

3 - VIENNA, COLLEZIONE PRIVATA - GUSTAV KLIMT: VITA E MORTE (1908)

vare nei vetri colorati l'espressione più viva e fedele delle proprie sensazioni. Quelle lastre, proiettate come *slides* giganteschi si proponevano nelle loro luci, ombre, colori, in viva alternativa alle possibilità della pittura, riuscendo in effetti che le sue tele in cinquant'anni di vita hanno sempre ricercato.

Nella sua libera esplorazione Vedova non ha lasciato intentata nessuna possibilità espressiva — come l'intera mostra può attestare —, in una "ginnastica drammatica", che doveva condurre l'artista-uomo alla disperata ricerca del "dentro". Il catalogo si chiude con alcuni stralci da vecchi quaderni, ora rivisitati dall'artista, visti sotto nuova luce, dopo tanti anni di esperienze: "In questa perenne estenuante inchiesta si pone più che mai la domanda: l'avanguardia? Quella vera non è che questa vita all'osso". Cosa rimane dunque di queste ricerche? Forse è ancora l'artista che ci suggerisce una risposta: "frammenti indifesi", fragilissimi, inquietanti, da sottoporsi a sempre nuove verifiche, con "il radar su un massimo di coraggio".

MAURO PRATESI

INTORNO ALLA SECESSIONE

Venezia, Palazzo Grassi. 20 maggio-16 settembre 1984.

Nell'ambito della Biennale '84 si impone all'attenzione critica la grande mostra a Palazzo Grassi che illustra, con esemplare ricchezza di opere, l'affascinante vicenda dell'arte viennese tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e la caduta dell'Impero Asburgico. Come Calvesi sottolinea nel proprio contributo al catalogo, l'importanza dell'iniziativa risiede principalmente nella complessità e nell'ampiezza con cui sono presentate, con taglio inedito, le molte espressioni artistiche, senza porre accento esclusivo sulle figure più attese, al contrario lasciandole naturalmente emergere, quali punte di un *iceberg*, dalla selva di nomi documentati. L'itinerario articolatissimo e non sempre chiarificante lungo il quale, tra stupore e stupore, il visitatore è guidato, sembra proporsi come allegoria di quella appassionante vicenda; dai residui di una cultura tardo impressionista (o meglio dall'"Impressionismo degli stati d'animo", proposto a Vienna da

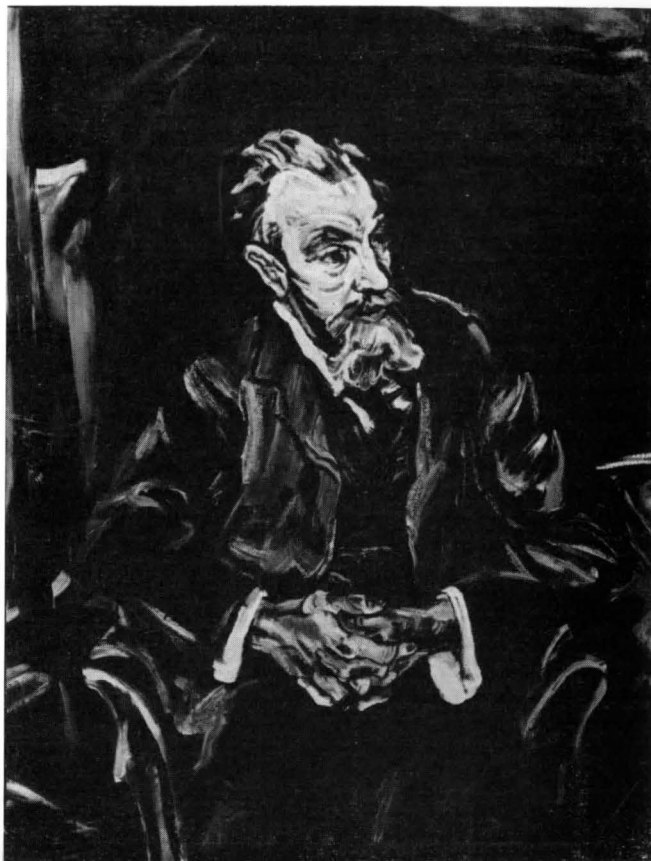
Albert Zimmerman) alla preziosità del Sezessionsstil di Klimt, dall'angosciante grido di Schiele ai più tardi influssi espressionisti di Kokoschka, si è dunque trascinati in un gorgo di continue e diverse apparizioni: pitture, sculture, mobili, progetti architettonici, cartoline, manifesti, spartiti musicali, abiti, porcellane e così via. All'impegnativa varietà di oggetti esposti corrisponde un ricchissimo catalogo di non facile consultazione, ambiziosa *summa* della cultura viennese tra i due secoli, svicerata in ogni suo aspetto, con validi contributi di specialisti di diversa nazionalità.

Di frequente, pensando alla Secessione, si ricorre ad una formula astratta o ad una sigla generica che subito ci riporta al dorato universo di Klimt, alle sue gemme, a quelle purissime linee, prive di qualsiasi materialità, ai motivi geometrici che si disgregano all'infinito in "vibrazioni pulviscolari". Ma nel proprio saggio, all'interno del catalogo, la Bossaglia illustra con grande acutezza critica l'origine e il significato del termine Secessione — erroneamente considerata viennese per antonomasia — e i suoi debiti con l'arte tedesca, da cui proveniva il modello non solo terminologico, ma anche poetico: si pensi infatti alla Secessione Monacese, capeggiata da Stuck, Trübner e Uhde, e alla sua rivolta contro il Romanticismo; e ancora si ricordi il contributo della rivista *Jugend* che radunava i gruppi che, in quello scorcio di secolo, volevano vincere il conservatorismo dell'Accademia "o meglio il suo potere".

Fondata nel 1897, la Secessione austriaca si orienta inizialmente verso una vorace assimilazione dei più moderni influssi europei ed elabora il programma di una nuova cultura artistica della vita, come indicavano le guide del gruppo, l'anziano Rudolf Von Alt e il trentacinquenne Gustav Klimt. Nel 1898 due avvenimenti: la pubblicazione del primo numero della rivista *Ver Sacrum* (nella traduzione letterale La Sacra Primavera e, come chiarisce la Bossaglia, dal nome di un'antica cerimonia romana di propiziazione) e la prima grande mostra che l'Associazione inaugura, invitando le personalità emergenti del panorama artistico europeo: da Boecklin a Puvis, a Klinger, Rodin, Stuck, Van de Velde e molti altri.

Per seguire le ricerche del gruppo, come suggerisce la mostra attuale, si possono sfogliare le sei annate di *Ver Sacrum* che, dopo i primi numeri, matura le proprie scelte espressive e si volge verso una nuova impostazione grafica dei fascicoli, in favore di strutture bidimensionali e fortemente stilizzate. I disegni in copertina, le incisioni originali all'interno, le iniziali e i fregi ornamentali di Hoffman, Olbrich, Moser, König si distinguono tuttavia da quelle di Alt o Lieberman — la sponda più conservatrice del gruppo — e impongono un clima rarefatto, evocativo, ricco di suggestioni astratte, al quale fanno eco i contributi letterari di Rilke, Hofmannsthal, Maeterlink.

Nei primi anni del Novecento nascono alcune fra le più celebri creazioni di Klimt — come 'Danae' del 1907-1908, 'Giuditta' e altre opere esposte — nelle quali l'ondeggiante plasma dei corpi si staglia, privo di alcuna profondità, sul fondo d'oro e variamente decorato, e le figure si offrono nella morbidezza estenuante di profili sensuali e di ascetica linearità. Dal 1910 si osserva in Klimt un ulteriore cambiamento e, in seguito al viaggio a Parigi, assistiamo alla rottura con lo "stile d'oro", per una tavolozza completamente rinnovata, tradotta di frequente negli accordi vivaci di un paesaggio. Il lin-



4 - VIENNA, OSTERREICHISCHE GALERIE, OBERES BELVEDERE
OSCAR KOKOSCHKA: RITRATTO DI CARL MOLL (1913)

guaggio dell'artista si apre a nuovi spunti e accanto alla suggestione per l'arte ravennate e bizantina, riconosciamo anche il ricordo di Mackintosh, Minne, Toorop, Toulouse, Beardsley, Khnoff, Hodler e molti altri.

Già nel 1898 Bahr richiede agli artisti del gruppo "un'arte che, per mezzo delle sue linee e dei suoi colori, mi dica ciò che ho provato durante le ore felici della primavera a Vienna". È un invito a saggiare, prudentemente, le vie dell'astrazione. Alle iniziali parafrasi liriche di paesaggi di Moser, Stör e Böhm fecero eco negli anni successivi i nuovi esperimenti formali di Leopold Stolba, con le sue visioni di microstrutture colorate, tessuti a maglia sottile ed emulsioni fluttuanti di colori. Le ricerche espressive dunque tendono a differenziarsi all'interno del gruppo, pur nella sintonia che le giustifica e le indirizza criticamente. Fra i molti artisti documentati a Palazzo Grassi emerge per la sua particolarità anche Kolo Moser, che rappresenta uno degli esempi più significativi della versatilità richiesta al secessionista: progettista di mobili, disegnatore di stoffe, vasi, manifesti, vetrate, illustratore di libri, applicò la propria inventività in ogni campo, come si osserva incontrando il suo nome in ogni settore dell'esposizione.

Nel 1902 la Secessione allestisce un padiglione, una sorta di tempio, per ospitare il 'Beethoven' di Klinger: Hoffman ne è l'architetto, Klimt il principale decoratore; Gustav Mahler, nel giorno dell'inaugurazione, esegue un adattamento della *Nona* di Beethoven, originalmente rie-

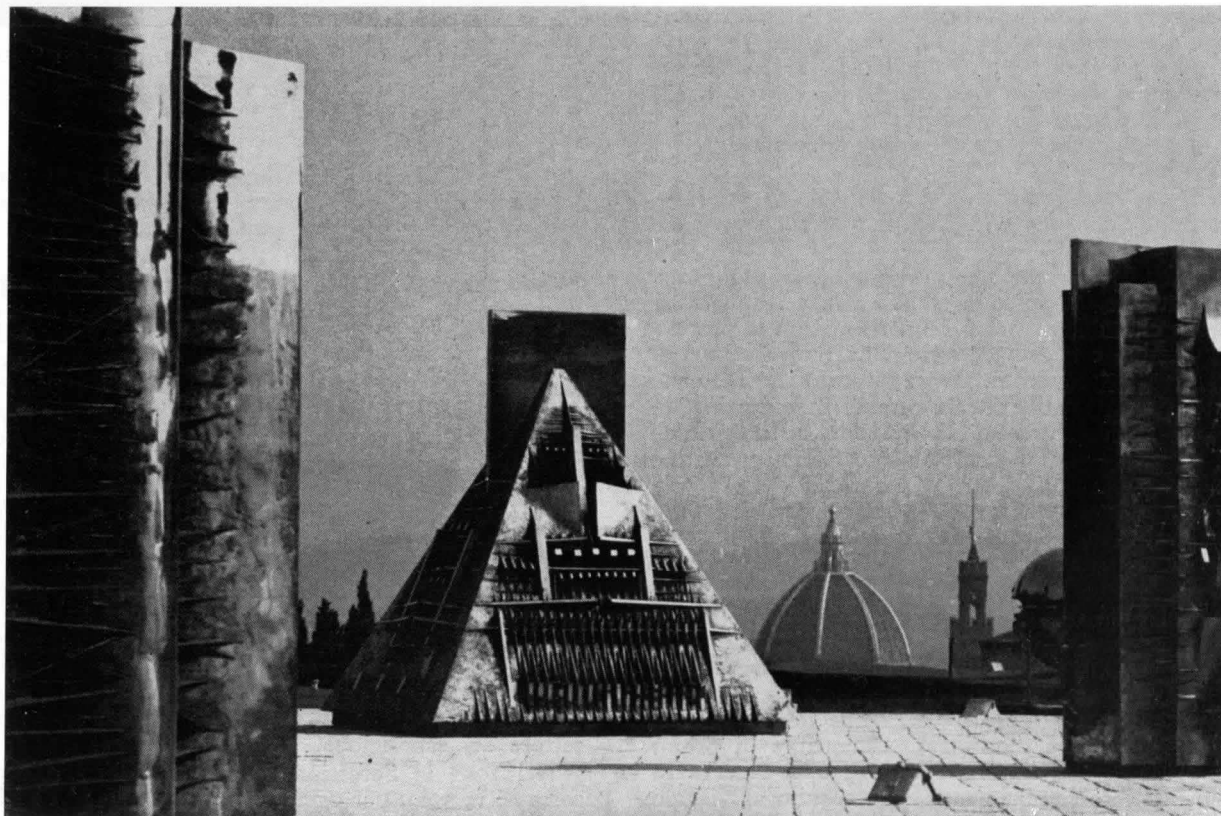
laborata per l'occasione. La copia fedele del fregio di Klimt, ispirato all'*Inno alla Gioia* di Shiller, compare ora in posizione privilegiata nel grande salone di ingresso di Palazzo Grassi; si insiste, nelle pagine del catalogo, sull'identità della copia rispetto all'originale, ma per quanto dubbiosi riguardo al significato di esporre un falso, non possiamo evitare di rammaricarci visto che alla pretesa fedeltà della ricostruzione manca il centrale monumento di Klinger, in funzione del quale l'intero fregio era stato realizzato e assumeva simbolico valore.

In seno alla Secessione maturano frattanto motivi e spunti nuovi, particolarmente nel versante delle arti applicate, che tendono a nobilitare la propria funzione, sviluppandosi secondo quell'ideale già elaborato da Ruskin e Morris. "Ci rivolgiamo a tutti — leggiamo in *Ver Sacrum* del 1898 — senza distinzioni di classi e di mezzi. Non conosciamo differenze fra l'arte vera e propria e l'arte industriale, fra l'arte dei ricchi e l'arte dei poveri". Negli anni successivi Wagner pubblica il suo trattato *Architettura moderna*, che esalta l'esempio dell'artigianato mentre i suoi allievi, Olbrich e Hoffman, divulgano, con le loro opere di architettura e di *design*, il fascino del nuovo atteggiamento "modernista" e l'importanza dello "stile utile".

Si avverte tuttavia una costante duplicità di scelte, un conflitto che lentamente matura all'interno del gruppo, tra un atteggiamento più spiccatamente decadentista e l'impatto d'urto, ascetico e aggressivo, che infine trova

espressione nell'opera di Schiele e di Kokoschka. Anche Loos, tornato in patria dopo un soggiorno negli Stati Uniti, nega recisamente il valore dell'ornamento nell'architettura, proibisce all'artista, in quanto tale, di pretendere — con indubbia "civetteria" — la competenza dell'artigiano, si fa difensore dell'eterogeneità dei prodotti artistici, anziché della loro omogeneità. Nella sua rivista *Das andere*, nel 1903, l'architetto polemizza sarcasticamente con gli artisti che vogliono rappresentare gli uomini e i loro sentimenti: "Descrivete una buona volta come la nascita e la morte, come il grido di dolore di un figlio, vittima di una disgrazia, il rantolo di una madre morente, gli ultimi pensieri di una figlia che vuol togliersi la vita, si svolgono e si presentano in una camera da letto di Olbrich". Guardando all'arte e alla vita con questa carica drammatica, con questo desiderio di arrivare alla "verità" delle cose, Loos si accosta a Schiele, al giovane Kokoschka, a Karl Kraus e ad Arnold Schönberg; ad essi propone di rappresentare ammalati, moribondi, disperati, morti, annunciando già una sensibilità espressionista.

Al programma estetico dell'"opera d'arte integrale", anche nell'itinerario della mostra, fa luogo l'incrinatura irreparabile che il giovane Schiele apre nel dorato universo di Klimt, spezzandolo in gridi di indicibile tormento; corpi lividi, figure secche, angolose, contratte in smorfie di dolore, accensioni improvvise di rossi, grumi di ombre che si addensano nel cuore delle immagini, in un empito di bruciante intensità.



5 - FIRENZE, FORTE DEL BELVEDERE - ARNALDO POMODORO:
L'AMBIZIONE, LA PROFEZIA, IL POTERE E LA MACCHINA

La parabola sta per chiudersi: è l'espressione di Koschka che segna il tramonto di un'epoca e che, nella lugubre ricchezza e densità della sua pittura, si apre a nuovi spunti. La ricerca artistica prende dunque altre strade e, sebbene talvolta si considerino gli artisti della Secessione eminentemente come profeti di una nuova modernità, appaiono qui testimoniati, con critica consapevole, in rapporto alla grandezza e complessità di una cultura, colta nei suoi molteplici aspetti dal suo sorgere alla sua ineluttabile decomposizione.

GIOVANNA UZZANI

« LUOGHI FONDAMENTALI » DI ARNALDO POMODORO

Firenze, Forte del Belvedere. 7 luglio-30 ottobre 1984.

Le perentorie forme sferiche di Arnaldo Pomodoro, i suoi lucidi congegni, le colonne sveltanti ed aspramente erose si affacciano da Forte Belvedere, in problematico e difficile rapporto con le pendici dolci del colle, sopra la città. L'ambiziosa mostra che illustra i "luoghi fondamentali" dell'artista ha quasi il tono dell'antologica, e documenta le varie tappe della sua opera, dagli estremi anni Cinquanta fino alle ultime espressioni contemporanee. "Luoghi" in quanto simboli del rapporto struttura-ambiente e — spiega l'artista in un'intervista rilasciata in occasione della mostra — "come metafora ulteriore di una peculiare concezione artistica"; "fondamentali" perchè le sculture si rivelano in imprescindibile rapporto "con le strutture mentali e della storia che ci determinano: il passato medioevale, il futuro tecnologico, l'arcaico, l'immaginario". "La storia genealogica" di Pomodoro — come documenta il percorso della mostra — si apre verso la metà degli anni Cinquanta, in piena temperie informale: nascono opere come "Costruzione irradiante" del 1955 o "Estensione vegetale" dello stesso anno, dove i reticoli di piombo e d'argento si intrecciano su superfici scabre di calce o di cemento, stesi con le mani o con gli stracci, talvolta intrisi di piombaggini o di ossidi di ferro, con effetti di greve opacità, tesi ad esaltare i valori materici di quelle tecniche "povere". In questo approccio antiemotivo con l'opera, privo di qualsiasi concessione descrittiva, si leggono tuttavia riferimenti diversi: dagli eleganti tracciati astratti di Klee alle superfici scabre di Capogrossi, decorate da mute forme simboliche, assimilabili alla scrittura. E fra i molteplici riferimenti ricorderei anche la partecipazione di Pomodoro all'attività del gruppo Continuità, insieme a Dorazio, Turcato e ad altri giovani artisti, sostenuti dall'impegno critico di Argan. Sensibile e attento ai richiami del momento Pomodoro si avvede, in questi tardi anni Cinquanta, che l'interesse per la tela dipinta stava orientandosi verso una nuova dimensione oggettuale, che tendeva a diluire i confini naturali fra pittura e scultura.

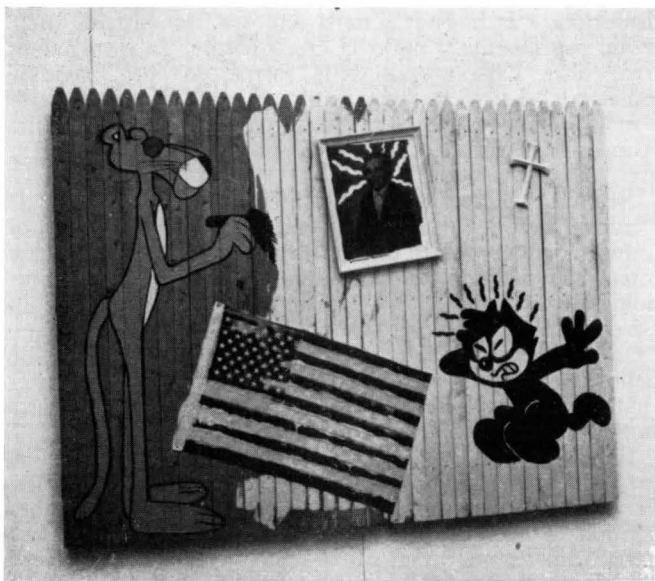
Ma è nel 1960, in seguito al viaggio in America, che Pomodoro matura i motivi che lo condurranno alle future creazioni; oltre ad una diretta conoscenza dell'Action Painting, l'artista poté infatti comprendere a fondo il nucleo fondamentale della propria ricerca: scardinare la

perfezione e la forbitezza della scultura brancusiana, mettendo aspramente a nudo la crepa sottile, ed intravedere così, oltre l'assolutezza delle forme, la loro nascosta malattia. "Le sfere sono prima di tutto forme perfette e magiche che io spacco allo scopo di rintracciare e infine scoprire i fermenti interni che contengono, misteriosi e vivi, mostruosi e puri".

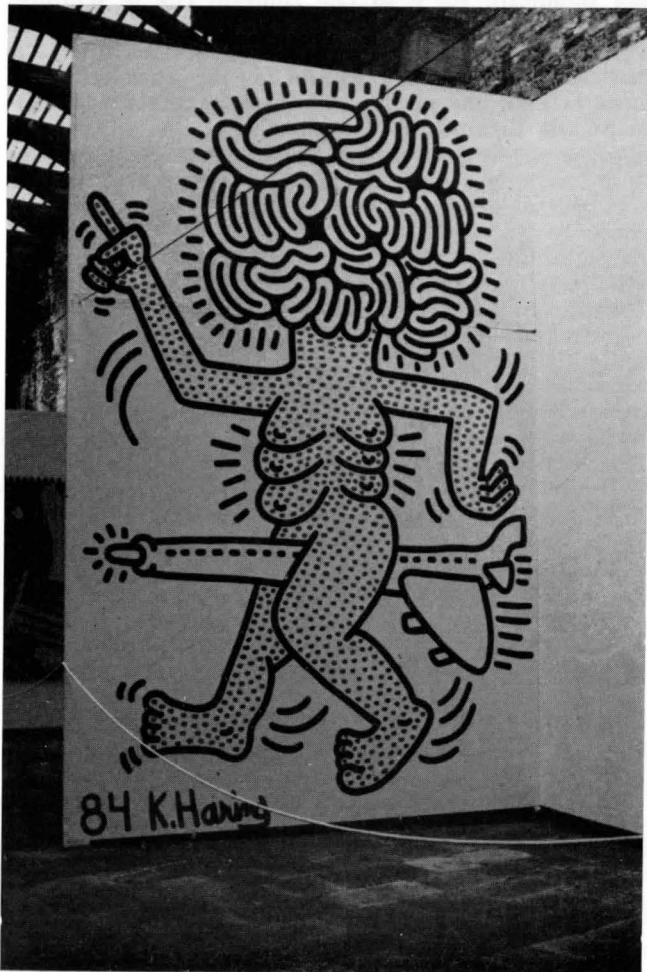
Scienza e fantascienza si contendono il primato dell'immaginazione in rotanti e sfere di bronzo, in cubi immensi ed erosi nel cuore, imposti allo sguardo come totem inappellabili, simboli sfulgenti della moderna tecnologia e insieme del suo irreversibile morbo; oppure in perentorie e luminose forme di acciaio o bronzo — 'Onda', 'Forma X', 'Rotante massimo III' — che nella loro assoluta purezza, respingono qualsiasi "matericità" e corrosione, per definirsi in ricerche di esatta programmazione.

Sono gli anni del nostro ben noto boom economico, in cui il mercato artistico si allarga a dismisura, richiedendo la produzione continua di beni culturali in quanto simboli di promozione economica e sociale; è la vittoria della dimensione pragmatica, che richiede al prodotto artistico valori di chiarezza, evidenza, concretezza; tinte pastello, colori fluorescenti, alluminio, plastica, bronzo smaltato, acciaio, ecco i materiali preferiti, simboli tutti del successo dell'oggettualità dell'opera sull'ulteriorità dei suoi significati. Ed è in tale contesto che le sculture-oggetti di Pomodoro, per quanto astratti, non mi sembrano insensibili a quei valori di straordinaria e concisa icasticità che, pur in espressioni diverse, appassionavano anche la Pop, che proprio nel '64 si presentava ufficialmente alla Biennale di Venezia.

Anche nell'interpretazione dei monumentali *assemblages* di Louise Nevelson — conosciuta direttamente durante il soggiorno americano del 1960 — Pomodoro tende a ghiacciare gli spunti più fragranti di poesia appoggiati alla sensibilità materica e artigianale dell'artista americana; perciò non più lirico *bricolage* di strumenti e oggetti di legno, sui quali la polvere possa posarsi con dolcezza, in trasparente allusione al solaio della memoria, all'armadio dell'inconscio. Al contrario maestose forme di materiali freddi e splendenti, che si impongono nello spazio, lontano da ogni esuberanza del gesto, come osserviamo nella 'Colonna del viaggiatore' o nella 'Grande tavola della Memoria' in piombo, opere dei primi anni Sessanta, attualmente esposte alla mostra fiorentina. Perfino negli squarci, che mostrano in fitta serialità i loro denti metallici, l'artista non lascia intravedere mistero, suggestione o incanto, ma nitidi momenti di alternanza tra pieno e vuoto, tra levigato e scabro, tra puro e articolato. Scrive Pomodoro nel 1964: "È vero che non sentiamo più in alcun modo l'oggetto come metafisico, cioè da rappresentare e da raggiungere, e non sentiamo più la nostra presenza come un vuoto inerte o spirituale". Viene così da rimeditare criticamente quelle interpretazioni che preferirono leggere le opere di Pomodoro in chiave metafisica o surrealista, in un momento in cui si rinnegava il *pathos* e lo spirito dell'Action Painting, e ci si orientava preferibilmente verso il lucidissimo distacco emozionale della Pop o meglio ancora della Minimal Art. D'altronde anche in Italia la Nuova Astrazione Pittorica compiva un'operazione di assottigliamento semantico nei confronti dell'eredità degli anni Cinquanta e, decantando ogni motivazione sentimentale, optava per la pura organizzazione sintattica e trasformava il campo pittorico in una fitta tessitura di segni o in grandi campiture omogenee di colori puri.



6 - VENEZIA, XLI BIENNALE, APERTO '84
RONNIE CUTRONE: FRONT YARD (1983)



7 - VENEZIA, XLI BIENNALE, APERTO '84
KEITH HARING: UNTITLED (1984)

Ancora una volta il richiamo veniva comunque da New York: nel 1965 Robert Morris, esponendo le proprie costruzioni "minime", in compensato interamente grigio, scrisse che la scultura doveva concentrarsi su "forme unitarie" quali poliedri semplici, privilegiando così una lettura mentale anziché visiva o emozionale, e ricorrendo ad oggetti inappellabili, muti fenomeni. È il saggio di Mark Rosenthal che, nel catalogo della mostra, richiama i diversi suggerimenti e stimoli che l'artista andava accogliendo dalle esperienze americane: Newman e Rothko, poi David Smith e Louise Nevelson, infine i minimalisti fino a Tony Smith.

Altrettanto chiarificante mi è parso il contributo al catalogo di Jacqueline Risset, nella sua proposta di accostare l'espressione artistica di Pomodoro ai contemporanei valori critici ed estetici di importanti studiosi, e principalmente di Argan. Appare così ricca di spunti l'analisi comparata del Piero della Francesca letto da Argan — nella sua *Storia dell'Arte italiana* del 1968 — con la "sfericità", "l'assolutezza formale", "l'identità tra idea e forma" — usando la terminologia arganiana — che anche Pomodoro parallelamente esprimeva, rispondendo ai comuni richiami del momento. Ed è singolare riprendere in mano quel celebre testo di Argan, fingendo di pensare ai nostri artisti anni Sessanta, e in particolare a Pomodoro. Troveremo: "Questo prisma di spazio è riempito dalla luce, che investe le figure ed è riflessa dal fondo dorato"; "figure ridotte a forme quasi geometriche... pure presenze, quasi personificazioni mitiche dello spazio. Ma non lo adombrano nel simbolo, lo rivelano nella pienezza della forma" (come non pensare alle colonne, ai cubi, alle sfere di Pomodoro?). E ancora, spigolando liberamente fra le innumerevoli citazioni adducibili: "Poiché tutto è rivelato e certo non può esservi anelito, ansia, tensione religiosa... ogni cosa si costituisce immediatamente come realtà assoluta, strutturale e formale", per cui si conclude che "lo spazio si dà interamente nelle cose, e ogni cosa è forma dello spazio". Dunque chiarezza espressiva, rifiuto di ogni delicatezza chiaroscurale e di qualsiasi cedimento emotivo, per la cosciente conquista della forma, ideale e astratta come un'icona.

Arriviamo agli anni Settanta. Nascono opere come 'Cono tronco' (1973) in bronzo e acciaio, 'Pietrarubbia's Work' (1975-1976) in bronzo, piombo, lamiera di ferro e pietra, e le varie versioni della colonna, fino a 'Triade', del '79. Gli elementi del linguaggio di Pomodoro non cambiano, ma le opere, ambientate negli spazi prestigiosi delle moderne città o dei più ricchi collezionisti privati si adeguano nelle dimensioni e nei particolari al nuovo contesto. "Non adatti mai le forme alla misura dell'opera — leggiamo nella *Lettura critica di Tom Freudenheim a Arnaldo Pomodoro* — invece ogni pezzo è visto come un'entità completa, che può essere piccola o monumentale; ma è nondimeno quasi esattamente lo stesso oggetto", immagini imperturbabili e lussuose come gioielli, e che appaiono come "da un cannocchiale usato all'incontrario" — secondo una brillante definizione di Fagiolo dell'Arco — colte sempre genialmente dal sensibile grandangolare di Ugo Mulas.

Il catalogo poi ricorda i progetti per il nuovo cimitero di Urbino (1978-1981) — quasi un intervento di Land Art — per la 'Porta d'Europa' (1978-1979), per il 'Faro con segnali mobili' (1977) ed altri ancora, presentati sia nel modellino in plexiglas e metallo, che nei disegni a matita di Dialmo Ferrari; e per finire la mostra documenta l'interesse di Pomodoro per la tragedia greca nelle sue più

recenti sculture per l'*Oresteia* di Eschilo, rappresentata a Gibellina nel 1983. Per questa tragedia Pomodoro inventa alcuni grandi simboli, "maschere totali", interpretate "come aloni, come casse di risonanza della tradizione, come monumenti nella piazza stessa dove si recita nuovamente la tragedia". La sensibilità dell'artista sembra aspirare a un nuovo *pathos* e a nuove espressioni, nella coinvolgente dimensione del mito.

La storia continua e aspettiamo di scoprire se i lucidi congegni di Pomodoro daranno voce a queste sinora per lui inesplorate suggestioni.

GIOVANNA UZZANI

ARTE DI FRONTIERA NEW YORK GRAFFITI

Roma, Palazzo delle Esposizioni. 12 settembre - 4 ottobre 1984.

Di *Arte di frontiera - New York Graffiti* si potrebbe dire: la mostra è stimolante, ma è del titolo che siamo scontenti. Infatti l'etichetta di comodo, sotto la quale sono raggruppati gli artisti esposti in mostra, è riduttiva e ormai inadeguata a contenere le loro diverse esperienze. I graffiti, e in particolare le decorazioni dei vagoni della metropolitana di New York, nascono agli inizi degli anni '70 per mano di bande di giovani di colore, come un grido che esce dalle profondità della segregazione dei ghetti urbani e delle aree sociali più marginali. Un grido che prende forma nel *tag*, la firma, attraverso cui il singolo o il gruppo ostenta la propria identità, anche se con una grafia per lo più illeggibile e decifrabile solo dagli iniziati. È un attacco frontale, una provocazione rivolta alle classi superiori dalle classi emarginate, un atto di sfida da parte di gruppi che non hanno voce nella comunità. Inizialmente è anche un crimine, proprio perché prende l'aspetto di aggressione ai vagoni della metropolitana, proprietà della M.T.A. (Metropolitan Transportation Authority). E come crimine viene punito: non dimentichiamo infatti che agli inizi degli anni '70 alcuni giovani sono stati uccisi dalla polizia, essendo stati sorpresi nell'atto di dipingere con lo *spray*. Salta agli occhi la sproporzione tra il cosiddetto crimine e la pena, ma proprio questo è da considerare come sintomo, anche se aberrante, e come prova che la sfida aveva colpito al cuore il nemico: l'autorità che provvedeva poi con i suoi metodi a punire i colpevoli.

È solo verso la fine degli anni '70 che alcuni gruppi escono dalla sotterranea e decidono di operare allo scoperto, non solo affrescando muri (in particolare aree scolastiche), ma anche organizzandosi in associazioni, dandosi così un'identità di artisti riconoscibili. Il salto avviene da una qualificazione socio-politica ad una artistico-culturale. Entrambe, probabilmente, inconse: infatti prima del livello di programma consapevole, i graffiti rimangono un atto di sfida al potere, che nasce dal profondo. E come tale, provenendo da un segmento della società molto vitale, può essere letto come manifestazione di Folk Art genuina.

Quello che è accaduto dalla fine degli anni '70 in poi è già storia nota. Il primo successo commerciale passa attraverso alcune gallerie, Fashion Moda (nella parte sud del quartiere del Bronx), Fun Gallery (nel Lower

East Side, quartiere tuttora in espansione dal punto di vista artistico), Tony Shafrazi Gallery (nel quartiere di Soho). E da queste gallerie private alle mostre di gruppo e al riconoscimento della tendenza anche all'estero, il passaggio è stato automatico, negli ultimi cinque anni.

E allora, dov'è il fastidio di cui dicevo nei confronti del titolo? È nel fatto che sotto lo stesso nome, graffiti, sono accomunate anche esperienze che con i graffiti e con la storia che ho riassunto non hanno niente a che vedere, o almeno non hanno più niente a che vedere. Scorrendo il *curriculum* di alcuni artisti presenti in questa mostra, ad esempio, salta agli occhi una differenza principale, tra coloro che hanno avuto un'educazione artistica (come Ahearn, Baechler, Brown, Cutrone, Haring, Holzer, Sharf), e coloro che invece hanno di persona sperimentato il linguaggio più sotterraneo, niente affatto educato, quello che esce dal sottosuolo magmatico dell'emarginazione sociale. E seppure la fase del collettivo, dal 1978 in poi, accumuna artisti provenienti da esperienze diverse, fondendo insieme l'esigenza di una definizione del lavoro di gruppo e le iniziative più agguerrite contro le istituzioni, quali i musei e le gallerie, il linguaggio rimane visibilmente separato da una linea di demarcazione legghibilissima.

E non è un caso che già da un anno una galleria di Soho, Gallozzi-La Placa, che tratta commercialmente il gruppo che fa capo a Rammelzee, definisca i suoi artisti come "writers", per differenziarli dall'etichetta "graffiti". Sono questi gli artisti che usano ancora la *tag*, la sigla di riconoscimento, personale o di gruppo: nomi d'arte, numeri di riconoscimento, usati come maschere sociali sotto le quali ancora si nasconde quel senso del rischio che connotava le prime scorribande nella sotterranea. Un esercito delle lettere armate contro un potere da combattere. Un alfabeto inventato che mescola assieme un'antica nozione di scrittura — le lettere fiorite dei manoscritti gotici — e una cosmologia di linguaggi oscuri. Il panzerismo iconoclasta di Rammelzee e dei suoi guerrieri (A One, B One, C One) fonda il proprio *collage* di segno-pensiero sulla necessità di travalicare il gesto istintivo e selvaggio della decorazione a *spray* sui vagoni della metropolitana, per ricostituire una sorta di ordine attraverso l'abilità di strutturare un magma di sollecitazioni visive, immagini che eludono qualsiasi sintassi compositiva, ma anzi si nutrono delle contaminazioni e degli stimoli più diversi.

Su un altro versante stanno le esperienze di artisti come Ronnie Cutrone, cresciuto nella *factory* di Andy Warhol, o come Keith Haring, diplomatosi alla School of Visual Arts di New York. Entrambi affondano nell'immaginario banale, nel fumetto, nella omogeneizzazione di linguaggi bassi: televisione, tecnologia, Topolino e Kitsch, tutto assieme frullato bene e restituito con un gesto automatico e onnivoro. E ancora Kenny Scharf, che è passato dalla fantasmagorica decorazione di oggetti e da una passione incontenente per i personaggi della serie televisiva "Gli antenati", ad una più tragica lettura dell'ipotesi post-atomica. Un immaginario intorbidito da figure grottesche e ibridi ghignanti, che molto ha perso del precedente delirio di colori brillanti e fluorescenti, connotati da un gusto felice ed infantile, da un'adesione al meraviglioso e al gioco. Così come da tutti è lontano James Brown, che affonda in un linguaggio di radice primitiva prendendo a prestito figure e decorazioni dalle culture indiane, azteche, egiziane e dalla ritualizzazione *woodoo*. Un graffito "portoricano" lo definirei, per quel suo contatto con il magico e lo spirituale, che non si sottrae