

recenti sculture per l'*Orestea* 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 legibilissima.

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 il *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 gignanti, 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

ad una lettura di tipo antropologico. Brown, formatosi in Europa, ritorna alle origini dell'arte, attraverso un volontario impoverimento di ogni aggettivazione del linguaggio. Con un moralismo che lo accumuna piuttosto alle esperienze concettuali, rifiuta la superficie come pelle decorabile (esattamente all'opposto di Haring) per sperimentarla al contrario come luogo nel quale praticare il sortilegio, il rito della visione. I suoi idoli, imperscrutabili, richiamano i feticci della magia nera. Non superfici chiassose, ma evocazioni di misteri da consumare nel silenzio.

Di fronte a tante e tali differenze si potrà capire il motivo dell'inadeguatezza del titolo di questa mostra. Ciò non toglie che queste immagini, che parlano tutte insieme un linguaggio nuovo, siano tra le più vivaci che ci è stato offerto di vedere negli ultimi tempi, specialmente ora che nel panorama italiano contemporaneo regna sovrana l'estetica del retrovisore. È infine da notare che il grado di "disturbo sociale" di queste opere sembra essere rimasto pressoché inalterato, nonostante che il successo commerciale abbia contribuito nel frattempo a levigare la connotazione violenta degli inizi. Infatti nella mostra internazionale che il Museum of Modern Art di New York ha allestito per celebrare la sua riapertura, nel maggio scorso, "nessuno" di questi artisti era rappresentato. Certo era questo il modo per punire Tony Shafrazi, il più noto gallerista newyorkese nel campo dei graffiti, colpevole negli anni '70 di aver sfregiato volontariamente 'Guernica' di Picasso, a quel tempo custodito proprio al MOMA. Ma questo sta ancora una volta a dimostrare che il Potere non dimentica (è un elefante dalla memoria lunga) e che ciò che il Museo ha inteso colpire è proprio quel "disturbo sociale" che Shafrazi, così come questi artisti, ha portato allora alle istituzioni, negandole per essere oggi a loro volta negati.

IDA PANICELLI

Il 12 settembre si è inaugurata a Roma la mostra *Arte di Frontiera-New York Graffiti*, curata da Marilena Pasquali e Roberto Daolio, percorrendo le linee di un progetto presentato alla fine del 1982 da Francesca Alinovi.

Sulla mostra, che approda a Roma dopo la sua prima presentazione alla Galleria d'arte moderna di Bologna nell'aprile di quest'anno, e l'edizione milanese, pesa il percorso temporale da quel primo progetto iniziale ancora in parte vitale e rappresentativo e l'odierna fruizione nella mostra romana, in cui le opere esposte, nel loro carattere confezionato e "presentabile", appaiono già incipientemente datate. Il rischio è ancora maggiore trattandosi di un fenomeno soggetto per la sua intrinseca natura ad essere consumato e superato.

La denominazione di graffitisti, infatti, oggi non può più adattarsi a questi artisti, che sulla scia del successo riscosso internazionalmente si trovano per lo più a con-

frontarsi con quel sistema che la prima generazione di *writers* aveva intenzionalmente eluso: la galleria e l'istituzione culturale, gelosi della propria sfera culturale (Hip-Hop).

Nati come fenomeno sociale e politico alla fine degli anni '60, i primi giovani graffitisti esprimono un desiderio spontaneo di affermazione individuale attraverso la traccia, sorta di lascito archetipale, della propria firma-tag sui muri della città, deposito dei valori della società massificata, o sui vagoni della metropolitana.

Si tratta di un fenomeno tipicamente newyorkese, un'impeto di uscita dall'anonimato della metropoli, che come tutte le nevrosi assume ben presto carattere collettivo.

La loro successiva trasformazione in fenomeno organizzato e artisticamente connotato ha la sua prima apparizione nella primavera del 1972, opera dei *kids* portoricani e negri, coalizzati in bande, ciascuna caratterizzata da un proprio stile e portatrice dei simboli del proprio essere e riconoscersi.

A partire dall'UGA (United Graffiti Artists) nato nel dicembre del 1972, si sviluppa una miriade di collettivi e raggruppamenti variamente connotati, invadendo ben presto quel limite posto lungo le linee di frontiera di Manhattan (Lower East Side e South Bronx) simbolo dell'establishment americano, influenzando la musica, il cinema, la danza, la moda, non senza alti livelli di spettacolarità.

In seguito si caratterizzano sconvolgendo le tradizionali ed elitarie *vernissages* delle Gallerie della 57^a Strada, dove alla fine degli anni Settanta molti di loro approdano.

Il cambiamento di contesto implica inevitabilmente una trasformazione del loro abito espressivo.

Molti di loro, entrando nel circuito artistico operano su tela, lontani dal naturale *habitat* popolare e anarchico del loro primo insorgere, anche se alcuni, come Keith Haring, sono ben consapevoli della distinzione tra il lavoro sui muri della città, in diretto colloquio con altri messaggi e il lavoro in studio o in galleria, dove i suoi segni, nel loro articolarsi autoriflessivo perdono il dialogo con l'"altro" e colmano i vuoti del discorso mancato con l'*horror vacui* della ripetizione.

È in questa seconda veste che possiamo vederli nell'esposizione. Il rischio è grosso, l'assunzione ad arte non può permettergli di spiazzare se stessa, di qui il rientro nel binario comune della fruizione, in più con le proprie intrinseche contraddizioni, lontana ormai da quella frontiera che proprio per la sua caratterizzazione non può difendersi dalla propria genetica legge naturale del consumo.

Un punto aperto, e l'unico della mostra al quale si può concedere ancora il termine di "graffiti" è comunque costituito dalla *performance* a base di *rap-music* di Keith Haring presente all'inaugurazione: una sorta di macchina umana che partorisce instancabilmente schiere di omini vibranti e concitati come quelli che si affannano arrampicandosi sulle scale del Palazzo delle Esposizioni.

GIUDITTA VILLA