

1. Keith Haring (?), parete A (con confusione di casa Moratti), 1988, Milano, via Laghetto

Giulio Dalvit (con Giuliana Pignolo)

Milano – New York *et retour*: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto>*

Gli *sguardi* cambieranno questa casa.
Gli sguardi alterano. Sempre.
Alan Bennett, *Gente*

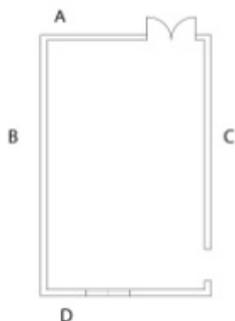
All'inizio degli anni Ottanta un gruppo di ragazzi occupa una casa in via Laghetto. Sono vicini al mondo dei centri sociali Leoncavallo e Conchetta, e in una decina d'anni sarebbero confluiti nel movimento della Pantera.¹ Nulla a che vedere, insomma, con i gruppi del Movimento Studentesco o di Avanguardia Operaia che avevano, negli anni Settanta, occupato alcune altre case lì attorno dove, mantenendo un profilo mediamente più colto, si erano installate radio clandestine *et similia*.

La casa, sgombrata da una decina d'anni, si distingue da tempo per le sue persiane colorate. Oggi è di proprietà di Gigio Moratti, che vi ha di recente sistemato, al piano terra, una libreria e un bar dove si può passare un po' di tempo come in un'oasi di pace nella frenesia del centro cittadino. Anche se nel palazzo si respira un'aria a dir poco distesa e familiare, non sempre è concesso passare dal pertugio che porta dal bar al primo piano dell'edificio, dove si trova una stanza in cui, su tre pareti perpendicolari, si dispiega, tra il blu ceruleo e il denim, un fitto motivo geometrico dipinto su muro (fig. 2: A, B, D).

Elio Fiorucci era pronto a giurare che fosse Keith Haring ad aver realizzato quel murales, in collaborazione con altri graffitisti milanesi, verso la fine degli anni Ottanta – i ricordi, sulle date, si appannavano. L'aveva detto, *viva voce*,

* Questo intervento non avrebbe potuto vedere la luce senza l'aiuto, una tantum o costante, di tante persone, che ci tengo a ringraziare, in ordine rigorosamente sparso: Gigio e Milly Moratti, Julia Gruen, Margherita Solaini, Giovanni Agosti, Giovanni Casini, Alessandro Mendini, Antonio Mazzotta, Lisa Ponti, Xavier F. Salomon, Pietro Donelli, Eleonora e Ferdinando Scianna, Gian Carlo Soresina, Nicola Guiducci, Daniela Morera, Margherita Angelus, Nally Bellati, Davide "Atomo" Timelli, Davide D. M. Timelli, Lucia Staicu, Paola Jacobbi, Marco e Camilla Garofalo, Livio Dalvit, Caroline Ala, Giovanni Renzi, Cristina Moro, Ceres Ramos, Giovanna Munaó, Flavia Fiorucci, Elena Tovaglia, Jolanda Devalle. La collaborazione di Giuliana Pignolo, in particolare sul versante delle analisi tecniche, si è rivelata così fondamentale, che sarebbe farle un torto non firmare assieme questo articolo, fatto salvo che opinioni ed errori sono miei soltanto. Queste pagine sono per Francesco, per mettere alle spalle mesi troppo duri: «to a happier year».

agli attuali proprietari e ne serbano il ricordo anche sua sorella ed una sua assistente.² Fiorucci ricordava che Keith Haring avesse dipinto la parete corta (A, fig. 1), mentre i suoi accoliti, come veri e propri ragazzi di bottega, avrebbero riproposto sulla parete lunga (B, fig. 3) il pattern iniziato dall'artista. Rimaneva, comunque, in questa ricostruzione, da capire a chi spettassero la paretina al lato destro della finestra (D) e l'intradosso del vano-porta attraverso cui si accede alla stanza, decorati con lo stesso motivo, e cosa della seconda parete lunga (C, fig. 4) facesse parte della stessa campagna decorativa.



2. Planimetria della stanza di via Laghetto

Su tutte le pareti, salvo rare inserzioni sulla C che appaiono chiaramente estranee e superiori, la tinta impiegata – quasi sicuramente un acrilico – sembra effettivamente la stessa.³ Il dato è confermato dalla lampada di Wood, che evidenzia la stessa fluorescenza della tinta blu lungo tutte le pareti. All'esame della lampada, tuttavia, si riscontra la presenza di un intervento di restauro, disposto una decina d'anni fa dagli attuali proprietari, che, seppur massiccio nella zona che esce dalla battuta dello zoccolo (a causa anche della rimozione di una panchina in cemento accostata al muro in anni recenti), si va facendo via via più rado man mano che si sale in altezza;⁴ è altresì possibile, all'esame della lam-

pada, riscontrare ancora le tracce fluorescenti di un atto vandalico (2015 circa), che un recente intervento di Giuliana Pignolo ha reso impercettibile a occhio nudo. Il blu-denim è steso su una superficie di colore grigio-bianco, su cui si registra sempre l'intervento di restauro e che, a sua volta, copre una precedente decorazione della parete a motivi neri su fondo bianco, che doveva svolgersi sulle quattro pareti, anche se brani più completi si possono scorgere solo sulla parete C. Lo spessore che intercorre fra la superficie dipinta e il muro, così come alcune grinze della superficie pittorica, fanno intuire che i diversi strati di colore possano essere stati applicati su un fondo di carta che potrebbe un tempo aver tappezzato la stanza.

Mentre la parete C, seppur realizzata contemporaneamente alle altre, tende alla figurazione o comunque si discosta tutta, in termini stilistici, dal motivo geometrizzante che corre sulle altre pareti, sulla parete B rimangono, ai due limiti estremi del muro, solo due rotture del pattern principale. A destra, in-



3. Keith Haring (?) e collaboratori (su interventi precedenti), parete B, 1988
Milano, via Laghetto



4. Collaboratori di Keith Haring (?), parete C, 1988, Milano, via Laghetto

fatti, un pinguino, tratteggiato con lo stesso blu-denim del resto della decorazione – solo un po' sbiadito – e accompagnato dalla scritta – storpiata – THE PINGUIN, si incastona all'interno della parete che veniva allora dipinta, o era appena stata dipinta. A sinistra, invece, una finestra si apre su una rana drogata e una pianta di marijuana in vaso. Delle parziali sovrapposizioni di bianco e blu sui bordi della finestra, come anche il taglio violento di un piede della rana e del manico, violaceo, di quella che potrebbe essere una sua borsetta, coperti dallo strato di bianco, indicano con certezza – e la fluorescenza lo conferma – una priorità di questo brano rispetto al resto della decorazione.⁵ A collocarlo verso la fine degli anni Settanta, il brano riguadagna qualcosa in termini di apprezzamento e i giudizi sprezzanti che gli si riserverebbero sono un poco messi in crisi anche dallo schema evolutivo scimmia-uomo tracciato assai bene (a carboncino?) lungo il profilo delle pietre che chiudono il lato sinistro della finestra a *trompe-l'oeil*.

Il problema del rapporto tra la parete lunga e la parete corta, così come vi accennava Fiorucci nel suo racconto, pare assai scivoloso. A prima vista, infatti, tra parete lunga e parete corta, poco o niente c'è di diverso. L'impresa diventa ancora più ardua una volta che si consideri quanto l'intervento di restauro – e lo si capisce anche grazie alla lampada di Wood – abbia alterato – vogliamo sperare non permanentemente – la percezione dell'opera: spesso le ridipinture a calce escono dai confini della pennellata e soffocano l'acrilico originario, ingrossano e appesantiscono la pennellata, alterando in modo sostanziale i rapporti reciproci interni al murales. Sono questi, però, gli snodi del linguaggio figurativo di Haring, i punti su cui l'occhio si deve concentrare per distinguere l'opera autentica dalla copia, dal falso, o dall'imitazione:

il mio lavoro è così semplice, così caratteristico da poter essere riprodotto da chiunque. Le imitazioni sembrano opera mia, ma non lo sono. Lo si può capire solo dalla particolarità del segno, dalla sensibilità della linea, degli spazi: è solo questo che rende riconoscibile un mio disegno, che lo differenzia dai falsi.⁶

A un esame più attento, allora, si inizia a notare che, se anche la gestione dello spazio complessivo appare egualmente sicura su entrambe le pareti, sul lato corto (A) il disegno si movimenta in senso centrifugo, come staccandosi dal muro, acquistando un respiro che manca alla parete lunga (B), sulla quale il motivo insegue, un po' pedissequo, il ritmo orizzontale del muro. La qualità del lavoro su entrambe le pareti (A e B) è in generale molto alta, ma il confronto di singoli dettagli consente di afferrare come solo sulla parete corta il restauro abbia alterato il confine della pennellata che interagiva leggiadra con il bianco della parete, impataccandone grossolanamente il colore e privando il tratto

della possibilità di restituire l'imprimersi di una gestualità consapevole, quasi calligrafica, fortunatamente salvatasi in alcuni frammenti lasciati intatti dalle ridipinture. E inizia a salire alla mente, allora, il Keith Haring di Alberto Arbasino, che ricordava che i suoi «graffiti nella metropolitana sono preceduti da infiniti quaderni con calligrafia scolastica e scrupolosa».⁷ In diversi punti, alla sensibilità gestuale sicura, precisa e leggera che si dispiega sulla parete A, corrisponde una grafia incerta, sbavata e incauta, della parete B. Viene anche da pensare che su quest'ultima sia stato usato un pennello tondo, mentre sulla parete corta, forse, la consistenza del tocco si spiegherebbe meglio con l'utilizzo di una piattina. La qualità scende poi drammaticamente sulla parete piccola accanto alla finestra, dove, se anche la gestione dello spazio della parete appare buona – ma quanto lo si deve alle dimensioni ridotte del muro? –, l'armonia interna delle forme diventa approssimativa.⁸

La divisione del lavoro interna a questa moderna bottega di “frescanti ad acrilico” ricordata da Fiorucci non solo pare, dunque, coerente con la più sensata divisione del lavoro all'interno della stanza, ma coincide con l'andamento stilistico e la tenuta qualitativa dell'impresa decorativa, anche alla luce dei rilievi tecnici. Posto che nei ricordi di diversi abitanti della casa, lì residenti dagli anni Ottanta, l'opera si data alla fine degli anni Ottanta, si tratta ora di procedere per riesumazione di fatti certi e di persone vive – come avrebbe detto Roberto Longhi –⁹ per capire se davvero si possa fare affidamento sul ricordo di Fiorucci e assegnare l'autografia della parete a Haring. Il fatto che qui, forse, si stia applicando una metodologia più consonante con lo studio dell'antico piuttosto che del moderno non è solo il riflesso delle competenze specifiche di chi scrive, ma vuole essere una risposta alle domande che il manufatto pone, sorprendentemente analoghe a quelle che potrebbe porre un'opera parietale di cinquecento anni fa dalla difficile attribuzione. Il fatto contrario, ovvero che il contemporaneo ci aiuti a spiegare l'antico, è una conquista culturale che la storiografia italiana, seppur talvolta inascoltata, è riuscita a fissare ormai tempo addietro.¹⁰ E su questo versante ci sarebbe da riflettere – ancora una volta – sul valore delle testimonianze, sulla loro complessità, ambiguità e, spesso, contraddittorietà, persino per i contemporanei, persino nell'era della carta stampata e dell'alfabetizzazione di massa.

Esistono fortunatamente (e fortunosamente), però, diverse testimonianze e indizi diversi del passaggio di Haring in via Laghetto che sono in grado di tracciare un contesto coerente attorno all'episodio. La parete C, finora negletta in questo studio, ma realizzata contestualmente alle altre, illumina il campo delle possibilità artistiche del graffitismo milanese dei tardi anni

Ottanta (fig. 4).¹¹ Non c'è bisogno di insistere sul distacco qualitativo – che rafforza, per la debolezza del contesto, l'attribuzione a una “meteora” che passava per Milano –, ma soprattutto: sarà un caso che su quel muro si ritrovino degli schizzi di cagnolini che ricordano molto da vicino i *barking dogs* di Haring? E che ci si sviluppi intorno anche un gioco di parole, significativamente in inglese, con quella siringa che inietta in un occhio della Provvidenza una soluzione di OVER (DOG)MA, come scritto sul muro? E chi sarà stata quella MARY di cui rimane traccia poco distante? E anche quell'omino che spunta fuori dal fondo della parete, non ricorda tremendamente da vicino quelli sullo sfondo di una foto – 1984 – di Keith Haring e Nicola Guiducci alla Galleria Salvatore Ala (forse un riflesso di quelli alla base di *Untitled, (June 11) 1984?*), o quelli che, parzialmente discosti dallo stile del pittore, Haring disegnava sulle magliette dei ragazzini che avevano dipinto con lui, nel 1986, lo standardo *Citykids Speak on Liberty*, alla Rotonda della Besana?¹² E quell'uomo urlante, con il capo scoperchiato, non ha forse la stessa temperata emotiva di alcuni quadri perdutamente allucinati, popolati di incubi biologici che attraversano ogni tanto, radi, la produzione di Haring?¹³ E – ma qui forse, rimprovererebbe Gombrich, gli occhi vedono ciò che gli si vuole far vedere – non ha qualcosa dell'occhialuto Haring il volto disegnato a sinistra della parete? Vero è, però, che Haring ci ha abituati, di solito, a una pittura che procede per stilemi, in cui si ritrovano sempre addentellati figurativi (cani, bambini radioattivi, «cazzos», ecc.).¹⁴ Nonostante i *rays* che sprizzano fuori dalle forme e a parte il vago ricordo di un aeroplano, di una maschera negra, di qualche volto, in questa stanza tutto procede quasi solo per associazioni geometriche. Quasi mai, altrove, Haring abdica completamente alla figurazione. Tuttavia, una sensibilità alla pennellata che quasi si dimentica del rimando figurativo, governata da ritmi puramente formali, si ritrova più chiara che altrove in una tela del 1987 (*Untitled*) un tempo nella collezione di Steven O'Hara a New York e ora a Düsseldorf, presso la galleria Hans Mayer.¹⁵ Ma soprattutto si ritrova nelle pitture d'interno dei *Pop Shop* di New York (1986) e Tokyo (1988), e nelle pitture sui corpi umani, che sono governate da una concezione in tutto analoga, come chiarisce immediatamente la famosa foto di Annie Leibovitz che ritrae il corpo nudo di Haring dipinto in continuità con la decorazione delle pareti del set fotografico (New York, 1986). Non stupisce, del resto, che Haring riservasse l'articolarsi di simili soluzioni alla pittura d'interni, dove le geometrie degli spazi chiusi si riverberano sulle pareti in un ininterrotto gioco geometrico di linee e tracciati, riservando invece una figurazione più narrativa agli spazi esterni (costitutivamente “pubblici”) o alle superficie piana delle tele.

Leggendo i diari di Haring si trova, nelle pagine milanesi – che purtroppo sono incostanti nel registrare l'agenda di lavoro dell'artista –, un riferimento ad alcune persone con cui l'artista era in contatto e che aveva sempre piacere a incontrare: Nicola Guiducci, Elio Fiorucci, Lisa Ponti, Daniela Morera, Nally Bellati, a cui si aggiunge Margherita Angelus, il cui ruolo importante in quei giorni doveva essere ricostruito *ex post* durante la redazione di una sorta di tardivo catalogo della mostra del 1984, edito solo nel 2005.¹⁶ Se Daniela Morera, Nicola Guiducci e Margherita Angelus nulla ricordano di via Laghetto (ma non escludono la possibilità che Haring vi avesse lavorato), Nally Bellati può ricostruire un passaggio di Haring nella casa, anche se purtroppo non sa se vi avesse mai realizzato un'opera. L'immagine del murales, però, non si stagliava distinta solo tra i ricordi di Fiorucci: la si ritrova, infatti, anche nelle curve della memoria di Lisa Ponti, che fortunatamente può ancora confermare il racconto dello stilista.¹⁷ Nonostante queste conferme, sarebbe legittimo chiedersi, però, cosa ci facesse Keith Haring in via Laghetto. A dare la risposta – e a confermare la ricostruzione di Fiorucci e della Ponti – è Elena Tovaglia, una delle abitanti storiche della casa: nel 1988, Haring fu portato a una festa nella casa di via Laghetto da alcuni amici legati al Coxi8, il centro sociale altrimenti noto come Conchetta. In effetti, i ragazzi del Coxi8 si mostravano allora particolarmente ricettivi nei confronti dell'opera di Haring, forse anche attraverso il filtro delle vignette di Andrea Pazienza, uno dei più attenti (e precoci) interpreti italiani dell'artista.¹⁸ A riprova di ciò, esiste un volantino per una festa del Conchetta proprio del 25 giugno 1988 in cui convivono una modalità disegnativa vicinissima a Pazienza e un'impaginazione della scena che riprende in modo palmare la locandina di una mostra di Haring alla galleria milanese di Salvatore Ala nel 1984 (figg. 5-6).¹⁹ Chissà se quel volantino del giugno '88 voleva celebrare Haring e Pazienza consapevolmente, mentre il primo era a Milano e il secondo – il giorno 16 – moriva. Comunque, tanti dovevano essere i gusti e le abitudini comuni che potevano unire un gruppo di ragazzi un po' sbandati e Keith Haring – seppur allora già salutato come una delle giovani promesse dell'arte internazionale – per qualche ora in via Laghetto: forse tanto per fare, forse un po' sballati, si misero a dipingere assieme e il risultato è ancora sotto i nostri occhi, al primo piano della casa.

«Senz'altro la generosità di Keith ha riempito le case di molti milanesi di suoi ricordi nei vari anni in cui ha soggiornato per lunghi e brevissimi periodi a Milano», dice Margherita Angelus.²⁰ E se pensiamo a un ricordo di Pier Vittorio Tondelli – che fatica a entrare nelle bibliografie degli studi compartimentati degli ultimi anni –²¹, iniziamo a stupirci sempre meno di simili ritrovamenti:



5. Poster della mostra di Keith Haring presso la Galleria Salvatore Ala, 1984



6. Locandina per una festa del Coxi8, 1988

MILANO. All'After Dark mi piacevano quasi ogni sera per ascoltare musica e guardarmi un po' in giro. Finiva che non mi muovevo quasi mai dallo sgabello del bar. Nella saletta attigua al guardaroba, Keith Haring passò un'intera serata a scarabocchiare graffiti con un pennarello nero. Esili figurini dai grandi falli. Come una pittura egiziana, però molto porno. Un fregio lungo, stretto, che si sviluppava per non più di un metro. Dalla parte opposta ne disegnò un altro, e io ero il solo che, in silenzio, un po' distante, lo guardava. Lo firmò e lo dedicò al dee-jay del Plastic con il quale era arrivato fin lì, e che stava al bar. L'autunno seguente le pareti della saletta furono imbiancate, e un anonimo artista vi dipinse, con vernici lucide, della robbaccia. Me ne lamentai con Angelo, il PR del locale, che si dimostrò dispiaciuto, ma ormai era troppo tardi. Oggi leggo sul giornale che Keith Haring è morto. Aveva trentun anni. I suoi graffiti valgono migliaia di dollari. Se qualcuno vuol fare archeologia da discoteca, sa dove andare a grattare i muri.²²

E quante altre cancellature! Solo le tre più note, quelle pubbliche: gli spazi già Fiorucci di piazza San Babila;²³ il Palazzo delle Esposizioni di Roma, ripulito nel '92 per l'arrivo di Gorbacëv;²⁴ la sequenza di omini apparsa, tra l'84 e l'85, sulla vetrata del passaggio pedonale della metro A dal lungotevere verso via Lepanto (il ponte di Luigi Moretti e Silvano Zorzi intitolato a Pietro Nenni), meticolosamente ripulito agli inizi degli anni Novanta, quando «di tutte quelle brutte scritte “forza Roma” o “forza Lazio”, vennero ripuliti solo gli omini ribelli [di Haring]».²⁵

In assenza di altre tracce, svanite o cancellate – anche se rimane il *Tuttomondo* di Pisa dipinto a ridosso della morte (1989) –²⁶, il murales di via Laghetto potrebbe funzionare come promemoria sul territorio dell'impatto che, in quegli anni, dovevano aver avuto sulla cultura e la figurazione italiana opere pubbliche di Haring assai più ambiziose. Tuttavia, nel contesto milanese, sarebbe anche un esercizio utile misurare la distanza tra il 1983 in cui Elio Fiorucci aveva osato aprire (per primo) un'autentica finestra milanese sul graffitismo «di frontiera» newyorkese, facendo dipingere ad Haring il suo *flagship store* in Piazza San Babila (ed era l'anno del «requiem delle aspettative deluse» per mostra di Lea Vergine sull'arte cinetica, con tutto il suo portato razionalistico: «adesso era la volta della joie de vivre»²⁷, e il 1988 in cui Haring, poco prima di morire, già faceva scuola per artisti locali che uscivano dai centri sociali, quando questi, ormai da qualche anno, avevano rinunciato ad ogni tipo di funzione politica per diventare luoghi di aggregazione serale, di puro “sballo”.²⁸ Da un lato, l'operazione non sarà oziosa, se bisogna, come dice Giovanni Agosti, «riandare con la macchina del tempo negli anni Ottanta perché è lì che si trovano le ragioni dell'oggi»;²⁹ dall'altro, non si dovrà nemmeno cedere alla tentazione di intendere in senso meramente degenerativo questo sviluppo:

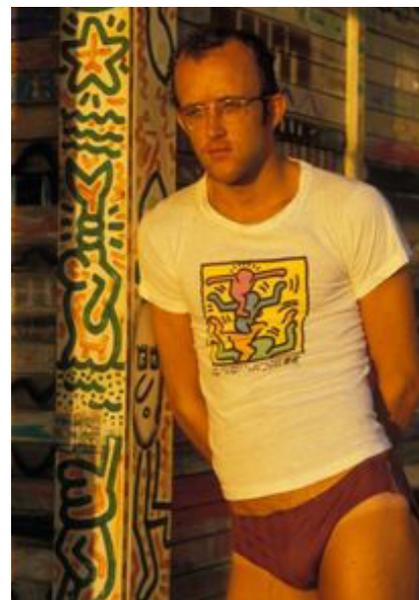
Gli anni ottanta sono stati soltanto il decennio del rampantismo, dell'individualismo, della rivoluzione elettronica iniziata nel segno del computer e approdata ai riti del fax, gli anni dei guadagni veloci di Borsa, dell'ossessione pubblicitaria, del made in Italy, del trionfo dell'immagine sui contenuti, delle apparenze e delle forme sulla sostanza? Se ripensiamo al decennio appena trascorso [era il 1990], saranno solamente le figure di yuppie e paninari, quiz televisivi e sfilate di moda a occupare la nostra immaginazione? Saranno stati solamente gli anni dei pensieri deboli e dei fisici robustissimi di Rambo e Schwarzenegger? Della disco dance e dell'acid music? Delle vacanze di massa a Ibiza e a Malindi? Delle discoteche e dell'agriturismo? Evidentemente no. Così come sarebbe una follia ricordare gli anni settanta solamente per il terrorismo diffuso e gli scontri di piazza, altrettanto ipocrita sarebbe vedere gli anni ottanta esclusivamente come una megadiscoteca in cui tutti ballano, ridono, bevono, si insultano, si spogliano, tirano mattina e magari capottano con la BMW di papà, parlando al telefonino cellulare.³⁰

Anche Haring, già incasellato «nella serie “vite rapidamente bruciate” [...]», come se “creativo” avesse un senso profondo soprattutto quando la «peste» (grande ‘bonus’ per classici come Boccaccio, Defoe, Manzoni, Camus, e per pittori e registi espressionisti o ‘pompiers’) incombe duramente sulla Vita come sull'Arte», è stato calato – suo malgrado – in questo mondo popolato di stereotipi.³¹ Incompreso, viene tirato per la giacchetta dalla critica a seconda delle occasioni: talora attaccato perché venduto, talora incensato perché genuino, sarà

stato un artista geniale o banale, commerciale o underground, *pop* o raffinato? Come già era successo per la Pop Art, paradossalmente digerita nell'Europa anni '70 solo in chiave anti-capitalistica, domande simili tendono a incasellare l'artista in schemi binari, tutti ideologici, affatto inadatti ad afferrare il portato post-ideologico e trans-culturale della Graffiti Art meno ingenua, nata negli *Eighties* proprio come una fenice tutta stelle e strisce dai manicheismi ideologici del decennio precedente.³² Questa difficoltà tutta europea nel leggere fenomeni *underground* e *pop* oltre la banale protesta anti-borghese, si ritrova negli scritti persino di quelli che siamo soliti considerare i nostri maestri, quelli da cui solitamente ci aspettiamo parole di chiarimento:

risulta ancora troppo presto per stendere un qualunque serio bilancio del «grafitismo»; un bilancio che porti a una designazione di forza d'intensità e di valori. Del resto non è, e non sarà mai, operazione facile, quella di leggere questa espressione d'arte murale [...] al di fuori del bruciante, spesso drogatissimo contesto [...]. Non c'illudiamo, certo, di recuperare la violenta, escandescente e anarchica meraviglia né dell'atto della creazione, né di quello della prima e più immediata fruizione; conosciamo, altresì, benissimo il rischio in cui ci si pone quando si vuol fermare e, forse, salvare per i posteri (o anche solo per noi stessi) un'attività così inquietata, così bruciata, così, ecco, per sua natura, nomade ed errabonda.³³

Si misura qui il disagio della critica che, di fronte a un fenomeno “bruciato”, non riesce a raccogliere dalle sue ceneri materiali per scriverne una storia.³⁴ Da qui il tentativo di dipingere il fenomeno come qualcosa che, paradossalmente, quasi meriterebbe di non essere inserito nei noiosi ranghi della storiografia. Tuttavia – e non mi pare sia un dato da ignorare –, lo stesso Keith Haring a più riprese nei suoi diari si pone il problema dei meccanismi della propria storicizzazione, tracciando le linee della propria ascendenza culturale e della propria *legacy*.³⁵ Per chi, dunque, si occuperà di rileggere in un senso nuovo l'opera di Haring, forse sarà utile riflettere sulla storia di questo murales milanese, sorto – quanto mai appropriatamente – in una città che, ancora una volta, si conferma capace di far ostinatamente convivere i valori della civiltà degli ori e di quella della realtà, intrecciati in un *fil rouge* che si dipana lungo i secoli, dal *Tristan* al Caravaggio, su su fino a Luchino Visconti, e oltre.³⁶ E allora potrebbe assumere un senso tutto particolare il fatto che il profilo di Haring in una fotografia di Tseng Kwong Chi scattata tra le case di pescatori a Ilheus, in Brasile, paia una rimeditazione sul San Sebastiano della *Pala Casio* di Boltraffio – *Mnemosyne* al tempo della globalizzazione (figg. 7-8).



7. Tseng Kwong Chi, Keith Haring (Ilheus, Brasile), 1984 (particolare)



8. Giovanni Antonio Boltraffio, San Sebastiano (pala Casio), 1500, Parigi, Musée du Louvre (particolare)

1 Per una storia dei centri sociali milanesi in quel giro di anni, e in particolare del Conchetta (o Cox18): Cox18, Archivio Primo Moroni, Calusca City Lights, *Storia di un'autogestione*, Milano, Edizioni Colibrì, 2010.

2 Dichiarazioni di Ceres Ramos e Floria Fiorucci raccolte da chi scrive nel febbraio 2016.

3 Esiste la possibilità che la tinta impiegata sia una tempera grassa. Il dubbio potrà essere chiarito solo da ulteriori indagini chimico-fisiche.

4 L'intervento, risalente al 2007 circa, è stato probabilmente realizzato con colori a calce che, alla luce della lampada di Wood, hanno una fluorescenza nettamente distinta dall'originale.

5 Alcune piccole sovrapposizioni del blu sulla finestra dipinta si devono agli interventi di restauro, come anche la confusione che regna nella parte alta del cielo dipinto, pesantemente ritoccata in tempi recenti.

- 6 K. Haring, *L'ultima intervista* [1990], Milano, Abscondita, 2010, p. 79.
- 7 A. Arbasino, *Le Muse a Los Angeles*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 257-259 (citazione a p. 258).
- 8 L'intradosso della porta, visto alla lampada di Wood, rivela un intervento di restauro tanto massiccio da non poter formulare un giudizio sull'originale.
- 9 R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti* [1953], in Id., *Opere complete di Roberto Longhi*, XII. *Studi e ricerche sul Seicento e sul Settecento* [1929-1970], Firenze, Sansoni, 1991, p. 15.
- 10 Questo atteggiamento, presente, da Longhi in poi, nell'opera di molti tra i più importanti storici dell'arte italiani del Novecento, ha conosciuto contemporaneamente un vertice e una ri-concettualizzazione teorica più chiara che altrove dei propri limiti e strumenti in G. Agosti, *Su Mantegna 1. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- 11 Per il contesto milanese (anche se più concentrato su "ball of fame" e "trainbombing"): A. Mininno, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 30-36. Per una buona panoramica sugli anni Ottanta in Italia: *Gli anni 80: una prospettiva italiana. Il trionfo della pittura. Da Schifano a Basquiat*, catalogo della mostra (Monza, Arengario e Serrone della Villa Reale, 17 ottobre 2009 – 14 febbraio 2010), a cura di M. Meneguzzo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale. Mi pare da tenere sempre presente l'avvertimento di Paola Barocchi per cui «le infinite possibilità linguistiche sperimentate negli ultimi decenni, indicando scelte d'identità sempre diverse, ci confortano ad identificare storia dell'arte e storia della critica d'arte», per cui si dovranno leggere le sintesi storico-artistiche anche alla luce dei diagrammi tracciati soprattutto in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, III. 2. *Tr. Neorealismo ed anni novanta, 1945-1990*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 295-448.
- 12 Per delle riproduzioni: *Keith Haring a Milano*, a cura di A. Galasso, Milano, Johan & Levi, pp. 14, 50-51. Per *Citykids speak on Liberty*: ivi, pp. 33-34.
- 13 Alcuni esempi: *Untitled*, 1985, Washington, collezione privata; *Untitled*, 1984, Santa Monica, The Edythe Eli Broad Family Foundation; *Untitled*, 1983, Milano, Galleria Salvatore + Caroline Ala; *Cruella DeVille*, 1984, già New York, collezione Gloria von Thurn und Taxis (all'asta presso Phillips, New York, 7-8 novembre 2005, lotto 37); *Untitled*, 1984, collezione private. Sono illustrati in *The Keith Haring Show*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Triennale, 27 settembre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Mercurio, D. Paparoni, Milano, Skira, 2005, pp. 204-206, 208, nn. 43, 44, 47, 51.
- 14 La citazione pseudo-italiana è presa da una pagina, particolarmente forte, dei diari di Haring (1989): «We went to the Sistine Chapel (nearly restored) in the morning. It's pretty amazing. It's devastating to see the accumulation of wealth of the church and the power it represents. It never ceases to amaze me: the hypocrisy of the church, especially the Catholic Church. Most of this wealth was stolen in the name of God. The art is totally homoerotic. The whole church seems to be controlled by a very ancient and very omnipresent gay hierarchy. The choir in the Sistine Chapel used to consist of castrated 16- and 17-year-old boys who probably had many talents other than singing. All the sculptures are about sexual beauty (asses, hands, feet, cocks) in a very male way. Everyone knows, but everyone pretends not to see. Italians are obsessed with cazzos. There are dicks drawn everywhere as graffiti» (K. Haring, *Journals* [1996], New York, Penguin, 2010, p. 356).
- 15 Per un'illustrazione: *The Keith Haring Show*, pp. 272-273, n. 118.
- 16 Per Morera, Bellati e Ponti (scritto, secondo come verrebbe pronunciato all'inglese, «Ponte»; l'errore è emendato nell'edizione italiana dei diari: K. Haring, *Diari*, Milano, Mondadori, 2001, p. 125): Haring, *Journals*, p. 137. Per Guiducci: ivi, pp. 116, 137. Per Margherita Angelus: *Keith Haring a Milano*, p. 26. Per Fiorucci: Fiorucci, *Milano*, pp. 121-129. Purtroppo Salvatore Ala è recentemente

scomparso, e la vedova, Caroline, non ha saputo dare informazioni sul murales. Non si rintracciano riferimenti nemmeno in J. Gruen, *Keith Haring. The Authorized Biography*, London, Thames & Hudson, 1991, né in G. Verzotti, *Apparati bio-bibliografici*, in *Keith Haring*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 3 febbraio – 30 aprile 1994; Malmö, Konsthall, 6 giugno – 21 agosto 1994; Amburgo, Deichtorhallen, 9 settembre – 6 novembre 1994; Tel Aviv, Museum of Art, dicembre 1994 – febbraio 1995), a cura di G. Celant, I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 221-255.

17 Testimonianze raccolte da chi scrive tra novembre 2015 e febbraio 2016. Nessuna delle persone contattate ha, comunque, mai espresso un parere negativo nei confronti dell'attribuzione, che è a tutti parga plausibile.

18 Anche se non mi è riuscito di trovare alcun ricordo specifico, non è improbabile che i due si fossero anche conosciuti personalmente, in virtù della comune amicizia di Francesca Alinovi che, però, era scomparsa nel 1983. Per la carriera artistica di Andrea Paziienza, la guida migliore mi pare: O. Glioti, *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Paziienza*, Roma, Fandango Libri, 2009 (per un accenno alla vastità – tutta da indagare – dei suoi interessi figurativi, che spaziano anche nel passato remoto, da Beato Angelico a Rembrandt, passando per Vecchietta, Matteo di Giovanni e Mantegna: pp. 203-213). Paziienza e Alinovi erano compagni di studi, assieme a Tondelli, al DAMS; per una delle prime attestazioni del rapporto Paziienza-Alinovi, declinato in ambito professionale: F. Alinovi, *Frontiere di immagini*, in *Registrazione di frequenze*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, dal 20 marzo 1982), a cura di F. Alinovi, C. Cerritelli, F. Gualdoni, L. Parmesani, B. Tosi, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni d'Arte, 1981, p. 5. Per il rapporto Haring-Alinovi: Haring, *Journals*, pp. 117-118. Un accenno ai travasi tra il mondo delle fanzine e quello del graffitismo italiano, è in Mininno, *Graffiti Writing*, p. 34; ma si veda anche, più in generale, S. Sparagna, 1980-1990: "Frigidaire" e la rivoluzione nel fumetto, in *Gli anni 80*, pp. 62-67.

19 Per la mostra da Salvatore Ala, seguita dalla partecipazione alla Biennale di Venezia di quell'anno: *Keith Haring a Milano*.

20 Comunicazione scritta a chi scrive in data 11 gennaio 2016.

21 Il riferimento manca in tutti i principali studi o cataloghi italiani sul pittore: *Keith Haring a Milano*; *The Keith Haring Show*; R. Barilli, *Keith Haring*, Firenze, Giunti, 2000; *Keith Haring*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 7 dicembre 2000 – 28 febbraio 2001), a cura di G. Mercurio, M. Panepinto, Milano, Electa, 2000; *Keith Haring*, 1994.

22 P.V. Tondelli, 1986. *Locali* [1990], in Id., *L'Abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008, p. 275. Non mi pare, in questo contesto, un problema il fatto che «Pier [Vittorio Tondelli] non avesse le basi» e che sia ingeneroso «il confronto, per tanti tentante, ed anche per lui, con la prosa vorace di Arbasino, dove i riferimenti sono però costantemente attendibili» (G. Agosti, *Lunedì mattina*, in «Panta. I nuovi narratori», 9, 1992, p. 137 – tutto il numero, però, è dedicato a Tondelli).

23 M. Garzonio, *Tutti gli omini di Haring*, in «ViviMilano», 28 febbraio 1996, p. 28, riferisce già dello strappo dei murali durante una ristrutturazione del negozio di Fiorucci. Nel 2003 gli spazi sono stati acquistati dal colosso svedese H&M: L. Sotis, *Fiorucci lascia San Babila dopo 36 anni*, in «Corriere della Sera», cronaca di Milano, 22 marzo 2003, p. 52.

24 F. Abbate, *Roma: vista controvento*, Milano, Bompiani, 2015, p. 418.

25 S. Casalini, *Haring ripulito dal metro*, in «la Repubblica», Roma, 8 dicembre 2000, ed. Roma, p. 1. In quei giorni si inaugurava la mostra di Haring al Chiostro del Bramante e, dunque, la notizia tornò a destare scalpore. Tuttavia, non è vero – come si trova spesso scritto su internet – che l'opera fu cancellata in quell'anno o agli inizi dell'anno successivo (2000-2001). Al contrario, come

si evince da questo articolo e da altri reperibili sulla stampa dell'epoca, il murales era già stato cancellato da una decina d'anni.

26 Su cui *Keith Haring a Pisa. Cronaca di un murales*, a cura di R. Cecchi, P. Castellani, Pisa, ETS, 2003.

27 Per lamostradi Lea Vergine: *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima Avanguardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983-27 febbraio 1984), a cura di L. Vergine, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1983. Per la citazione: Agosti, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 14. Sull'operazione da Fiorucci nel 1983: E. Fiorucci, *Milano, 1984*, in *The Keith Haring Show*, pp. 121-123, dove lo stesso autore si confonde sulla data dell'intervento nel negozio di piazza San Babila che non è, come nel testo – e come spesso nella confusione di internet –, 1984 (peraltro nel testo italiano battuto con anche un refuso «1994»), bensì 1983, come si chiarisce dai diari dell'artista dell'anno successivo: Haring, *Journals*, p. 115. I tempi sono registrati in modo corretto nell'esauritivo Verzotti, *Apparati bio-bibliografici*, pp. 221-255.

28 Per l'impostazione della lettura – solo sei anni prima, nel 1982 – del graffitismo come arte di frontiera, anche se il catalogo è già pagato con i soldi della I.V.I. (Industria Vernici Italiane): F. Alinovi, *Arte di frontiera*, in *Arte di frontiera. New York Graffiti*, catalogo della mostra (Milano, Sagrato del Duomo, giugno-agosto 1984), a cura di M. Pasquali, R. Daolio, Milano, Mazzotta, 1984, pp. 12-26 (già in «Flash Art», 1982, 107, pp. 22-27); più recentemente: KayOne, *Arte di frontiera*, in *Gli anni 80*, pp. 88-89. Dello stesso 1982 era *Telepazzia*, la prima manifestazione graffitistica in Italia, organizzata, di nuovo, da Francesca Alinovi con Renato Barilli, Roberto Daolio e Marco Mango (Mininno, *Graffiti Writing*, p. 31). Sull'evoluzione della *street art* milanese degli anni Ottanta: Mininno, *Graffiti Writing*, pp. 30-39. Per comprendere quanto la presenza di Haring cambiasse le scelte di gusto di questi ambienti *underground* mi pare fondamentale una testimonianza di un *writer* milanese (Sean), raccolta in un catalogo che tenta una prima storicizzazione, anche se tutta spostata sul *writing*, del graffitismo milanese: *Mi Name Is*, catalogo della mostra (Milano, Triennale-Base B, 21 novembre – 21 dicembre 2006), a cura di M. Klefisch, A. Mininno, Milano, Ready-made, 2006, p. 54: «Conobbi A-one, e tramite lui conobbi poi Toxic e Phase2, a cavallo tra l'84 e l'86. Tramite Keith Haring era riuscita a venire in Italia piano piano tutta una serie di artisti. So che facevano tele, ma io non ne ho mai viste ai tempi. So che A-one aveva una persona che si occupava di promuovere il suo lavoro in Italia e venderlo, ma in realtà io consideravo tutti quelli del suo gruppo artisti di strada. Mi interessava quello che facevano sui muri (dei treni a quel tempo in Italia non si parlava assolutamente, nessuno neanche supponeva di poterli fare). Mi ricordo che un giorno andai in centro [a Milano] con una bozza per un pezzo e avevo un po' scopiazzato i caratteri della copertina di un disco di Jellybean. Quando avevo fatto vedere il mio pezzo a Phase gli era piaciuto molto e mi aveva chiesto di realizzarlo insieme. [...] Mi giro e vedo che aveva fatto una sfumatura di colori che piano piano sbiadiva come se fosse stato il vento a portare via il colore. [...] «Ma che cazzo stai facendo là in fondo, cos'è 'sta roba?». Lui mi fa: «No, no, guarda che 'sta roba qua è cool, invece la tua idea di fare il 3D è una stronzata, [...] è una cosa superata. E poi questi riflessoni lucciosi, cangianti, è roba kitsch, non va bene così. Invece questa roba è lettera in movimento, che si sposta, per cui lascia il colore, il colore si sbiadisce... il tempo, lo spazio...». Era un discorso molto complesso che io al tempo purtroppo non avevo l'acume per capire». Per l'evoluzione dei centri sociali: Cox18, *Storia*, p. 30.

29 Agosti, *Le rovine*, p. 11.

30 P.V. Tondelli, *Anni Ottanta* [1990], in Id., *L'Abbandono*, p. 70.

31 Arbasino, *Le Muse*, p. 257. In questo senso, è esemplare l'abbrivo di un ricordo di Keith Haring a firma di Fernanda Pivano: «Ah, Keith Haring. Come si fa a parlare di lui senza ricordare che è morto a trentun anni» (F. Pivano, *Keith Haring*, in *The Keith Haring Show*, p. 115; o anche: F. Pivano, *Medaglioni*, Milano, Skira, 2014, p. 17).

32 Per il problema – fondamentale – della lettura distorta dell'arte pop americana da parte della storiografia europea rimane centrale: A. Danto, *Andy Warhol*, Torino, Einaudi, 2010 (in particolare, pp. X-XIV, 53-55, 69-70). Per l'ingenuità di certi settori della *street art*, che continuano, negli anni Ottanta, a proporre – fuori tempo massimo – i caratteri della «controcultura su muro» del decennio precedente: Barilli, *Prima e dopo*, pp. 82-83; Mininno, *Graffiti Writing*, pp. 22-23; e soprattutto: D. Dogheria, *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze, Giunti, 2015, pp. 41-77. Al superamento di queste letture dicotomiche invitano non solo Keith Haring stesso (per esempio: Haring, *Journals*, p. 245) ma anche, tra gli altri, il *writer* milanese Rae Martini: «Ridurre tutto questo [il graffitismo] a conseguenza di un disagio sociale, come spesso hanno fatto per comodo alcuni giornalisti e critici che ci screditavano, è palesemente riduttivo. Il *writing* accomuna tutti, poveri e ricchi, sani di mente e pazzi fottuti» (Mininno, *Graffiti Writing*, p. 168); o P.V. Tondelli (*Nuovo Fumetto Italiano* [1985], in Id., *Un Weekend Postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* [1989], Milano, Bompiani, 2014, p. 205). In sintesi, a un risultato critico analogo giunge anche Sparagna, *1980-1990*, p. 66: «Il nostro sguardo non seleziona l'alto e il basso, li fonde in un'impressione totale, che è lo stile, il segno dell'epoca, la sua concreta pratica estetica». Per il rapporto tra cultura «alta» e graffitismo, un punto di partenza ancora fondamentale è *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 7 ottobre 1990 – 15 gennaio 1991; Chicago, Art Institute, 20 febbraio – 12 maggio 1991; Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 21 giugno – 15 settembre 1991), a cura di K. Varnedoe, A. Gopnik, New York, The Museum of Modern Art, 1990, pp. 69-99. Per una veloce disamina dei rapporti tra Haring e l'Europa, in termini di opere realizzate: J. de Noirmont, *Made in Europe*, in *Keith Haring*, 2000, pp. 35-39. Il saggio si trova anche, alle stesse pagine, nel catalogo di una mostra a Pisa dell'anno precedente, che viene sostanzialmente copia-incollato: *Keith Haring*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 8 dicembre 1999 - 12 marzo 2000), a cura di W. Becker, G. Mercurio, M. Panepinto, E. Pedrini. Per la difficoltà (e le resistenze) a inserire Haring nel percorso della storia dell'arte del Novecento, fa infine riflettere che l'artista non sia mai nemmeno nominato nel mastodontico (e assai teorico): H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, a cura di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2006.

33 G. Testori, *La primavera di Haring*, in «Corriere della Sera», 3 novembre 1991, p. 8. Un atteggiamento analogo informa la chiusa apposta nel 1984 alla riedizione di un articolo sul graffitismo newyorkese scritto da Goffredo Parise qualche anno prima: «Questo scritto è del 1976. A quasi dieci anni di distanza abbiamo alla Biennale di Venezia di quest'anno, la smentita a quanto speravo nel 1975, anno in cui vidi e studiai i graffiti americani. Oggi i «graffitisti», ovvii manieristi, dimostrano appunto che quell'arte spontanea e popolare che avevo addirittura ipotizzato come nazionale popolare americana, ha invece i suoi tardi epigoni, i suoi integrati» (G. Parise, *La nuova cultura popolare americana* [1976-1984], in Id., *New York*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 66).

34 Pur solo in chiave di valori formali, le analisi più convincenti dell'opera di Haring si trovano in D. Paparoni, *Sulle spalle dei giganti, Keith Haring*, in *The Keith Haring Show*, pp. 37-45; R.F. Thompson, *Introduction*, in Haring, *Journals*, pp. XXVI-XXXI.

35 Per un esempio delle difficoltà incontrate, ancora in tempi recenti, dagli intellettuali: «Dagli anni ottanta le cose hanno incominciato ad accadere in modo diverso. I fatti se ne stanno lì, come idoli giganteschi e inspiegabili, senza una storia, inadatti a generare conseguenze. Non provengono e non preparano. E poi scompaiono. A ognuno la fatica di armonizzare in un disegno universale o almeno in un groviglio coerente i Duran Duran e l'*Ursprung* di Heidegger, Lara Cardella, i cavalli bianchi Vidal, i saponi Camay e la dialettica dell'Illuminismo. La *Noia* di Sartre alla tua» (G. Papi, *Atlante di un attimo*, in A. Bertante, I. Domanin, H. Janeczek, A. Nove,

G. Papi, A. Scurati, *Festa del Perdono. Cronache dai decenni inutili*, Milano, Bompiani, 2014, p. 111). Sulla consapevolezza, da parte di Haring, dei meccanismi di storicizzazione, si veda ad esempio: Haring, *Journals*, pp. 242-246, 277, 288. La stessa richiesta, a John Gruen, di scrivere una sua biografia autorizzata (l'esito sarebbe stato Gruen, *Keith Haring*), diversi mesi prima della sua morte, mi pare un elemento fondamentale, in questo senso.

36 L'impostazione di questa convincente, ancorché idiosincratica, lettura dell'arte lombarda si trova in R. Longhi, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano, Silvana Editoriale, 1958, pp. XXVII-XXXVIII.