

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<sup>a</sup> 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