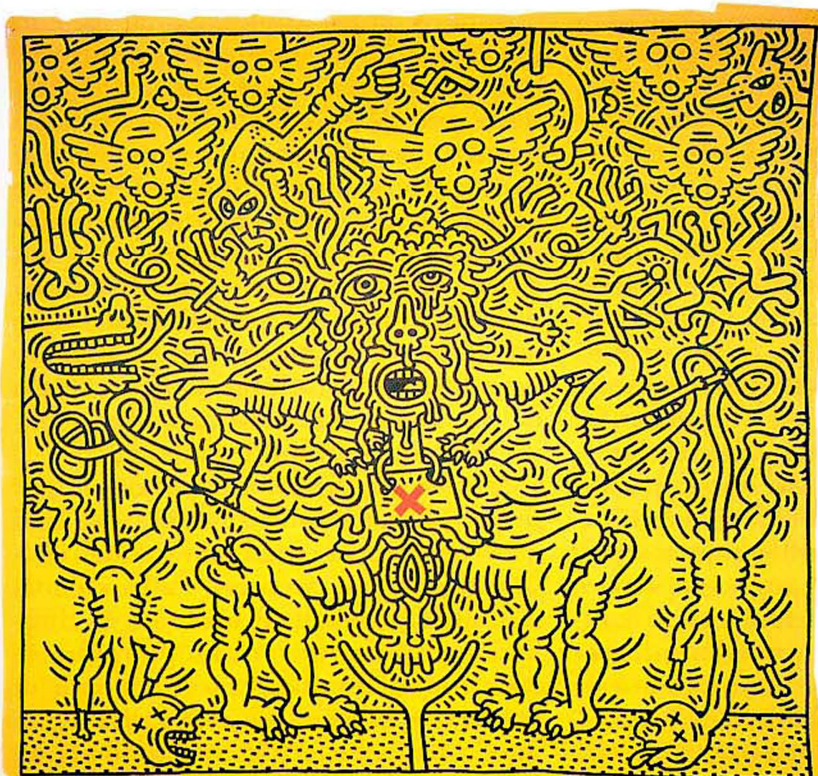
ziare di molto un simile intervento, se non nello spessore, il che tuttavia non concerne i caratteri cromatici.

A una simile carenza e parsimonia cromatica imposta dalle condizioni esecutive, si sono aggiunte, in tempi successivi, quelle richieste dal fine della riproduzione. Si pensi, per esempio, alle tecniche di stampa quali l'incisione, la xilografia, o infine la litografia, tutte volte a imporre, appunto, una riduzione del colore (le bi-, tri-, quadri-cromie). Ma si sa che appunto la tradizione "nobile" dell'arte occidentale ha sempre preteso di relegare i compilatori di queste immagini "moltiplicate" ai ranghi più bassi della professione. Non ci meravigliremo di constatare che, anche per questo aspetto, Haring si preoccupa di promuovere il grande riscatto, e quindi le sue scelte in campo coloristico saranno sempre improntate a poche combinazioni, mentre risulta comunque esclusa l'eventualità di

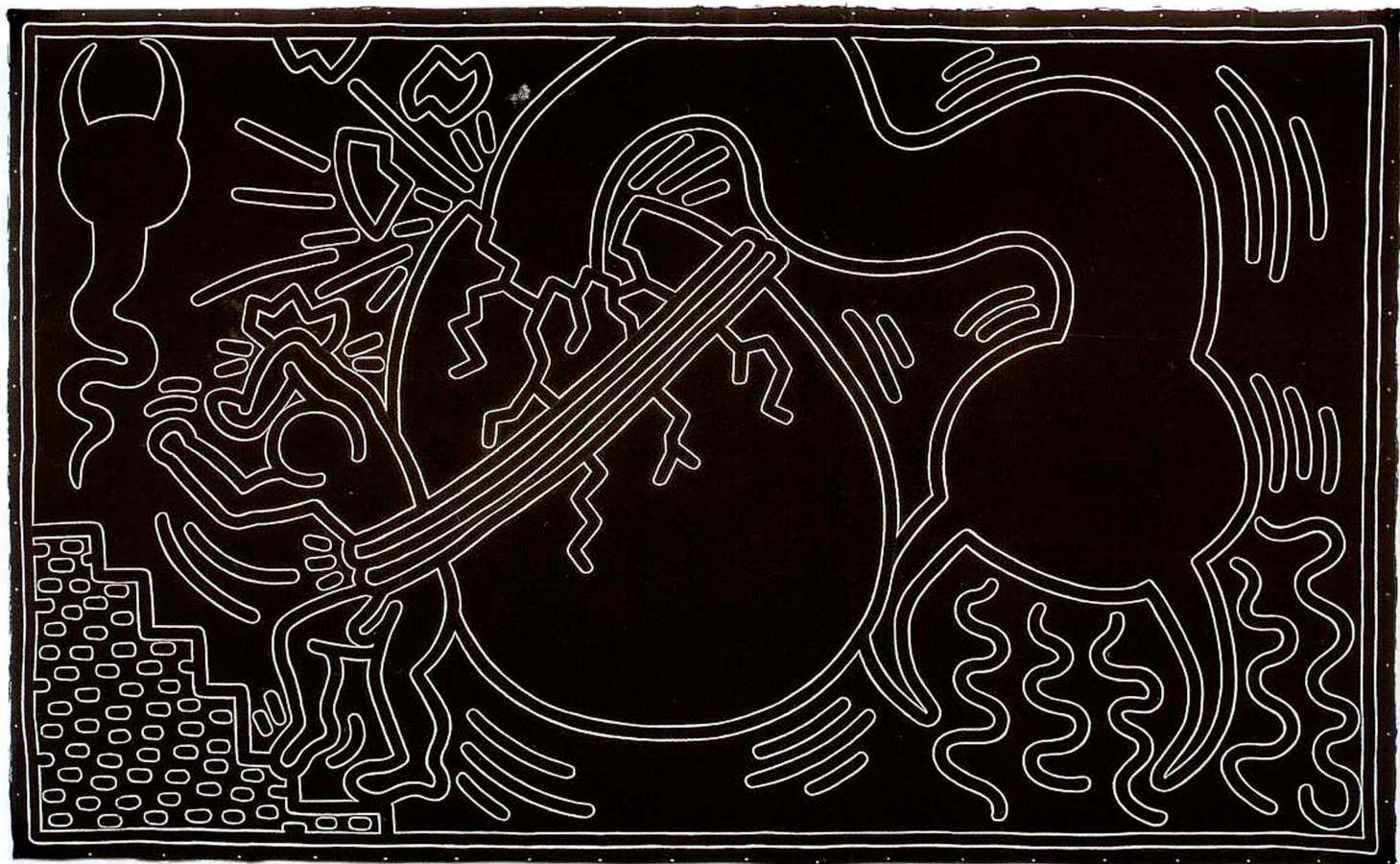


Qui sopra:
Senza titolo (1985).

A sinistra:
Aids
(1985);
Aachen,
Ludwig Forum
für Internationale
Kunst.



Tra il 1985 e il 1987, colpito dal gran numero di amici ammalati di Aids, Haring matura la decisione di impegnarsi in prima persona, con la sua arte, contro la malattia. Di qui la sua adesione a varie campagne, i manifesti sul "sesso sicuro", i ritratti di amici gay, i dipinti che affrontano la malattia stessa, come quello a fianco, immagine terrificante di dolore (simboleggiato dalla X rossa) e disfacimento. Nel 1988, ad Haring, sarà diagnosticata la stessa malattia.



Senza titolo
(1988).

ricorrere a tinte mescolate. In un certo senso l'artista, anche se intento a realizzare un pezzo unico (come avviene il più delle volte nella sua opera), si fa sempre carico di una possibilità teorica di riproduzione a stampa o, perché no, attraverso il linguaggio elettronico, come quello coltivato dalla Holzer.

Tutte queste caratteristiche, grafiche e cromatiche, predispongono gli interventi di Haring a uno sviluppo, a una moltiplicazione ipertrofici, nella stessa misura in cui, come già notato, non tardano a saltare tutte le pretese di inquadramento, di contenimento; i suoi tracciati si espandono liberamente, gioiosamente, su parete, tanto di interni quanto di esterni (in quest'ultimo caso siamo di fronte ai classici "murali"), affrontando anche il connesso cambiamento di scala. In un certo senso, un fenomeno del genere può essere equiparato ai ritmi di crescita dei microrganismi. Dopotutto proprio per questi è stato adottato il diminutivo di "bastoncino", ovvero di bacillo; e sappiamo che anche i grafismi del nostro artista han-

no per gran parte alle loro origini dei bastoncini aguzzi, pronti a sciamare in tutte le direzioni. Caso mai, la similitudine in chiave biologica ha bisogno del correttivo dell'unità di grandezza, in quanto i bacilli di Haring si pongono nelle grandi dimensioni, dal micro al macro, e non c'è certo bisogno di armare l'occhio di una qualche lente per vederli giganteggiare; inoltre il loro esecutore non è colpito da alcuna forma di timore o di pudore nei confronti del pubblico, e quindi procede a stendere le sue sue gigantomachie davvero "coram populo", quasi collegando l'atto stesso del dipingere all'opera come sua componente inscindibile.

Ma fin qui, pur concedendoci ogni possibile variazione di scala, abbiamo accennato a interventi comunque rivolti a istoriare, a decorare delle superfici piane, parietali. È questa una limitazione affatto estranea all'impulso di espansione illimitata che regge l'arte di Haring; quella sua furia incontenibile, quella coazione a ripetere si può abbattere su qualsivoglia oggetto; molto spes-



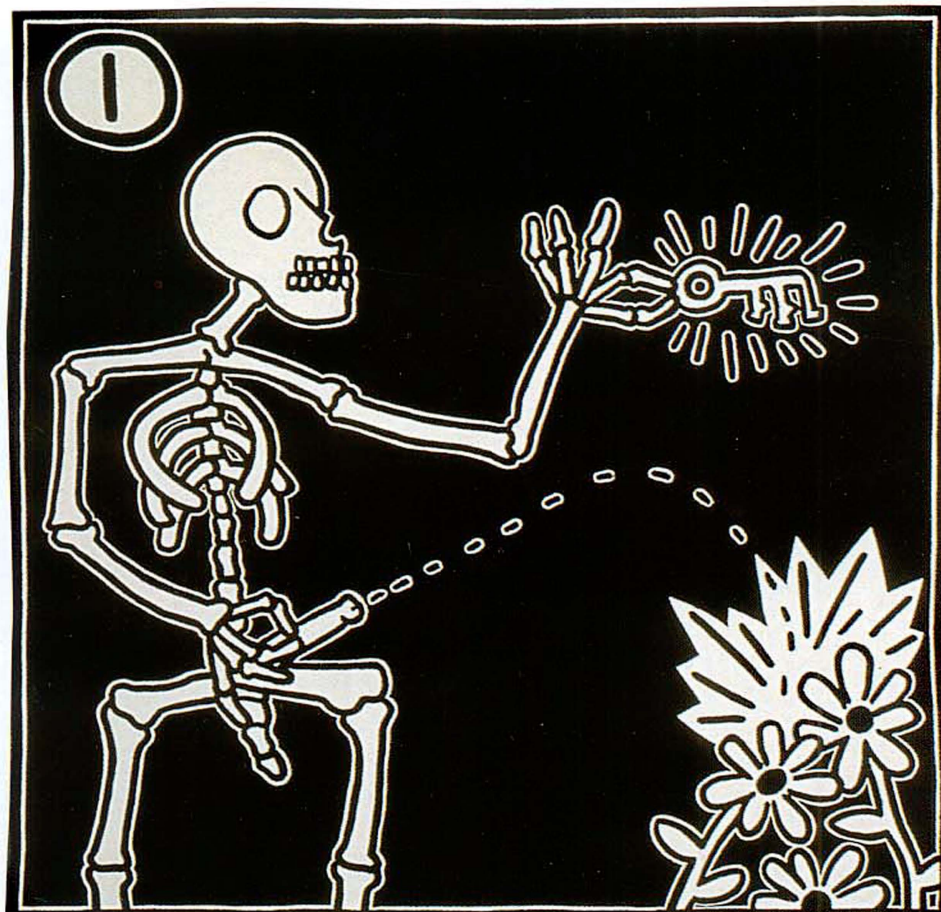
so ne sono interessate delle anfore, quasi a ritrovare i ritmi, le scioltezze della grande pittura vascolare di cui andavano fiere, ancora una volta, le epoche "primitive", e in particolare le culture mediterranee; e perfino delle statue solenni, magari dei busti dall'aria classicheggiante, dei gessi da copia accademica, vengono raggiunti da questa sorta di epidemia contagiosa, di lebbra sottile e corrosiva. Davvero nulla si può salvare dallo sciame di questi insetti molto "sui generis", che non conoscono ostacoli. Divenuto celebre a metà degli anni Ottanta, Haring viene chiamato un po' ovunque, a confezionare murali, vetrine, apparati decorativi (famoso il suo intervento a Milano, nel 1983, per l'emporio Fiorucci).

E non è che questa prodigiosa infezione ad alta temperatura si limiti ad aggredire i corpi inanimati, siano essi piatti o voluminosi. Non c'è nessuna ragione per non compiere l'ultimo passo e investire anche i corpi mobili, e in particolare quello cui si deve riconoscere un massimo di mobilità, il corpo

umano, soprattutto se intento a compiere qualche rito. Visto in questa luce, il grafismo diviene maquillage, ornamento preñado di un sapore sacrale, come avviene, ancora una volta, in tutte le religioni delle culture primitive, che dettano norme severe e raffinate per l'ornamentazione dello sciamano chiamato a officiare qualche rito.

Conviene ricordare, per giungere a collocare un piccolo esempio di tanta furia pacifica, che tra i primi, in Europa, ad accorgersi di Haring o più in genere della Graffiti Art ci fu, proprio al nascere del movimento, a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta, una giovane studiosa italiana, scesa energicamente in campo anche come critico militante: Francesca Alinovi, pronta a prendere l'aereo per raggiungere questi suoi amati protagonisti dell'ultima svolta estetica, e vivere con loro quelle avventure travolgenti. Purtroppo la Alinovi scomparve precocemente, nell'estate 1983, e ai suoi molti amici e ammiratori non restò che commemorarla organizzando una comparsa massiccia dei

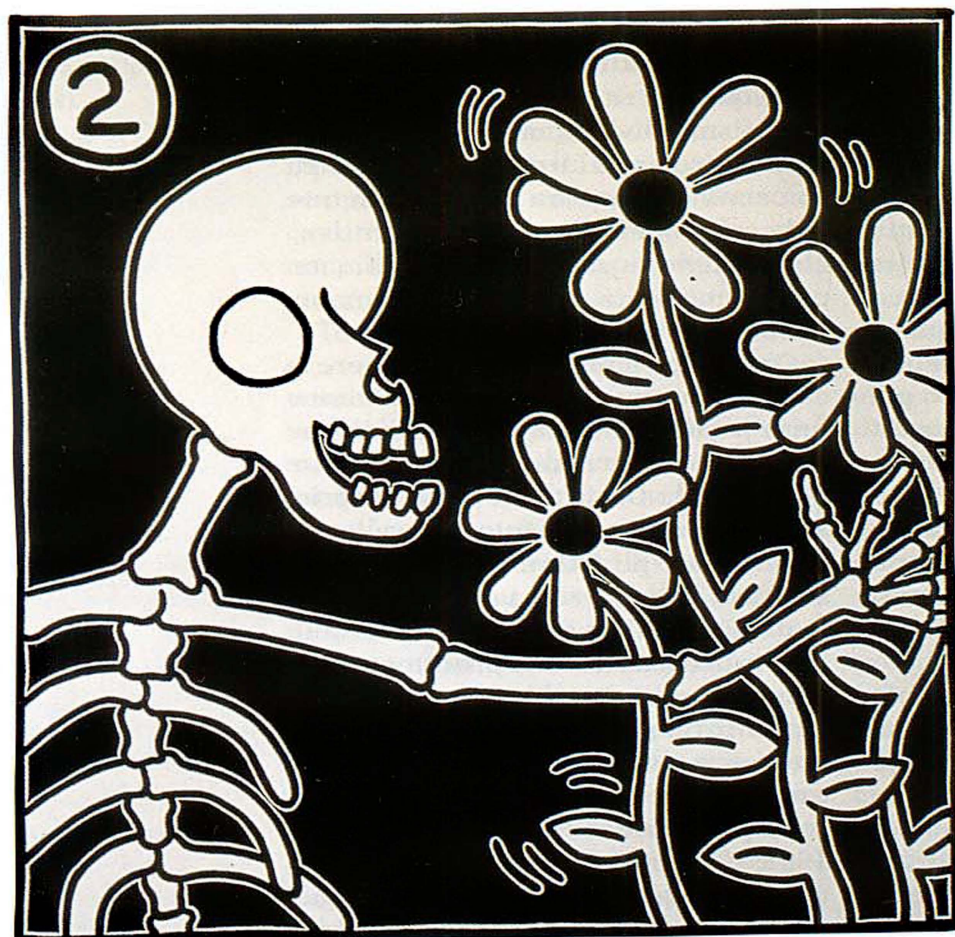
**Toledo
(1988).**



A sinistra, dall'alto:
Senza titolo
(For James Ensor)
(1988).

Nella pagina a fianco:
Big Red Dog
(1989).

La presenza della morte si fa sempre più frequente, col trascorrere dei mesi, nella mente e nelle opere di Haring, ma sempre stravolta e quasi irrisa: «Vivere con una malattia mortale ti dà una prospettiva di vita interamente nuova», dichiara l'artista. E la sua presenza non cancella i temi giocosi, come quello del ricorrente cane colorato.







Walking in the Rain
(1989);
New York,
The Estate of Keith
Haring.

“suoi” artisti, appunto i graffitisti statunitensi. Ne venne la mostra *Arte di frontiera*, dapprima ospitata dalla Galleria d'arte moderna di Bologna, poi passata in altre sedi, tra cui il Palazzo delle esposizioni di Roma. Ebbene, lo scrivente, che fu tra gli organizzatori di quell'evento, ancora ricorda la partecipazione diretta di Haring, che natu-

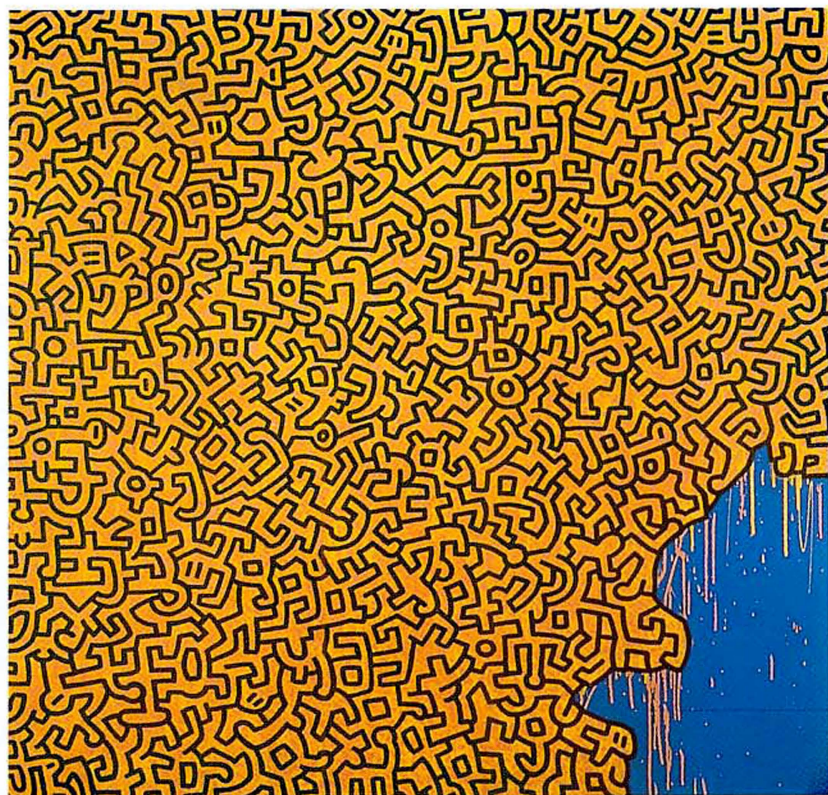
ralmente non si limitò a presentare nei locali dell'esposizione qualche pannello preconfezionato, ma volle prontamente far esplodere il suo ardore anche all'esterno, dandosi a tracciare i suoi calligrammi sullo zoccolo della facciata del palazzo romano, a fianco della maestosa scalinata d'accesso. Presto una folla di curiosi si raccolse ad ammi-



In alto a destra:
Brazil
(1989).

In basso:
Keith Haring
a Pisa nel 1989.

Nel giugno 1989
Haring è a Pisa
per una commissione
pubblica: un murale
sulle pareti esterne
del convento
di Sant'Antonio,
un video, incontri
con le scuole.





**BMW Z1
(1989).**

*Alla fine del 1989,
su commissione
della casa
automobilistica,
decora con i suoi segni
neri una BMW rossa.*

rare quella performance fuori dell'ordinario, col consenso istintivo che sempre imprese del genere abbozzate da Keith riscuotevano, in quanto il pubblico riconosceva che era in qualche modo un ritorno alle origini, a esercizi che chiunque avrebbe potuto riprendere per suo conto, anche se, certo, senza la straordinaria maestria del giovane statunitense. Ebbene, stimolato da quel capannello di spettatori, a un certo punto il braccio di Haring, armato di spray, si avventò su di loro, dandosi a "firmarli" dal vivo, a lasciare sul cor-

po di ognuno una traccia autografa di sé; in quel momento passava una carrozzina con dentro un neonato, e il gesto svirgolante di Keith non esitò a "firmarne" tanto il tettuccio quanto la coperta stesa a proteggere il piccolo ospite inconsapevole, che così si trovò a essere fecondato da una sorta di pioggia benefica e rigenerante.

Questa furia, iconica e aniconica nello stesso tempo, del giovane figlio della Pennsylvania, alimentata dalle alte temperature newyorkesi, si prolungò per un decennio di straordinaria creatività, spin-



ta dal premere di una sorta di timer interno che ne regolava il flusso, dandogli una scadenza improrogabile, ma consentendogli anche di inseguire, entro quel fatale intervallo, una curva ascendente, un ritmo sempre più velocizzato, quasi di trottola impazzita, e volta ad adempiere puntualmente all'aurea massima secondo cui "motus in fine velocior". Sempre più fitti e vibranti, gli interventi, sempre più estesi e monumentali, appunto in una corsa, tragica e inebriante, a dar fine a tutto il combustibile interiore. Al termine di quel decennio, cioè

nel 1990 tondo tondo, la fonte di tutto ciò si spegneva, vittima di un male anch'esso in qualche modo fatto su misura per i fasti-nefasti del vivere metropolitano, con il connesso, rimbaudiano "dérèglement des sens", risultante da una mistura infernale di droga più sesso, quale al giorno d'oggi è rappresentata dalla mostruosa aggressione dell'Aids, l'equivalente di mali fatali che, un secolo prima, magari proprio ai tempi di Rimbaud, portavano nomi oggi divenuti in qualche caso assai meno temibili: tubercolosi, alcolismo.

**Jean-Charles
de Castelbajac
(1990).**



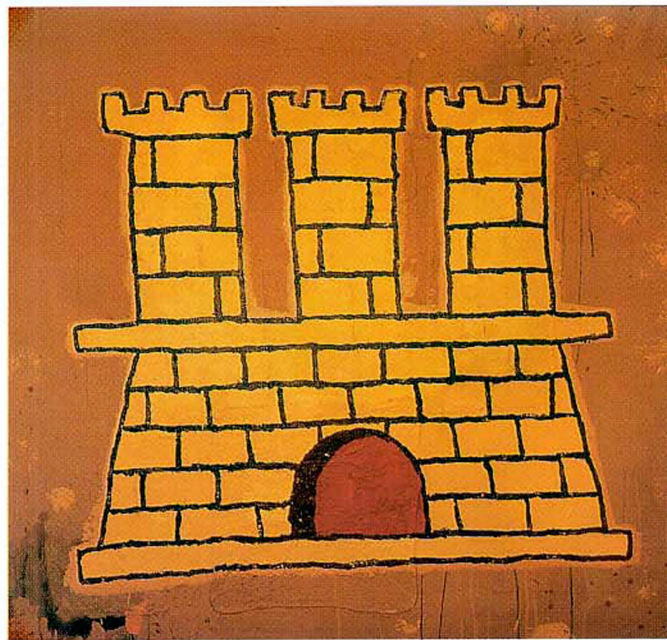
GLI ALTRI GRAFFITISTI

Abbiamo iniziato queste note osservando che Haring è stato la punta d'attacco di una tendenza globale ricca di altri protagonisti. È venuto il momento di gettare un'occhiata anche su questo gruppo di coprotagonisti, quasi

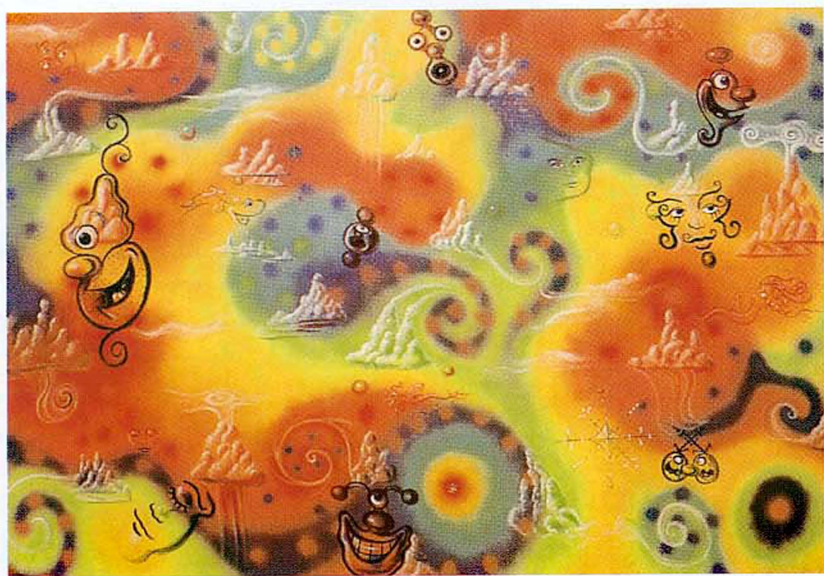
*Nella pagina a fianco:
Jean-Michel Basquiat,
Loin
(1982).*

per dare una scorta d'onore al loro capogruppo; precisando anche che non tutti hanno ceduto alle pressioni brucianti del paradiso-inferno metropolitano; molti di loro sono ancora al lavoro, in modi sempre più sicuri e stabilizzati.

Forse il più vicino a Haring fu, in quegli anni, Kenny Scharf, che pure segue in genere un partito quasi di segno opposto: quanto più Haring smagrisce, schiaccia i suoi tracciati, ricavandone figure tutte a fior di pelle, tanto più Scharf soffia all'interno di quegli involucri, quasi si trattasse di gonfiare dei palloncini policromi, sulle cui pareti allargate i dati fisionomici di qualche Topolino o Pierrot, scaturiti dal medesimo museo



*Qui sopra:
Donald Baechler,
Castle # 2
(2000).*



A sinistra:
Kenny Scharf,
opera presentata
alla Biennale
di Venezia del 1984.

Qui sopra:
Kenny Scharf,
Stop + Look
(1983).

*Come nella Pop Art
"classica",
anche nel graffitismo
il mondo dei fumetti
rappresenta
una miniera
di immagini, segni,
punti di riferimento.*

del fumetto in cui pescava il compagno maggiore, si dilatano; e intanto, alleggeriti da quel gonfiore improvviso, proprio come i palloncini, si levano nello spazio in stato di imponderabilità, volteggiandovi ilari e provocanti, invano trattenuti da un fragile tessuto connettivo di stelle filanti.

Ancora più ferma diviene l'immagine di estrazione fumettistica nelle tele, anzi nei lenzuoli, nei tatzebao di Ronny Cutrone, che proprio per fedeltà a queste icone di massa già completamente stabilite non ritiene opportuno ravvivarle con una propria grafia personalizzata, ma quasi lavora di forbici, in un collagismo ideale, se non di fatto.

Ritorna invece la preziosità di un tracciato esile, esitante, volutamente impreciso, come lo è sempre ogni grafismo condotto "a mano", nei casi di James Brown e di Donald Baechler, che comunque sfoztiscono il "tutto pieno", l'"overall" caro a Haring, singolarizzando ogni immagine, stampandola con tutta evidenza su uno sfondo mantenuto leggero e scarico proprio per non essere di ostacolo alla sua emersione. Brown, a dire il vero, più di recente fa naufragare l'iconismo, come se le figure fossero sventrate da una tempesta, e quindi sullo sfondo del dipinto rimanessero visibili solo i detriti di quella catastrofe.



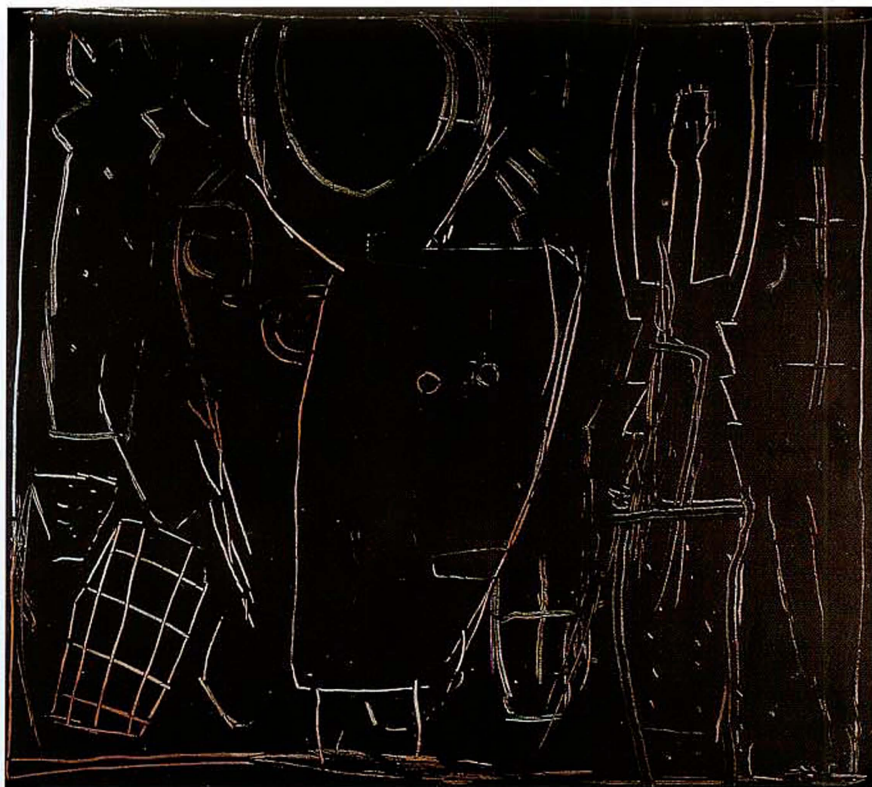
E di naufragio si può parlare anche per il raffinato lavoro dell'artista che si cela dietro lo pseudonimo di Futura Duemila, solo che, nel suo caso, l'esplosione del motivo iconico avviene nel vuoto dello spazio cosmico, dove del corpo astrale che lo solcava permane solo, anche qui come in Brown, una nuvola, uno spolverio di detriti, indistinguibili però dalla normale polvere cosmica e dallo sciame di detriti che riempiono il vuoto e il buio astrale, interrotto solo dall'accendersi sfrigolante di lampi, di scintille elettriche, nate dall'attrito che quelle residue particelle di materia, pur minime, riescono a provocare tra loro.

Questi gli artisti "colti", pronti a trarre una lezione dagli insegnamenti anonimi e collettivi ma ripresi in una chiave di raffinato personalismo.

Già si è detto poi, parlando in generale del fenomeno del graffitismo, dei protagonisti assai più vicini a una condizione anonima, i vari A-One, C-One, Toxic, Crash.

Resta da parlare di colui che si è messo alla loro testa, l'artista, di origine italiana per parte di padre, che ha assunto un nome dal vago sapore arabo, Rammell-zee, quasi per significare meglio il ripudio della tradizione mimetico-iconica dell'Occidente a favore di un'iconoclastia più

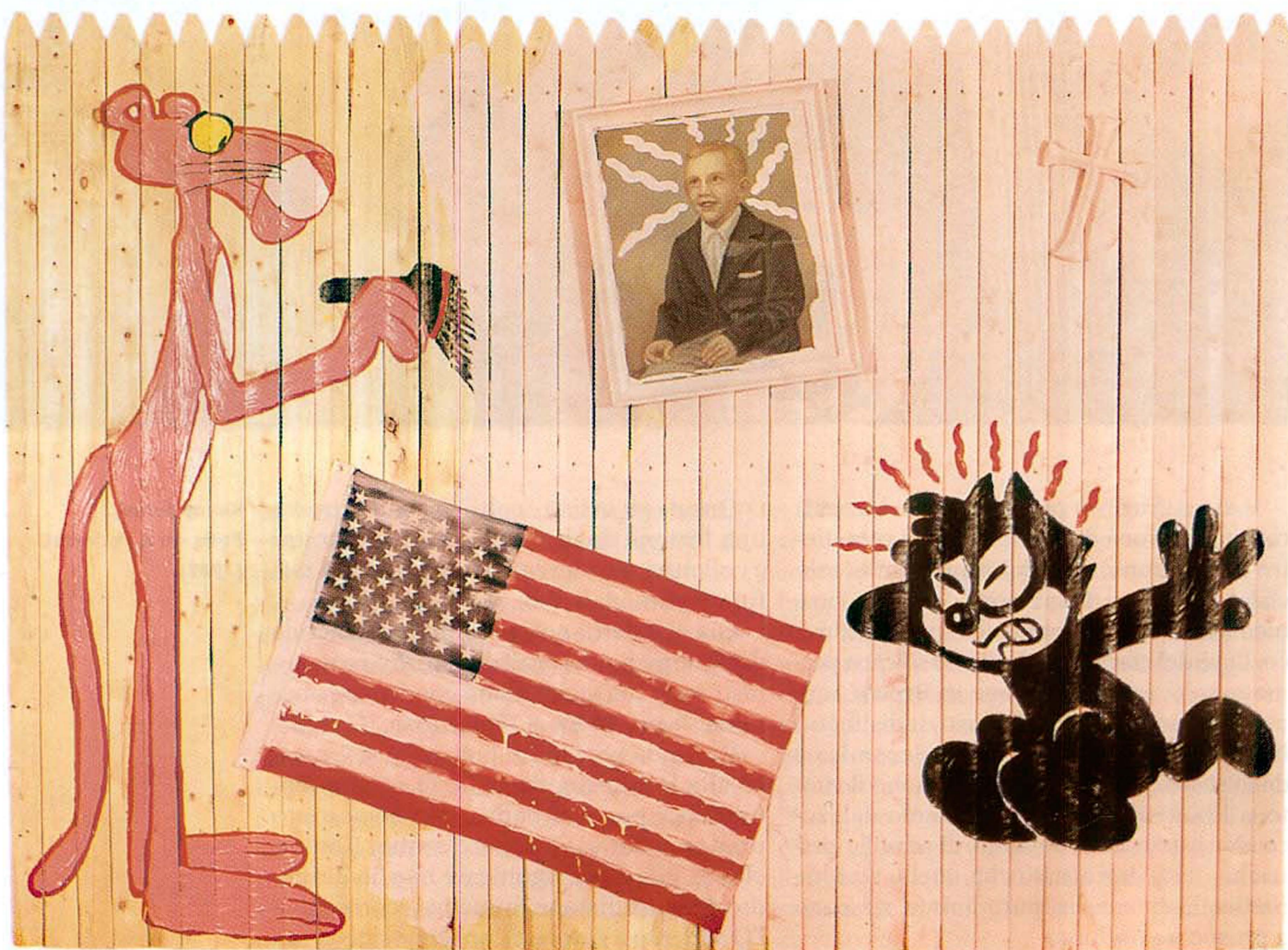
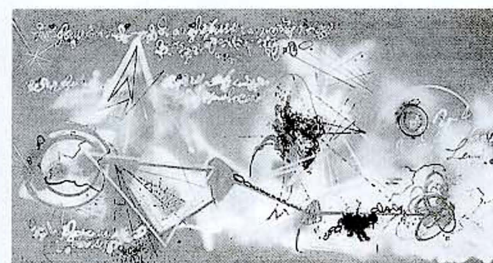
**Kenny Scharf,
Felix on a Pedestal
(1982).**



A sinistra:
James Brown,
Still Life with
Turtle Rattle
(1984).

Qui sotto:
Futura Duemila,
Lenny's Lesson
(1984).

In basso:
Ronnie Cutrone,
Front Yard
(1983).





A sinistra:
Ramm-ell-zee,
Towers of Panzerism
(1990).

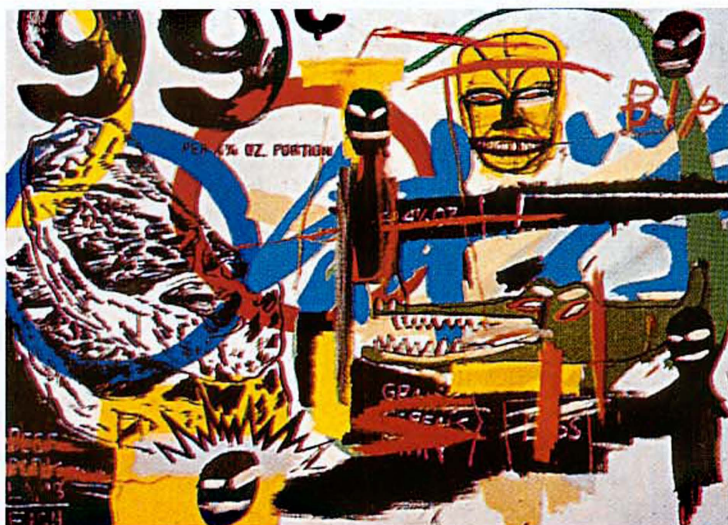
In basso:
Ramm-ell-zee,
Fiat 500
(1984).

Qui sotto:
Ronnie Cutrone,
Sweet and Sour Pork
(1982).



Qui sotto:
Jean-Michel Basquiat,
Francesco Clemente
(1982).

In basso:
Jean-Michel Basquiat,
Andy Warhol,
Senza titolo
(1982);
Aquisgrana,
Neue Galerie.



pertinente al mondo semita, che diviene anche un grido di protesta in una città, in una condizione socio-culturale largamente dominata (anche questo è già stato detto) dalle coordinate che si racchiudono nella sigla Wasp. Con Ramm-ell-zee siamo portati ancora più addentro nei segreti dello spazio cosmico di quanto non avvenisse con Futura Duemila, ad affrontare uno spolverio di asteroidi che ci bombardano inquieti, disgreganti, pronti anche a inghiottire le lettere a caratteri cubitali come ogni altro materiale prefabbricato che l'artista è pronto a immettere in quella fornace, non si sa se per alimentarne la combustione o per tentare di spegnerla, imponendole un principio d'ordine.

Ma il protagonista più "bello" ed eroico, più degno di reggere il confronto con Haring, è senza dubbio Jean-Michel Basquiat, nato due anni dopo Keith, proprio a New York, "bruciato" ancor più verde, a ventisette anni nel 1988. Anche lui, come Ramm-ell-zee, già in partenza estraneo alla protettiva e fortunata condizione di Wasp, legato invece a una inquieta minoranza haitiana che contribuisce a costituire l'infinita sfera della "diversità" nordamericana, da cui l'intera civiltà newyorkese è provocata, tallonata, fecondata. Con Basquiat le regole del gioco mutano alquanto, dato che in lui non assistiamo a quel fenomeno di ambiguità, di indecidibilità tra immagine e astrazione, tipico di Haring come di altri graffiti-sti. Al contrario, Basquiat ama tracciare immagini corpose ed evidenti, benché condotte con segno barbarico e regressivo; immagini che comunque si pongono a dominare lo sfondo, staccandosi da esso con autorevolezza ma lasciandosene cingere come da una coperta in cui si mescolano in parti uguali sontuosità, magnificenza e invece povertà, straccioneria. Si sa che i muri di case, staccionate, spazi per affiche trasudano di ogni specie di bruttura: macchie, chiazze di umidità, intonachi screpolati, tracce di tinteggiature precedenti che fanno capolino come da un palinsesto; e su questo supporto già tanto degradato vengono graffite, all'insegna della velocità e della spensieratezza, frasi, battute, parole licenziose, scurrili, provocanti. Basquiat è come un re Mida che tocca queste brutture e riesce a convertirle nell'oro di meravigliosi accordi cromatici, di sottili passaggi tonali, non indegni dell'alto magistero cromatico di un Matisse.



A sinistra:
Jean-Michel Basquiat,
Senza titolo
(1981).

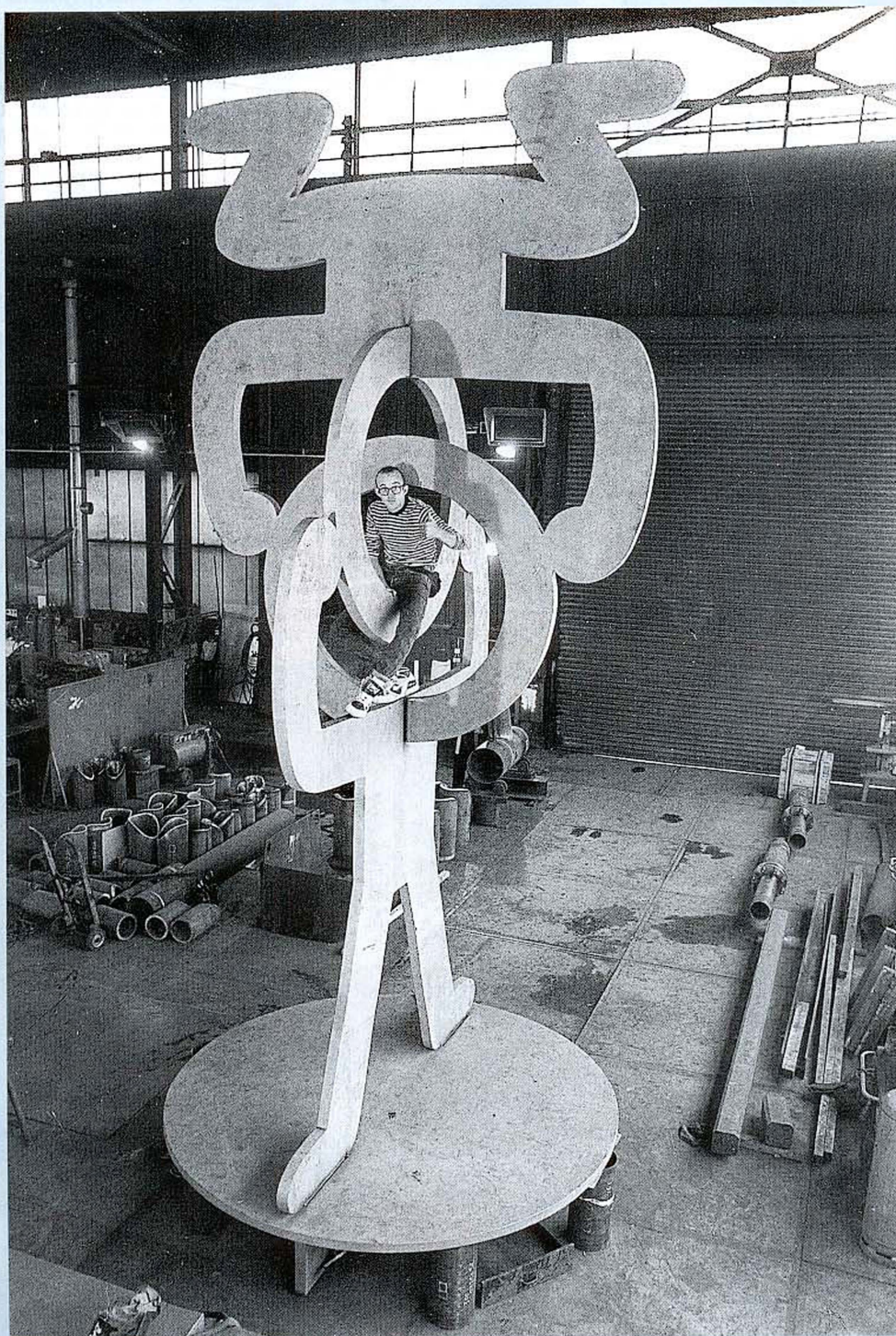
Qui sopra:
Jean-Michel Basquiat,
Dos Cabezas
(1982).

Basquiat collaborò
– ed esposé –
per alcuni anni
con il nume tutelare
della Pop Art,
Andy Warhol,
fino a staccarsene
nel 1985 nel timore
di venirne manipolato.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI HARING
Rivolta di Fidel Castro a Cuba. A Tokyo, inaugurazione del Museo d'arte occidentale, progettato da Le Corbusier.	1958	Keith nasce il 4 maggio a Reading, in Pennsylvania, primo dei quattro figli di Allen e Joan. Durante l'infanzia e l'adolescenza apprende dal padre le tecniche del disegno e si appassiona al genere del fumetto e del cartone animato.
Crisi russo-americana per le basi missilistiche sovietiche a Cuba. Warhol inizia la serie delle scatole di zuppa Campbell e dei ritratti di Marilyn Monroe ed Elvis Presley. Muore Marilyn Monroe, sex-symbol degli anni Cinquanta.	1962	
Vengono uccisi Martin Luther King e Robert Kennedy. Esplode il movimento di contestazione studentesco. Warhol viene ferito da Valerie Solanas. Si afferma l'iperrealismo. Muore Duchamp.	1968	
L'armistizio di Parigi mette formalmente fine all'intervento americano in Vietnam. In Cile colpo di stato di Pinochet e uccisione del presidente Allende. Picasso muore a Mougins.	1973	
In Spagna Juan Carlos di Borbone diventa re dopo la morte del dittatore Franco. Joseph Beuys leader dell'Arte concettuale.	1975	
Jimmy Carter è il nuovo presidente degli Stati Uniti. In Cina muore Mao Zedong.	1976	Consegue il diploma alla Kutztown High School e si iscrive per un anno alla Ivy School of Professional Art di Pittsburgh, prima di recarsi a San Francisco, dove con la frequentazione di Castro Street inizia a manifestare le proprie tendenze omosessuali. A Pittsburgh trova un impiego presso un locale che espone oggetti d'arte; qui allestisce la prima mostra personale di disegni, mentre approfondisce da autodidatta l'arte di Klee, Dubuffet, Tobey e Pollock; l'astrattismo lo affascina e inizia a introdurlo nelle sue opere. Segue le lezioni all'Università, pur non essendo regolarmente iscritto. Fra le letture di questo periodo, legge il saggio di Robert Henri <i>The Art Spirit</i> , rimasto sensibilmente impressionato, sceglie di dedicarsi interamente all'arte.
Si inaugura a Parigi il Centre Pompidou. Primo volo libero della navetta spaziale americana.	1977	Visita alla Carnegie International l'esposizione retrospettiva dedicata a Pierre Alechinsky. L'opera di quest'ultimo rivela inaspettate somiglianze con il suo stile, nel linearismo quasi calligrafico e nell'impiego dell'inchiostro su carta.
Muore Giorgio de Chirico.	1978	Espone le sue nuove creazioni al Pittsburgh Center for the Arts e si trasferisce a New York per seguire i corsi della School of Visual Arts, dedicandosi al disegno, alla performance e al video.
Fra Stati Uniti e Cina Popolare si stabilisce un regolare rapporto diplomatico. Le truppe sovietiche invadono l'Afghanistan.	1979	

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI HARING
Negli Stati Uniti, con l'elezione del presidente Ronald Reagan, i repubblicani tornano a vincere sui democratici.	1980	Partecipa al <i>Times Square Show</i> , una mostra d'arte organizzata dal fronte di controcultura giovanile, nell'ambito delle manifestazioni di arte alternativa dei "graffitisti". Tuttavia, pur rivelando un deciso interesse per questo movimento, rimane legato a un concetto tradizionale di arte. Contemporaneamente definisce il proprio linguaggio pittorico esprimendosi attraverso immagini che, verso la fine dell'anno, daranno luogo alla realizzazione di manifesti pubblicitari per la metropolitana.
	1981	Abbandona il supporto cartaceo e inizia a privilegiare materiali eterodossi come tele viniliche, metallo, oggetti di recupero, statue da giardino, pelli di animali. Decide di collaborare con il giovane graffitista Angel Ortiz ed esordisce nella galleria privata di Tony Shafrazi, che lo aiuta a ottenere una notorietà internazionale.
Breve conflitto tra Argentina e Inghilterra per le isole Falkland che si conclude con la vittoria britannica. Ultima opera di Miró, <i>Donna e uccello</i> . Warhol realizza il poster per il film <i>Querelle</i> di Fassbinder.	1982	Partecipa alla rassegna <i>Documenta 7</i> a Kassel e tiene mostre personali in gallerie americane ed europee.
Premio Nobel per la pace al polacco Lech Walesa. Miró muore all'età di novanta anni. Inizia la collaborazione tra Warhol, Basquiat e Clemente.	1983	Interviene alla Biennale del Whitney Museum a New York e alla Biennale di San Paolo del Brasile.
Reagan viene rieletto presidente degli Stati Uniti.	1984	Presenta il suo repertorio alla XLI Biennale di Venezia.
Il presidente americano Reagan incontra il nuovo segretario del Pcus, Michail Gorbacëv.	1985	Espone alla Nouvelle Biennale de Paris e al museo Capc Centre d'art contemporain di Bordeaux. Diventa protagonista del panorama artistico newyorkese e internazionale, focalizzando il proprio interesse sulla comunicazione sociale, mediante lavori pittorici rivolti al grande pubblico, manifesti e scenografie per spettacoli coreografici.
Drammatico incidente alla centrale nucleare di Cernobyl, in Unione Sovietica.	1986	Viene allestita una retrospettiva del suo lavoro presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam.
Stati Uniti e Unione Sovietica concordano le prime misure per il disarmo nucleare bilaterale. Nasce a Los Angeles, a Fort Lauderdale, il Moca (Museum of Contemporary Arts). Muore dopo un intervento chirurgico Andy Warhol.	1987	
Muore di overdose a ventotto anni Jean-Michel Basquiat, l'altro grande protagonista del graffitismo.	1988	
Caduta del muro di Berlino.	1989	
Riunificazione della Germania.	1990	Muore di Aids nel mese di febbraio, a New York. Alla sensibilizzazione sul problema dell'Aids aveva dedicato con impegno i suoi ultimi anni di attività.

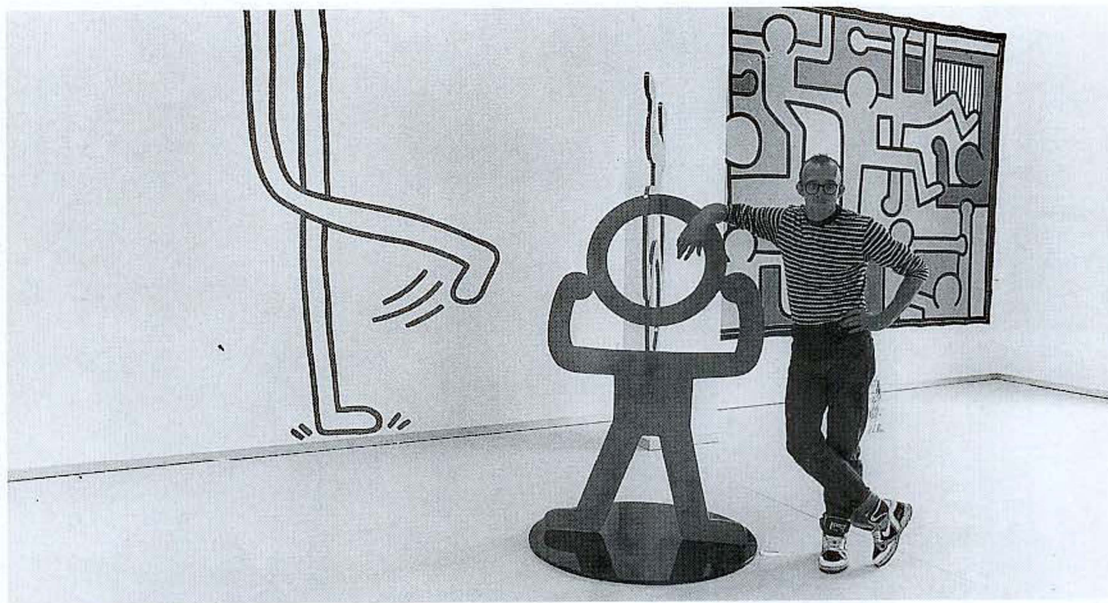


*Haring in fonderia
a Düsseldorf nel 1988.*

P. Pincus-Witten, J. Deitch, D. Shapiro, *Keith Haring*, catalogo della mostra, New York City 1982; AA.VV., *Arte di frontiera*, Milano 1984; K. Honnef, *Back to the U.S.A.*, catalogo della mostra, Bonn 1983; AA.VV., *Art at Work. The Chase Manhattan Collection*, New York 1984; S. Ager, *Hip-Hop*, New York 1984; P. Freeman, E. Himmel, E. Pavese, A. Yarowsky, *New Art*, New York 1984; R. Hagenberg, *Untitled 84*, New York 1984; K. Haring, *Art in Transit*, New York 1984; P. Belsite (a cura di), *Notes from the Pop Underground, The Last Gasp of San Francisco*, catalogo della mostra, Berkeley (California) 1985; J.-L. Fromeni, B. Gysin, S. Coudere, *Keith Haring: Peintures, Sculptures et Dessins*, catalogo della mostra, Bordeaux 1985; G. F. Gorgoni, *Beyond the Canvas*, New York 1985; A. Warhol, *America*, New York 1985; AA.VV., *An American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940*, New York 1986; J. Dertch, *Keith Haring: Paintings, Drawings and a Vellum*, catalogo della mostra, Amsterdam 1986; S. Hager, *Art After Midnight: The East Village Scene*, New York 1986; L'Époque, *La Moda, La Morale, La Passion: Aspects de l'Art d'Aujourd'hui, 1977-1987*, catalogo della mostra, Parigi 1987; AA.VV., *Comic Iconoclasm*, catalogo della mostra, Londra 1987; H. N. Fox, *Avant-Garde in the Eighties*, catalogo della mostra, Los Angeles 1987; C. Goodman, *Digital Visions: Computers and Art*, New York 1987; *Collaborations: Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat*, catalogo della mostra (introduzione di K. Haring), Londra 1988; D. Cameron, *Keith Haring 1988*, Van Nuys (California) 1988; R. Rosenblum, *The Dog in Art from Rococo to Post-Modernism*, New York 1988; K. Haring, *Eight Ball*, Tokyo 1989; *Keith Haring: A Memorial Exhibition*, catalogo della mostra, New York 1990; K. Haring, *Against All Odds*,

Rotterdam 1990; R. Pinco-Witten, Collins & Milazzo, *The Last Decade: American Artists of the Eighties*, catalogo della mostra, New York 1990; *Compassion and Protest: Recent Social and Political Art from the Broad Family Collection*, catalogo della mostra, San José (California) 1991; *Echt Fatsch*, Milano 1991; J. Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York 1991; S. Meller, J. Elffers, *Textrie Designs: 200 Years of European and American Patterns for Printed Fabrics*, New York 1991; G. Olmedo, *Myth and Magic in America: The 80s*, catalogo della mostra, Monterey 1991; J. Updike, *The Art of Mickey Mouse*, Los Angeles 1991; *The Power of the City/The City of Power*, catalogo della mostra, Phoenix (Arizona) 1992; R. Atkins, T. Sokolowski, *From Media to Metaphor. Art About AIDS*, New York 1992; B. Blindermann, W. S. Burroughs, *Keith Haring*, ristampa del catalogo della mostra *Future Primeval*, New York 1992; G. Celant, *Keith Haring*, Monaco 1992; B. Rose, *Allegories of Modernism*, catalogo della mostra, New York 1992; G. Celant, *Keith Haring: A Retrospective*, catalogo della mostra, Tokyo 1993; K. Littmann, W. Jhele, *Keith Haring, Complete Editions on Paper, 1982-1990*, Stoccarda 1993; G. Celant, *Keith Haring*, catalogo della mostra, Milano 1994; *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco 1995; A. Anderson-Spivy, *Keith Haring: Works on Paper 1989*, catalogo della mostra, New York 1995; J. Fineberg, *Mit dem Auge des Kindes*, catalogo della mostra, Stoccarda 1995; *Keith Haring journal*, New York 1996; *Keith Haring: The Ten Commandments*, catalogo della mostra, Kassel 1996; AA.VV., *American Graffiti*, catalogo della mostra, Napoli e Roma 1997; D. la Valette, *Keith Haring: I Wish I didn't Have to Sleep*, Monaco 1997.

Keith Haring
alla galleria
Hans Mayer
di Düsseldorf
(1988).



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti, a eccezione di quelle dell'artista e delle sue opere: © Estate of Keith Haring, reprinted with the permission of The Wylie Agency, Inc.; in particolare: p. 3 foto Cippi Pitschen, p. 19 foto Volz, pp. 49 e 50 foto Jansen; e tranne la foto a p. 7: ©Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari, Firenze.

Art e Dossier
Inserito redazionale
allegato al n. 162
dicembre 2000

Direttore responsabile
Claudio Pescio

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib.
Firenze n. 3384 del
22.11.1985

www.giunti.it

© 2000
Giunti Editore S.p.A.
Firenze - Milano

Printed in Italy
Stampa presso Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato

Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

Fascicoli e dossier
arretrati:

Servizio abbonati

Tel. 199 195 525

dal lunedì al venerdì

orario continuato

9.00-18.00

Fax 055 5062397

c.c.p. 12940508 intestato a

Art e Dossier, Firenze

e-mail periodici@giunti.it

acquisti on line

www.giuntistore.it