

1. Lee Quiñones, 1990, 1979, New York (©Lee Quiñones/fot. Charlie Ahearn 1980)
2. Daze, Brooke Avenue, 1980, New York (per cortesia dell'artista)
3. Keith Haring, We the youth, 1987, Filadelfia (fot. Rgs25/Wikimedia Commons)



*The south Bronx show* (1981), mentre nel 1982 lo spazio fu invitato a Kassel per Documenta 7. Alla fine degli anni Ottanta la guerra dichiarata dalla Metropolitan Transportation Authority (MTA) ai writers spinse molti di questi a rivolgersi alla pittura su muro.

Varie le evidenze che attestano quanto negli anni Ottanta il g. fosse ormai diventato una pratica diffusa e in parte connessa con il sistema dell'arte. Va innanzitutto segnalato l'avvento delle prime gallerie specializzate, come la Sidney Janis Gallery e la Tony Shafrazi Gallery, e, in secondo luogo, lo sviluppo di una produzione editoriale specializzata, comprendente sia alcune delle prime riviste di settore, come «IGTimes» (1984-94) di David Schmidtlapp (1949) in collaborazione con il *writer* Phase 2, sia monografie presto diventate best seller, come *Subway art* (1984) di Martha Cooper e Henry Chalfant e la successiva *Spraycan art* (1987) di Henry Chalfant e James Prigoff. Infine, nel 1983, va ricordata l'uscita nelle sale cinematografiche di due film legati al g.: *Style wars* di Tony Silver, dal taglio documentaristico, e soprattutto *Wild style* di Charlie Ahearn, al quale partecipò, nel ruolo di protagonista, anche Quiñones. Il fermento attorno al g. contribuì in maniera non irrilevante, assieme al contatto diretto tra artisti, a diffondere la sua pratica anche in Europa, soprattutto a Londra, Parigi e Amsterdam, dove accanto a una scena locale sorsero parallelamente anche le prime gallerie specializzate. Sempre a partire dagli anni Ottanta, ma con un notevole sviluppo nel decennio successivo, il g. divenne, assieme alla *breakdance*, al *rap* e al *djng*, parte fondamentale della cultura hip-hop, influenzando anche il mondo della

moda e della musica, portando parallelamente alla nascita di un'industria specializzata in prodotti per writers.

**Graffiti post 2000.** – L'avvento della Street art agli inizi del nuovo millennio non ha portato a un ridimensionamento del g., che anzi ha saputo mantenere la sua piena autonomia, il suo essere non movimento ma disciplina, la sua terminologia tecnica qui solo in parte accennata, il suo carattere prevalentemente illegale e i suoi luoghi d'elezione (treni e metropolitane, ma anche i molti luoghi di riferimento cittadini, nel gergo dei writers le cd. *hall of fame*). Il g. continua tuttora una ricerca attorno allo stile della scrittura, con particolari declinazioni regionali che toccano, oltre agli Stati Uniti con le loro varietà territoriali (si pensi al *cholo writing* in uso da decenni tra le gang di Los Angeles), anche le principali capitali europee, senza dimenticare l'Asia e il Sudamerica, per es. con il *pixação* di San Paolo (Brasile), sviluppatosi già negli anni Ottanta. Oltre che da Internet, la ricchezza della scena contemporanea è documentata dalla feconda editoria di settore, che comprende anche decine di *fanzines* prodotte dagli stessi writers e distribuite in maniera sotterranea. Tali fonti testimoniano altresì quanto ancora oggi esistano nel mondo del g. due approcci sostanzialmente diversi: quello di chi, nella totale illegalità, punta alla massima visibilità tramite la frenetica diffusione di *tags* e *throw-ups*, e quello di chi, all'opposto, ricerca la qualità estetica delle opere, non escludendo *a priori* la loro destinazione al mercato.

DUCCIO DOGHERIA

## – Grafica e arte

Con grafica, progetto grafico o *graphic design*, secondo il termine coniato da William Addison Dwiggins (1880-1956) nel 1922 e adottato nelle culture anglosassoni e germanica, si fa riferimento a un'area della progettazione di artefatti basata sulla produzione di segni e compresa nel vasto campo dei sistemi comunicativi: la grafica dà loro forma in rapporto a specifiche tipologie (dal manifesto al libro, dai quotidiani alla stampa periodica, dal marchio all'immagine coordinata, dal

disegno dei caratteri al *packaging*, dalla segnaletica ai *new media*). Gli artefatti comunicativi a base grafica, in quanto progettati per la riproduzione in serie (il libro a stampa è infatti considerato il primo caso di prodotto seriale), appartengono di diritto al campo del disegno industriale. Profondo è l'intreccio che intrattengono con le culture visive nel loro insieme, con i movimenti artistici e gli stili di un'epoca: sul piano dei linguaggi condividono in forma osmotica un

## Grafica e arte

terreno di trasmissioni e reciproci scambi, raggiungendo una propria autonomia di modi e di campo operativo. In parallelo alle mutazioni indotte dallo sviluppo delle tecniche di produzione, con il variare delle componenti materiali dei supporti e dei canali di diffusione, le stesse radici gutenberghiane della grafica sperimentano processi evolutivi e riemergono sotto nuove forme nei dispositivi generati dalla rivoluzione digitale, in un percorso di sviluppo tra continuità e discontinuità.

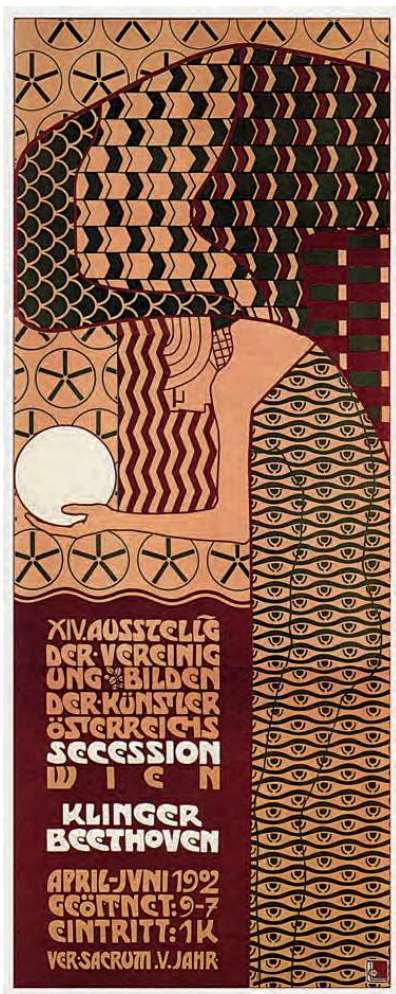
GIOVANNI BAULE

Europa. Russia e URSS. Nord America. Cina. Giappone.

### Europa

La grafica di progetto in Europa registra una doppia origine. Da una parte opera il cartellonismo, con un epicentro di chiara matrice pittorica: un salto decisivo nella genesi di questi artefatti è da registrarsi negli sviluppi delle tecniche cromolitografiche quando artisti da cavalletto si convertirono al nuovo *medium*, primo tra tutti Jules Chéret (1836-1932). Un altro

G



1



2

piano riguarda l'arte della stampa che da tipografia artigianale si fa industria sulla scorta di quella cultura europea del disegno dei caratteri e della forma libro che va dagli studi rinascimentali sugli alfabeti latini fino alle edizioni del Seicento inglese, francese e olandese e al Settecento neoclassico di Giovanni Battista Bodoni (1740-1813). Sono poi le innovazioni tecniche ottocentesche a far registrare ulteriori potenzialità nell'articolazione delle architetture grafiche e del design editoriale. Ma è sotto la spinta delle avanguardie europee che si succedono fondamentali sviluppi: questi rappresentano lo snodo decisivo nella definizione di una grammatica della moderna cultura grafica, ne tracciano le fondamenta e segnano un punto d'avvio nel riconoscimento della grafica come progetto e professione.

Il fuoco delle avanguardie si alimentò con Koloman Moser (1868-1918) e la stilizzazione figurativa sull'onda della Secessione (v.) viennese; passò per Peter Behrens (1868-1940) col rinnovamento grafico tedesco che declinò nel *Deutscher Werkbund* (v.; 1907) i principi informativi già delle *Arts and crafts* (v. Arti decorative); Behrens fu artefice del sistema comunicativo per le industrie AEG, primo caso di *art direction* globale. Fu ancora l'onda delle avanguardie che approdò alla rivista olandese «De Stijl» (v.; 1917) fondata da Theo van Doesburg (v.). Aprì alla libera sperimentazione tipografica il Futurismo (v.) italiano di Filippo Tommaso Marinetti (v.), mentre nel 1931 Fortunato Depero (v.) asserì: «l'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria». Sui territori della grafica lasciarono inoltre un'impronta decisiva i protagonisti del Costruttivismo (v.) russo, il volume *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäß Schaffende* (1928) di Jan Tschichold (1902-1974) e il Bauhaus (v.) di László Moholy-Nagy (v.).





La definizione novecentesca del campo della grafica si accompagna alla riflessione sulla figura del grafico. In Italia, mentre la rivista «Il Risorgimento grafico» (1902-41) propugnava la figura dell'artista tipografo, «Campo grafico» (1933-39) metteva in sintonia la composizione grafica con le spazialità dell'arte astratta. Nel 1933 a Milano aprì lo Studio Boggeri, primo studio di comunicazione grafica dal respiro cosmopolita, in cui confluirono progettisti come Xanti Schawinsky (1904-1979), Erberto Carboni (1899-1984), Max Huber (1919-1992), Franco Grignani (1908-1999), Bruno Munari (v.). Col secondo dopoguerra si confermò e rafforzò l'approccio sistemico all'immagine coordinata con Albe Steiner (1913-1974), Giovanni Pintori (1912-1999), Bob Noorda (1927-2010) e all'*art direction* come dimensione registica della comunicazione con Giancarlo Iliprandi (1925-2016). L'autonoma figura del progettista grafico si accrebbe inoltre di una dimensione etica della professione: «Il grafico di fronte al pubblico ha una grande responsabilità. Il progettista grafico [...] non è un venditore di fumo. La sua è una vera specializzazione» (A. Steiner, *Il mestiere di grafico*, 1978).

Al tramonto del secolo, a fronte dell'invasivo sistema delle comunicazioni di massa e del massiccio proliferare del campo pubblicitario, il design europeo fu attraversato da una generale riflessione sul riposizionamento della grafica di progetto. In Francia, gli États généraux de la Culture (1987) lanciarono un appello ai progettisti grafici per una presa di distanza dalla comunicazione commerciale; in Italia, la *Carta del progetto grafico* (1989) affermò la centralità e l'ampia apertura disciplinare della grafica di progetto.

La transizione al digitale, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ha coinvolto il mondo dei linguaggi della grafica e la loro diffusione internazionale all'interno di un mutato orizzonte comunicativo. Il progetto grafico delle interfacce per i nuovi dispositivi ha segnato un nuovo posizionamento delle componenti grafico-visive che hanno acquisito la dimensione dell'interattività e dell'accesso al multimediale. Pur immersa nel territorio degli applicativi e dei supporti elettronici, la matrice della grafica europea ha continuato a mostrarsi riconoscibile per lo spessore della cultura del progetto e per la pluralità dei linguaggi su cui si basa: ha rimarcato, con un'ulteriore estensione di competenze, la funzione di una disciplina di convergenza e il ruolo avanzato del progettista grafico, consapevole designer della comunicazione dentro il flusso generalizzato della produzione di immagini.

GIOVANNI BAULE

### Russia e URSS

Tra la fine del 19° e l'inizio del 20° sec. la grafica divenne a pieno titolo un linguaggio artistico, grazie anche al gruppo (e all'omonima rivista) *Mir Iskusstva* (v.), tra i cui membri figuravano maestri del disegno e della grafica, come Alexandre Benois (v.), Mstislav Dobužinskij (v.), Anna Ostroumova-Lebedeva (v.), Konstantin Somov (v.) e altri. Le illustrazioni di Benois per *La dama di picche* (1910) e *Il cavaliere di bronzo* (1916) di Aleksandr Puškin, o quelle di Dobužinskij per *Le notti bianche* (1923) di Fëdor Dostoevskij, e il design raffinato della rivista «*Mir Iskusstva*» cambiarono l'idea della grafica editoriale che cessò di essere considerata un elemento visivo addizionale al testo, contribuendo allo sviluppo del genere dei cd. libri d'artista in Europa (v. Vollard, Ambroise). Inoltre, per la formazione della grafica come linguaggio artistico fu importante l'attività della Società degli acquirellisti russi, alle cui origini vi fu Albert Benois (1852-1936), fratello

3



4



1. Koloman Moser, manifesto per la 14ª mostra della Secessione viennese, 1902, collezione privata (Fine Art Images/Archivi Alinari, Firenze)

2. Erberto Carboni, poster pubblicitario per le Sigarette Matossian, 1933 (©ARCHIVIO GBB/Archivi Alinari)

3. Vladimir Lebedev, *Il soldato che aiuta i bambini*, 1914, Mosca, Biblioteca di Stato Russa (Wikimedia Commons)

4. Viktor Pivovarov, *In seguito è stato detto che era a causa di una donna*, 1992, Parigi, Centre Pompidou (fot. ©Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat-RMN-distr Alinari)