

L'efficacia comunicativa, narrativa e didascalica di Mickey Mouse nelle opere di Keith Haring dedicate alla tutela della salute pubblica e al benessere sociale¹

Anna Ciotta
Università degli Studi di Torino

Life is too strong for you
It takes life to love Life
Edgar Lee Master, *Antologia di Spoon River*

1. Premessa

Il benessere della società, la tutela della salute specialmente dei più deboli, come i malati e i bambini, e l'abolizione delle discriminazioni di qualunque tipo ma soprattutto di quelle riguardanti l'orientamento e la libertà sessuali e il colore della pelle, sono stati la stella polare che ha guidato gran parte della produzione artistica di Keith Haring, grande artista americano, morto di AIDS a soli trentuno anni (Barilli).

È ormai entrato a far parte del patrimonio di tutta la cultura contemporanea il concetto che l'Arte sia una maniera di conoscere il mondo, come la Scienza o la Filosofia, e può pertanto costituire un documento del tempo in cui è vissuto l'artista, ove, naturalmente, non ci si limiti a volerne conoscere solo gli aspetti puramente materiali. Pertanto, in tale ottica, l'arte di Haring può essere considerata uno spaccato di uno dei periodi più vivaci delle avanguardie americane. Essa rappresenta, infatti, una testimonianza di molti mali della società americana del tempo, quali la vita sotto la minaccia nucleare durante la guerra fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica e le sofferenze subite dagli omosessuali a causa dell'atteggiamento ostile della Chiesa cattolica e dell'indifferenza del Governo nei confronti del problema dell'AIDS che esplose negli Stati Uniti in tutta la sua drammaticità già negli anni Ottanta; mentre il presidente Ronald Reagan non ne parlò mai in discorsi pubblici se non nel 1987, quando ormai l'infezione da HIV si era già violentemente sviluppata. Essa, pertanto, possiede un grande valore sociologico, ed è caratterizzata da una spiccata funzione pratica e sociale, prevalente rispetto a quella estetica, dominante, senza, tuttavia, oscurarla o annientarla ma, anzi, stimolandola, e, come tutte le arti tematiche, come la pittura e la letteratura, esplica anche una funzione comunicativa.

Nell'ambito della sua produzione artistica, sconfinata e variegata, sono state scelte, per essere esaminate nel presente lavoro, le opere realizzate dall'artista in favore della salute e del benessere della società comune che denotano una più chiara provenienza del suo autore dal cartoon ed in cui il personaggio iconico sia dei cartoni animati che dei fumetti, tra i più popolari negli Stati Uniti, e conosciuto in tutto il mondo, Mickey Mouse, è stato da Haring utilizzato come una sorta di testimonial delle sue idee, di suo portavoce o, come oggi si direbbe, di influencer, in grado non solo di veicolare con più efficacia comunicativa messaggi di critica sociale e politica ma anche di temperare, con la dolcezza della sua faccia e del suo corpo di topo antropizzato con le sue caratteristiche orecchie, i calzoncini con due occhielli sul davanti, le grandi scarpe, i guanti e le mani a quattro dita, la durezza di certe immagini un po' troppo realistiche e di far accettare la drammatica scabrosità di certi temi ma anche di indicare, con il realismo che lo contraddistingue, le azioni idonee a contrastare, praticamente, i mali denunciati. Mickey Mouse, infatti, rappresentava un eroe positivo e ardimentoso,

¹ Questo articolo è stato redatto nell'ambito del progetto internazionale *Cómic & ODS3 Salud y Bienestar. Investigación sobre Cómic y Novela gráfica al servicio de la Salud y el Bienestar* – GFI Grant for Internationalization Call 2022, finanziato dall'Università degli Studi di Torino.

interprete dello spirito di iniziativa e libertà del popolo americano. Tuttavia, se a volte compiva azioni comuni e banali alla portata di tutti, altre volte, si rendeva artefice di imprese mirabolanti, capaci di destare la meraviglia e il sorriso di grandi e piccini, e poteva essere anche duro, reale anaffettivo, come il mondo dei fumetti di cui fu a lungo protagonista.

La scelta di tali opere è stata, tuttavia, anche dettata dalla loro originalità che non consiste tanto nell'aver trattato temi sociali (del resto comuni anche alla produzione di molti artisti che verso la fine degli anni Sessanta operavano a New York, una città allora lacerata da profonde divisioni culturali e sociali e immersa in un clima di controcultura e di protesta), quanto piuttosto nell'aver rappresentato una evidente riprova del fatto che l'artista abbia utilizzato la sua arte per fini di salute pubblica e benessere sociale; e che per raggiungere tali scopi tra cui, soprattutto, la prevenzione ed il contenimento dei danni provocati alla salute dall'AIDS e dalle radiazioni nucleari, si sia servito non soltanto, come di consueto dell'ausilio degli strumenti che aveva a disposizione ma anche di quello di un personaggio amato e popolare come Mickey Mouse, eroe di cartoni animati e fumetti, geniale invenzione di Walt Elias Disney, ritenutone, per tale ragione, il padre.

Un ulteriore motivo di interesse è stato costituito, poi, dal fatto che esse, nella narrazione effettuata da tutte le altre opere dell'artista, costituiscano quasi un capitolo separato, perché testimoniano, forse più delle altre, ed in ogni caso con maggiore chiarezza, l'intimo legame esistente tra la sua arte e il cartoon che egli stesso illustra mentre racconta del modo in cui imparò a costruire un Mickey Mouse sulla base di un ricordo di infanzia quando lo disegnava con suo padre.

Il cartoon, inoltre, gli ricordava la sua famiglia alla quale rimase sempre fortemente legato, l'infanzia, i disegni guidati dall'occhio vigile e affettuoso di suo padre, la casa in Pennsylvania. E questo, al sognatore Keith rimasto in fondo un bambino, che amava la gente e i più piccoli ma che soprattutto amava la vita, e, in particolare la sua vita, fatta di genialità e sregolatezza, pur mettendola continuamente a rischio in un cinico gioco alla roulette russa intrapreso con la morte, dovette apparire un motivo di grande attrazione.

2. Genesi e sviluppi di “un’arte per tutti” democratica e popolare

Keith Haring² (1958-1990), conosciuto e celebrato come uno dei massimi protagonisti con Jean-Michel Basquiat della Graffiti Art (Lucchetti; Serra), e, in tutto il mondo, come il padre dell'iconico omino radiante, nacque a Reading in Pennsylvania, e crebbe in un vicino centro, Kutztown, all'interno di una comunità in gran parte composta da Amish e Mennoniti. Frequentò, assiduamente fino all'adolescenza, per volere dei genitori, e quindi costretto a farlo, la United Church of God, che vantava una tradizione protestante e lesse con voracità la Bibbia. A tredici anni, entrò in contatto con i membri del Jesus Movement, conosciuti universalmente come Jesus People o talvolta come Jesus Freaks (Sabatino) nella sua città natale visto che vi erano molti coffeehouses e comunità proprio nei pressi della sua casa. Tale movimento evangelico cristiano,³ le cui radici affondavano nella controcultura americana e nel movimento hippie sviluppatosi negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta che era molto frammentato al suo interno ed era composto, in parte, anche da ex consumatori di droghe, fu attivo fino

² Per un quadro completo della vita e del lavoro dell'artista si vedano: Loyer; Haring 2021; Kolossa; Pih; Doring & Von der Hosten; Haring 2010; Deitch, Geiss & Gruen; Adriani; Haring 2001; Haring 1996 e 1998; Rubell; Ricard.

³ L'influenza del movimento nel territorio, tuttavia, non cessò mai del tutto protraendosi anche negli anni successivi al 1980 (Talbert).

agli inizi degli anni Ottanta. I suoi seguaci diffondevano i loro messaggi nelle strade, nei luoghi pubblici e ed anche nei coffeehouses nati proprio a tale scopo. La loro peculiarità era quella di esprimere nelle loro azioni un radicale antimaterialismo e di mettere in pratica l'amore per i poveri che cercavano di aiutare in ogni modo pagando le loro spese, e addirittura ospitandoli a casa propria quando non riuscivano a sistemarli in altro modo.

La vita e il lavoro dell'artista furono fortemente influenzati da tale movimento che aveva conosciuto sin dalla più giovane età e da cui potrebbe aver appreso quella visione apocalittica della vita accompagnata da un'idea evangelica di solidarietà e aiuto nei confronti della parte più fragile e debole della società che non lo avrebbe mai sostanzialmente abbandonato e aver derivato, altresì, quella intensità e quel sovversivismo che si trova a fondamento di tutto il suo lavoro.

Il suo impegno religioso vissuto, sin dall'adolescenza nel protestantesimo e non nel cattolicesimo, è, per altro, evidente nei tanti diari tenuti da giovane in cui erano contenuti suoi disegni accompagnati da frasi ad effetto su Gesù e che denotano la sua ossessione verso la Cristianità.⁴ Le sue prime opere contenevano, infatti, simboli religiosi e il suo interesse verso la religione perdurò fino alla fine della sua carriera⁵. In ogni caso egli non mancò mai di evidenziare come una non corretta interpretazione dei precetti religiosi potesse condurre a conseguenze aberranti come la politica di discriminazione razziale attuata nel Sudafrica nei riguardi di una parte della popolazione.⁶ Il suo iconico dipinto, *Untitled (Apartheid)*,⁷ del 1984, che mostra un uomo di colore che, brandendo una croce come una spada e con una corda stretta al collo assesta un calcio nel fondo schiena ad un uomo bianco, è più eloquente di un trattato sui misfatti compiuti dalle politiche colonialiste in nome della religione in materia di libertà dei popoli e di discriminazione razziale (Pih, 79, 99 e 109). Egli, che era stato definito "un ragazzo dell'era atomica" si batté molto anche per il disarmo nucleare.⁸ L'impegno per evitare una guerra nucleare e la sua lotta contro l'Apartheid in Sudafrica costituirono, infatti, l'oggetto di molte sue opere la cui origine è, probabilmente, da far risalire alla formazione religiosa e alla sua frequentazione del citato Jesus Movement. L'incontro con Jesus People, se determinò, durante la sua adolescenza, una visione positiva della vita, per altro verso, potrebbero averlo indotto, tuttavia, a dare, dei precetti religiosi, una interpretazione dalla quale non era avulsa una certa dose di fanatismo, e a condividere con il movimento l'idea che l'unica maniera per scampare all'imminente apocalisse fosse l'accettazione di Cristo e dei suoi insegnamenti nella propria vita. Tale apocalittica visione della vita troverà chiari esempi

⁴Tale ossessione più tardi si trasformerà in odio verso la Chiesa e verso le sue prese di posizione contro i diritti degli omosessuali e addirittura verso il Papa che, non consentendo l'uso del preservativo, era da lui ritenuto responsabile di contribuire alla diffusione del virus dell'AIDS che, per altro, colpì anche lui mortalmente a soli trentuno anni.

⁵ Quando aveva tredici o quattordici anni sua madre Joan notò che egli iniziava a realizzare disegni in cui erano presenti simboli religiosi (Phillips, 57).

⁶ Mediante posters e pitture, egli fornì nel 1980 sostegno ai movimenti anti Apartheid sia in Europa che in Nord America. Infatti il suo poster *Free South Africa* fu in molte occasioni utilizzato per scopi di lotta politica (Pih, 78-79).

⁷ Si tratta di un dipinto a pittura acrilica su tela.

⁸ Nel 1982 produsse a sue spese 20000 posters che distribuì con i suoi amici alla manifestazione contro il nucleare, l'*Anti-Nuclear Rally*, organizzata a New York il 12 giugno dello stesso anno. Si trattava di una marcia, partita dal Palazzo delle Nazioni Unite e terminata a Central Park, che al tempo costituì la più grande manifestazione antinucleare e a cui parteciparono centinaia di migliaia di persone (Haring 2008, 228-230). Si veda il poster dal titolo *Anti-Nuclear Rally*, del 1982: si tratta di una litografia offset su carta patinata (Phillips, fig. 7, 60).

in opere degli anni Ottanta, tra le sue più cupe e pessimistiche, in cui è presente il *Radiant Boy* ma anche in cui, ancora una volta, appaiono immagini religiose come la croce, simbolo di salvezza.

Nel 1983 la scena della natività, fu trattata in disegno,⁹ senza titolo, in cui appare il *Radiant Child*,¹⁰ realizzato sui pannelli pubblicitari dismessi della metropolitana di New York nello stile dei fumetti in maniera più drammatica in conformità per l'appunto alla sua mutata visione della vita che lo indusse a ritenere anche l'AIDS uno degli elementi iniziali dell'apocalisse, rispetto a quella eseguita a tredici anni, nel 1971, quando aveva realizzato lo schizzo di un disegno a matita su carta (Phillips, fig. 5, 60), di una natività avente il medesimo soggetto, dal titolo *Nativity Scene*. Del resto anche i media del tempo¹¹ associarono la piaga dell'AIDS a questa idea apocalittica della fine del mondo ritenendo addirittura, così come fece Patrick Joseph Buchanan direttore della comunicazione della Casa Bianca, che il terribile virus fosse una vendetta della natura contro gli omosessuali che, per altro, non trovarono, dal canto loro, alcuna protezione nella politica e nel governo. In un tempo, pertanto, in cui l'omofobia¹² era molto diffusa in America, e alla crisi sempre più grave dell'AIDS, faceva, invece, riscontro il totale silenzio anche dello stesso presidente Reagan che non parlò mai in discorsi pubblici dell'infezione, se non nel 1987, quando l'epidemia era ormai già esplosa in tutta la sua virulenza, la voce di Haring si rivelò di vitale importanza per la tutela della salute pubblica: sia per le sue campagne di prevenzione dell'AIDS, sia per la realizzazione di opere per prevenire l'infezione da HIV o educare ai rapporti sessuali protetti e sia per la sua partecipazione all'ACT UP, un'organizzazione fondata da Larry Kramer nel marzo del 1987 che voleva indicare altre modalità di trattare la malattia. In molte sue opere, infatti, ricorre il simbolo del triangolo, di colore rosa o nero, che era stato utilizzato nel 1987 in un poster¹³ dal titolo *Silence = Death* realizzato dall'artista Avram Finkelstein e

⁹ Il disegno a gesso bianco su carta nera conteneva tutti i segni iconici della sua arte, il *Barking Dog* e il *Radiant Child* o *Radiant Baby*, consistente nella rappresentazione di Gesù bambino, raffigurato come il *Radiant Child*, circondato da trattini disposti radialmente simboleggianti il potere e l'energia vitale, posto tra Giuseppe e Maria nella capanna. I raggi emanati dal corpo del bambino rimandano all'arte religiosa popolare del Medioevo e del Rinascimento come mostrano le molte raffigurazioni messicane, largamente diffuse attraverso la cultura messicana e quella messicana americana popolare, della Vergine di Guadalupe (Kurtz, 143) che, come il *Radiant Child*, emanava raggi che enfatizzavano la sua santità e simboleggiavano la spiritualità. Il suddetto disegno era realizzato nel linguaggio visivo del *cartoon*. Si deve rilevare che nella scena della Natività il bue e l'asinello, sinonimi di pace e protezione, vengono sostituiti dal suddetto *Barking Dog*, una delle sue figure iconiche, che potrebbe essere stato da lui utilizzato parimenti come un simbolo ovvero come presagio della morte che attendeva Gesù appena nato (Phillips, 58-61 e fig. 7, 60).

¹⁰ Il termine *Radiant Child* fu coniato da un amico di Haring, Rene Ricard (1981), in un suo articolo. A tal proposito è interessante rilevare che lo stesso Haring riconobbe che il suo "baby" era diventato il suo logo o la sua firma, chiarendone con tali motivazioni: "[...]The reason that the "baby" has become my logo or signature is that it is the purest and most positive experience of human existence[...]" (Haring 1996, XIX).

¹¹ È interessante notare, a tale riguardo, che fu pubblicato in *Hollywood Free Paper* 3/4 (1969-1975) che era uno dei più influenti sostenitori delle idee apocalittiche, un disegno senza titolo, che rappresentava molte persone vicino ad un grande crepaccio apertosi sulla terra rappresentante il terribile evento (Phillips, 67 e fig. 17).

¹² L'omosessualità, quando Haring andò a New York era molto disprezzata negli Stati Uniti a causa, specialmente, della politica conservatrice del governo che contrastava il successo dei movimenti per i diritti degli omosessuali. Fino al 1973, infatti, l'omosessualità era nelle liste ufficiali dei disordini mentali delle associazioni psichiatriche americane; ed anche il riconoscimento dei loro diritti fu molto tardivo da parte di tutti gli stati americani che furono costretti ad attuarlo in seguito solo all'esperimento di azioni legali da parte degli stessi (Bronski, 218-219).

¹³ Si tratta di una litografia offset, foglio.

dal collettivo *Silence = Death*, per descrivere l'epidemia senza l'uso della fotografia che avrebbe potuto essere selettiva, e che scelse il triangolo, di un colore violetto, in quanto simbolo della persecuzione nazista contro gli omosessuali. Haring partecipò all'iniziativa SILENCE = DEATH PROJECT che aveva utilizzato il logo SILENCE=DEATH allo scopo di combattere il silenzio istituzionale su tale epidemia ritenuta legata all'omofobia ed indicata, per tale ragione, come il cancro degli omosessuali.¹⁴ Haring si ispirò a tale iniziativa nel fondamentale poster *Ignorance = Fear, Silence=Death*¹⁵ del 1989, con la differenza che il triangolo di colore rosa posto accanto alla scritta "FIGHT AIDS ACT UP" aveva a una dimensione ridotta rispetto a quello contenuto nel poster della suddetta associazione ACT UP che, peraltro, conteneva solo una parte dell'intera scritta, e cioè, SILENCE = DEATH: a riprova della convinzione che la malattia potesse essere contrastata mediante un'efficacia opera di prevenzione ottenuta attraverso un'idonea educazione sanitaria che avrebbe dovuto essere impartita non soltanto agli adulti ma anche i bambini nelle scuole, e a testimonianza, altresì del suo convincimento profondo che mantenere il silenzio sulla malattia equivalesse all'emissione di una sentenza di morte nei confronti di coloro che ne venivano colpiti.

Il Jesus Movement impresso, indubbiamente, una particolare direzione alla sua vita nel segno dell'attivismo e dell'impegno sociale ma ciò che la mutò radicalmente fu il suo trasferimento a New York nel 1978.

Negli anni tra il 1976 e il 1978, dopo aver completato la Hight School in Kutztown, Pennsylvania, si iscrisse alla Ivy School Professional Art di a Pittsburg per studiare disegno grafico commerciale.

Ben presto, tuttavia, l'ambiente artistico nel quale era avvenuta la sua prima formazione gli apparve troppo ristretto, non al passo con i tempi, affatto anacronistico e non più in grado di fornire stimoli alla sua ispirazione e motivazioni alla sua creatività. Pertanto, nel 1978, si trasferì definitivamente a New York dove si iscrisse alla School of Visual Arts (SVA) di New York in cui si immerse in una inebriante atmosfera di libertà e che gli consentì di dare sfogo alla sua incessante ricerca di intensità, nell'arte e nella vita.

In questo periodo, anche se il suo stile era ancora *in fieri*, si svilupparono le sue idee sull'arte che informarono tutte le sue opere: un'arte individuale, perché siamo tutti diversi ma che, al tempo stesso, deve guardare ai bisogni di ciascuno come individuo e non come gruppo, un'arte democratica: "we are all different, all individuals, all changing and all contributing to the "whole" as individuals, not as a groups of products of "mass identity"; e ancora "The public needs art, and it is the responsibility of a "self-proclaimed artist" to realize the public needs art, and not to make bourgeois art for the few and ignore the masses. Art is for everybody" (Haring 2010, 16-17). Un'arte, dunque, per tutti e rivolta a tutti, un'arte che, come egli stesso affermò: "celebrates humanity instead of manipulating it" (Deitch, 19). Nasce, così, il motto della sua futura produzione artistica "Art is for everybody" volendo egli significare con tale espressione non solo che l'arte debba poter raggiungere tutti gli strati della società, ed essere visibile a tutti, in luoghi pubblici e molto frequentati, ma anche che essa debba concretamente offrire soluzioni ai mali che affliggono tutta la società e non soltanto l'élite borghese.

¹⁴ Il 3 luglio del 1981 il *New York Times* pubblicò un articolo di Lawrence K. Altman dal titolo *Rare cancer seen in 41 Homosexuals*. Di conseguenza l'espressione "gay cancer" diventò un'espressione di uso comune (Bronski, 227).

¹⁵ Haring realizzò nel 1988 anche il dipinto, già menzionato, *Silence=Death*, per la medesima causa, ovvero per denunciare il richiamato silenzio istituzionale nei riguardi della piaga dell'AIDS e in cui appare il triangolo rosa al cui interno si nota una moltitudine di omini con le loro mani davanti agli occhi, alle orecchie e alla bocca.

Una parte fondamentale della sua produzione è, infatti, costituita da opere di arte pubblica nelle strade e nelle metropolitane attraverso le quali, fin dagli inizi del suo lavoro, egli intendeva trasmettere un messaggio politico di liberazione e che riguardavano tutti gli aspetti della vita. Soprattutto egli intendeva condannare l'oppressione perpetuata ai danni di una parte della popolazione del Sudafrica, la liberazione dal dio denaro causa di molti mali, e quella dalla dipendenza dalle droghe, dalla tecnologia che vanifica i pensieri della gente e ne omologa le unicità intellettuali irretendoli in un anonimato intellettuale fatto di banalità e di slogan insensati tratti dal linguaggio pubblicitario divulgato dalla televisione. e ossessivamente ripetuto da personaggi noti dello spettacolo per scolpirlo meglio nelle menti di chi si rifiuta, o non sa, pensare con la propria testa. L'altro messaggio forte che egli voleva trasmettere era, la necessità, da una parte, di incentivare la liberazione dai condizionamenti della Chiesa cattolica, e, in particolare dell'allora Pontefice che condannava l'uso del preservativo incrementando la diffusione del AIDS, e, dall'altra, di condannare l'indifferenza rispetto all'epidemia ed il colpevole silenzio dell'allora Presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan mostrati in un momento in cui una seria campagna di prevenzione e di informazione e adeguati progetti di ricerca in campo sanitario avrebbero potuto in qualche modo arginare la diffusione del virus allora mortale.

Egli era cresciuto con la televisione che, agli inizi degli anni Sessanta, era diventata un comune elettrodomestico a tutti familiare e uno strumento utile per veicolare la cultura della società di massa e rappresentava l'espressione realistica del contesto sociologico e antropologico di quegli anni ma ne stigmatizzò, in molte opere, anche gli effetti nefasti per la società stessa, quali, ad esempio, l'omologazione identitaria delle menti frutto della globalizzazione con le conseguenti aberrazioni della nascita dell'avvilente pensiero unico.¹⁶ Nei dieci anni più importanti della sua carriera, tra gli anni Ottanta e Novanta, organizzò, oltre cento mostre personali e collettive intrattenendo rapporti con gli artisti del tempo più famosi, come la cantante pop Madonna, Grace Jones e artisti come Jean- Michel Basquiat, Yoko Ono e Andy Warhol che incontrò, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta. Quest'ultimo divenne anche suo amico e, infatti, compare in molte sue opere con il nome affettuoso di Andy Mouse, pur nutrendo egli alcune riserve sul suo disinteresse nei confronti del denaro.

La sua iniziale produzione, nella Grande Mela, avvenne nell'ambito della "Graffiti Art". anche se egli rifiutò sempre l'etichetta di "Art Graffittist", con la quale, innegabilmente, condivise l'intento di protesta, e, a volte, anche il fine sovversivo inteso quest'ultimo aggettivo non nel significato che di solito assume in politica ma come ansia di cambiare il mondo, esercitando un intenso e appassionato attivismo sociale e politico.¹⁷ Realizzati sui pannelli degli spazi pubblicitari scaduti nella metropolitana di New York costituiti da cartoni neri, con il gesso bianco che consentiva, all'arrivo della polizia, una più rapida cancellazione, non essendo permesso allora tale utilizzo degli spazi pubblici, i suoi graffiti possono essere inquadrati nella sua visione dell'Arte

¹⁶ Molte figure hanno, infatti, al posto della testa lo schermo di un computer o di un televisore. Un dipinto a pittura acrilica su tela del 1984, *Untitled*, molto eloquente, rappresenta una figura ibrida dal corpo di leone e con il volto di un computer, una sorta di sfinge contemporanea, nel cui schermo è visualizzato un omino radiante crocifisso a testa in giù: a voler significare che il suddetto strumento tecnologico che già fin dagli Ottanta esercitava sull'individuo un grande potere, in un prossimo futuro, lo avrebbe annientato. Haring, infatti, preconizzò che il computer presto si sarebbe addirittura sostituito al cervello umano, demolendone le capacità di pensiero e di immaginazione.

¹⁷ Egli dichiarò, infatti, "non faccio parte del graffitismo". Secondo alcuni autori, tuttavia, l'espressione "Graffiti Art" veniva di solito associata all'opera di alcuni artisti dell'East Village di New York negli anni Ottanta quali, oltre allo stesso Haring, Jean-Michel Basquiat e Kenny Scharf (Armstrong, 11 e 49).

intesa, appunto, come arte pubblica, democratica e popolare, alla quale il pubblico, anche quello composto da bambini, era chiamato, anche materialmente, a partecipare: come, del resto, attesta anche la mancanza, nella gran parte delle sue opere, di un titolo specifico (*Untitled*) dato loro dall'autore che intendeva, così, concedendo ad ognuno la libertà di una personale interpretazione che fosse aliena da alcun tipo di suggerimento o indicazione da parte sua, consentire a tutti di partecipare al processo di formazione dell'opera. Tali graffiti gli offrivano infatti, la possibilità di comunicare con l'enorme numero di persone che transitava nei sotterranei delle metropolitane, e di rendere la sua arte conosciuta e conoscibile da tutti. Le metropolitane di New York divennero, pertanto, per lui, un laboratorio per le sue sperimentazioni, e, infatti, fu sui pannelli che apparve, per la prima volta, il Radiant Child (Phillips, 59). sormontato da una ghirlanda circolare di raggi, segno di energia e potere che divenne una delle icone della sua arte.

Successivamente, venuto a contatto con la grande varietà di subculture e di forme artistiche esistenti a New York, la sua sconfinata opera artistica che comprende, come detto, pittura, graffito, disegno, grafica, digital grafica, scultura, design, installazioni e arte pubblica, la sua opera divenne espressione della subcultura underground degli anni Ottanta a New York fornendo, pertanto, anche un esauriente spaccato della cultura americana del tempo.

Nel 1980 lasciò la succitata Scuola di New York senza conseguire il diploma e, nel 1981, organizzò numerose esposizioni al Club 57 e al Mudd Club. Agli anni Ottanta appartengono, tra le altre, le opere in favore del disarmo nucleare e della necessità della prevenzione dell'AIDS attraverso una mirata educazione sanitaria trasversale a tutti gli strati della popolazione e a tutte le età e attuata mediante l'informazione e la istruzione.¹⁸

Molte sue opere trovarono ispirazione nella cultura dei night club, quali il Palladium e, soprattutto, il mitico Paradise Garage e nacquero proprio nei loro locali¹⁹ che gli offrirono gli spazi dove trovò una comunità alla quale si sentiva legato oltre che dalla comune passione per la musica ed il ballo anche da motivazioni di carattere spirituale. Nel 1981, Il Paradise Garage, leggendario club dance a Soho, divenne, infatti, uno dei *focus* della sua vita e della sua arte, costituendo per lui, come detto, anche una formidabile esperienza spirituale che cercò di trasfondere nelle sue opere. I corpi delle sue figure erano dotati, infatti, della stessa vivacità ed energia insita nelle vibrazioni del suono della musica che insieme, con tutti gli altri frequentatori, in una sorta di

¹⁸ Nel poster *Crack Down!*, del 1986 le scritte «CRACK» e «DOWN!» in due diversi colori inquadrano un grosso piede di colore arancione contrastante, per un suo maggior risalto, con lo sfondo giallo, che schiaccia gli strumenti necessari per preparare la droga che due figure con una croce sul davanti sorreggono sulla loro testa con entrambe le mani; mentre in un altro famoso murale, realizzato senza autorizzazione, a New York, in un campo di pallamano, lo stesso anno e poi posto sotto la protezione a giurisdizione della City Department of Parks della stessa città, campeggia una grande scritta nera su fondo arancione "CRACK IS WACK", inserita all'interno del *balloon* di un fumetto che parte proprio dagli attrezzi per preparare la droga, e circondata da elementi simbolici quali, un dollaro, teschi con e senza le ali, una croce, il Red Dog, un omino radiante con i piedi legati, sospeso a testa in giù, che sta per attratto nelle fauci di un animale mostruoso, il crack, per l'appunto, che presto lo divorerà. La composizione presenta la cornice tipica delle vignette dei fumetti e costituisce un chiaro avvertimento a non usare la droga che tante vittime, tra cui persone a lui molto vicine aveva già provocato ma rappresenta anche una stigmatizzazione dell'ignobile sfruttamento che molti operano, a fini di guadagno, delle fragilità e debolezze soprattutto dei giovani che credono di trovare in essa una panacea a tutti i loro mali, come era accaduto al suo assistente Benny Soto.

¹⁹ Haring ebbe l'idea dell'opera *The Ten Commandments*, del 1985, costituita da dieci pannelli dipinti a pittura acrilica e olio su tela, mentre stava danzando sul pavimento del *Paradise Garage*.

consorteria spirituale, ascoltava, ballando al suo ritmo.²⁰ A partire dal 1984, una gran parte dei suoi lavori furono destinati a progetti benefici²¹ a favore dei bambini, soprattutto quelli vittime dell'AIDS che egli intese proteggere anche dopo la sua morte con la sua fondazione, The Keith Haring Foundation che, peraltro, detiene gran parte delle sue opere.

Nel 1986 realizzò *The Ten Commandments*, un'opera composta da dieci tele di grandi dimensioni, presentata per l'esposizione nel Museo d'Arte contemporanea di Bordeaux, in cui erano rappresentati peccati e peccatori in atteggiamenti piuttosto dissacranti per le quali Haring fu definito blasfemo e pornografico, mentre esse erano solo espressione della sua volontà di manifestare la propria opposizione ad alcune distorte interpretazioni della religione.

Da questo momento in poi, Haring intensificò la sua attività politica e iniziò la sua battaglia contro l'Apartheid, e l'AIDS diventò un tema importante che trattò in molto modi.

Nel 1989 eseguì a Pisa la sua ultima opera pubblica, il murale *Tuttomondo* che ricopriva la facciata esterna del convento di S. Antonio a Pisa e nacque da un incontro con alcuni ragazzi del luogo che gli chiedevano come mai i suoi murali e graffiti non fossero presenti in Italia. Era composta da trenta figure incastrate tra loro a formare un gigantesco puzzle che furono colorate da ragazzi pisani, su richiesta e sotto la direzione di Haring che ne aveva realizzato precedentemente i profili. La necessità della pace nel mondo, sinonimo di armonia e felicità universale, è il messaggio che l'artista intende trasmettere con quest'opera in cui sono rappresentati i vari aspetti della pace del mondo e che è, nel suo complesso, un grandioso inno alla vita.

3. Estetica e poetica di Haring

Haring ebbe modo di apprezzare diversi artisti contemporanei che influenzarono il suo stile e da cui trasse ispirazione per il suo lavoro come Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Andy Warhol, Pierre Alechinsky²², Christo²³, Robert Rauschenberg, Jean-Michel Basquiat

²⁰ Il locale era frequentato maggiormente da omosessuali di cui il 70% erano persone di colore, il 20% erano ispanici e il 10% erano orientali e bianchi. Larry Levan era il DJ ed era dotato di una sensibilità musicale spiccata e molto sensuale (Deitch, 18).

²¹ Egli organizzò, infatti, *workshops* di disegno nelle scuole e nei musei di New York, Amsterdam, Londra, Tokyo e Bordeaux ed eseguì opere per le campagne di alfabetizzazione negli Stati Uniti e in Germania. Nel 1984 realizzò gratuitamente murali a Melbourne, Sydney e nel Children's Village di New York, un'organizzazione benefica che aiutava i bambini vulnerabili. Poiché era regolarmente circondato da bambini e *teenagers* quando dipingeva in pubblico, egli aveva sempre con sé adesivi e distintivi che poi distribuiva loro. Effettuò lavori sui muri di città importanti come quello di Berlino, dal titolo *Berlin Mural*, realizzato nel 1986, di cui scrisse che, dopo la caduta del muro, rimanevano ancora frammenti. Inoltre lavorò per brands importanti come Swatch, Vodka Absolut, BMW, effettuò la decorazione del negozio di Fiorucci a Milano, installazioni e sculture; e considerò ogni oggetto, perfino gli interruttori della luce e lo stesso corpo umano, supporti artistici adatti alle sue creazioni. Aprì nel 1986 il Pop Shop a New York, e successivamente, un altro, a Tokyo, nel 1987. Il primo si trovava nel quartiere Soho, a Manhattan ed era ubicato al n. 292 di Lafayette Street a New York e vi si vendevano gadget di ogni genere, come t-shirt, posters, stickers e altri articoli raffiguranti le sue tipiche figure e quelle di Basquiat e Scharf. Venne chiuso nel 2005. Il secondo, di Tokio, venne chiuso nel 1988. Haring dipinse le pareti di entrambi i negozi. Nelle intenzioni dell'artista essi erano finalizzati non a scopi commerciali, come egli stesso ebbe più volte a chiarire, ma a rendere la sua arte accessibile a tutti e specialmente ai giovani che frequentavano quel genere di negozi e, quindi, per fini propriamente comunicativi e divulgativi: gli stessi, quindi, da cui era stato mosso lavorando nelle metropolitane di New York (Haring 2008c, 384). Infatti la maggior parte dei loro profitti venne da lui impiegata in opere di beneficenza.

²² Dal pittore, scultore e incisore, belga, facente parte del movimento post-cubista apprese l'importanza della divulgazione su ampio raggio dell'opera artistica.

Basquiat e Kenny Scharf. Tuttavia, pur traendo, da ciascuno di loro, utili stimoli ed efficaci insegnamenti, egli riuscì a dar vita ad un personalissimo stile che lo colloca tra le voci più originali e interessanti dell'Arte contemporanea, e non solo di quella statunitense, della seconda metà del Novecento.

In particolare, Jeffrey Deitch ha espresso l'avviso che Haring abbia subito una duplice influenza: di Jackson Pollock, per quanto riguarda la pittura astratta all'over, e di Andy Warhol, per quanto concerne le figure iconiche schematizzate²⁴ da lui rappresentate e che abbia conseguito, nelle sue pitture, gli importanti risultati di aver fatto progredire la pittura moderna astraendola da una concezione contemporanea della stessa e di aver in essa realizzato una "fusione" tra primitivo e pop (Deitch, 18).

Il collegamento con il primitivo è un elemento essenziale per la comprensione della sua arte in quanto costituisce il mezzo, stando alle parole dello stesso Haring, per comprendere le modalità e le cause che hanno determinato la completa accessibilità e naturalezza della sua arte in un'epoca molto diversa per quel riguarda la tecnologia e le ideologie da quella in cui si svilupparono le cosiddette culture "primitive" (Haring 2010, 128-129). Il primitivo, del resto, a parere del critico Thomas McEvelley riveste una particolare importanza anche nella prospettiva dell'esigenza di riconsiderare le usuali estetiche moderne, nell'ottica della doppia considerazione che "l'innocente creatività dei primitivi esprime una sensibilità estetica moderna", e che la Modernità possiede in sé stessa una duplice anima: quella dell'innocenza e quella dell'universalità (McEvelley).

In questo senso la connessione dell'arte di Haring con il primitivo può considerarsi in linea con tale pensiero di McEvelley, e la formulazione della sua estetica, di cui detta relazione costituisce parte fondamentale, può ritenersi una risposta non solo all'esigenza suddetta ma anche a quanto proposto, sempre dal critico americano, in merito alla necessità di spostare la questione della riconsiderazione delle usuali estetiche moderne, estraniandole dagli usuali confini, e portandole su un piano più ampio che includa anche parti straniere del mondo (McEvelley).

L'artista assegna alla sua arte una responsabilità sociale espressa mediante il segno (Haring 2010, 128-129) che diventa il principio generatore del movimento, della vitalità, della ritmicità, della musicalità e del dinamismo insite nelle sue composizioni.

Il movimento, infatti, era per lui la vera realtà fisica che noi riusciamo a percepire, il *focus* su cui egli intendeva attrarre l'attenzione, l'energia sprigionata dalla postura delle figure, che, per l'appunto, graficamente la esprimeva, trasmettendola all'osservatore. Esse, infatti, sono tutte sagomate mediante linee tondeggianti o curve, sono prive di identità e, in molti casi, sono circondate da un'aureola di raggi emanante potenza ed energia.

Il suo linguaggio artistico è quello dei cartoons o, meglio, quello che con grande talento egli ha creato, adoperando elementi tratti dagli stessi. Il suo, infatti, è un linguaggio visuale, per immagini, generalmente non in sequenza, reso, a volte, attraverso elementi simbolici come la croce, la forbice, la tecnologia, la figura con un buco nello stomaco o con la X, il delfino, la folla, il serpente, l'angelo, o come l'abbraccio, massima espressione del suo simbolismo indicante solidarietà ed amore verso tutti, senza limitazioni e condizionamenti di sorta. Le sue figure, schematizzate e, in taluni casi, assottigliate fino a diventare segno, corrono su e giù, mosse da un'energia

²³ Dall'artista bulgaro imparò l'importanza della partecipazione del pubblico all'opera d'arte, influenzandolo, particolarmente, nella sua produzione di arte pubblica.

²⁴ Emblematico sembra il disegno, *Untitled* (Deitch, Geiss & Gruen, 144), a inchiostro Sumi e pennarello stampato su poster, realizzato da Haring nel 1981, raffigurante Marilyn Monroe con il collo, il viso e capelli ossigenati totalmente ricoperti da trattini.

nervosa quasi tangibile in cui vibra il suono della musica che ascoltava nei night club che frequentava ed al cui ritmo ballava le notti di tutti i fine settimana.

L'artista americano nel realizzare le sue figure le ha private della loro dimensione spaziale, ha rinunciato all'apporto che il colore, con le sue varietà e sfumature tonali, è in grado di dare alla nascita delle emozioni. Esso viene utilizzato, infatti, come semplice riempimento di spazi piccoli o grandi e, talvolta, è affidato ad altri come nel caso dei ragazzi di Pisa nel murale *Tuttomondo*, per porre l'accento sull'energia e sul movimento, che è prodotto dalle linee spezzate dei loro contorni e che si sprigiona anche dalla loro particolare postura.

Il valore dei segni e dei grafemi nell'accentuata bidimensionalità delle sue composizioni è, infatti, duplice, nel senso che essi, in talune opere, rappresentano la cifra originale e unica del suo astrattismo all'over,²⁵ in altre, quando sono associati a figure, sono da intendersi come elementi semplicemente decorativi oppure rispondenti alla necessità di riempire qualunque vuoto nello spazio compositivo²⁶ o all'esigenza di colmare una sorta di *horror vacui* provato dall'artista,²⁷ in altre opere ancora, essi valgono a rafforzare il potere espressivo e comunicativo delle figure come è il caso, ad esempio, dei raggi che contornano il Radiant Boy.

Nelle sue figure l'aspetto più interessante è dato dal ritmo e dalle vibrazioni della musica hip pop, della break dance e dei beats del Bronx, da lui tanto apprezzati. Tali elementi costituivano, per così dire, la linfa vitale, il principio generatore della sua creatività e, al tempo stesso, il fattore che originava e continuamente attivava il movimento delle sue figure che appaiono, per tale ragione, sempre in corsa, come mosse da un'energia frenetica e quasi nevrotica che impedisce loro di fermarsi, condannandole ad un moto perpetuo. Esse si intrecciano, si intersecano, si sovrappongono in un dinamismo perenne che le fa come uscire dai confini del supporto grafico che le contiene, e le sospinge in direzione del pubblico: instaurando con esso il dialogo che egli sempre, nella convinzione che le sue pitture fossero meno importanti della loro interazione con la gente (Haring 1996, 28) che cercava e otteneva nella sua arte. Il primo obiettivo raggiunto dall'artista americano è quello che i suddetti segni e grafemi, combinati con la ritmicità del suono e dalla danza hip pop e con il movimento e l'animazione tipica del linguaggio dei cartoni animati che sprigionavano le sue figure, connotano la sua estetica in una maniera che risulta unica e originale nel panorama artistico contemporaneo.

Inoltre, a parere di chi scrive, le sue composizioni hanno il merito di essere espressione di un'arte in qualche modo anche performativa. Infatti, anche se la composizione non concretizza una vera e propria performance, in quanto arte prettamente visiva, ne presenta tuttavia i caratteri tipici costituiti dalla sonorità e ritmicità della musica e dal dinamismo della danza. Mediante l'associazione di un'arte visiva, come la pittura o il disegno, ad altre prettamente performative, come la musica e la danza egli ha dato, così, vita, infatti, ad una originalissima forma d'arte che può essere considerata una sorta di performance grafica mai più realizzata da nessun altro artista contemporaneo. Per di più, egli ha conseguito l'altro straordinario risultato di aver innovato l'arte prevalentemente elitaria della New York del suo tempo, introducendo nel panorama artistico esistente, la sua "arte per tutti", democratica e

²⁵ Esemplicativi, al riguardo, sono, tra gli altri, il disegno a inchiostro Sumi su carta, *Untitled*, del 1978 e quello in gesso su carta, *Untitled*, del 1979.

²⁶ Emblematico, tra le altre opere, in tal senso, è il poster dal titolo *Into 84... Tony Shafrazi Gallery*, del 1984.

²⁷ Si veda, in proposito ad esempio, il dipinto a pittura acrilica su tela dal titolo, *Silence = Death*, del 1988.

popolare, con una preminente funzione sociale e comunicativa, dimostrando così, che nell'Arte la funzione sociale può essere dominante rispetto a quella estetica senza, tuttavia, offuscarla o annullarla ma anzi arricchendola di nuovi stimoli e motivi.²⁸

Tutto ciò, premesso a distanza di più di trent'anni dalla sua scomparsa e alla luce delle osservazioni critiche sopramenzionate, si ritiene di poter concludere che l'accessibilità, la comprensibilità e la naturalezza delle sue immagini derivanti dalla suddetta connessione della sua arte con il primitivo, rendono la sua produzione ancora estremamente attuali in quanto si trovano a fondamento di alcune forme artistiche tra le più recenti come la Street Art (Arnaldi 2014 e 2017; Dogheria).

Sembra, infine, costituire un altro grande motivo di interesse per la sua opera quello di avere, per la prima volta, utilizzato l'arte per fini di salute pubblica e benessere sociale, lasciando, così, un'eredità che è stata raccolta in tempi recenti dagli Street Artists i quali, al tempo della pandemia, furono, infatti, fra tutti gli artisti, gli unici ad occuparsi, nelle loro opere, del COVID-19, dei suoi eroi e dei suoi devastanti effetti sui singoli e sulla società (Ciotta; Tapies).

Nella sua produzione artistica particolarmente interessanti sono apparse le opere dedicate alla salute pubblica e al benessere sociale nelle quali egli si serve del personaggio di Mickey Mouse per veicolare i suoi messaggi in maniera diretta ed efficace: un aspetto, quest'ultimo, che sembra essere stato sottovalutato dalla storiografia artistica.

4. Dal cortometraggio animato al fumetto, alle serie televisive e ai cortometraggi cinematografici. Nascita ed evoluzione di Mickey Mouse

Mickey Mouse²⁹ rappresenta un ibrido: nasce come protagonista di cortometraggi animati realizzati da Walt Disney che ne fu anche il creatore³⁰ e che aveva a Los Angeles uno studio di produzione, diventando, successivamente, l'eroe di fumetti di cui, parimenti, era protagonista.

Ub Iwerks fu il primo disegnatore del cortometraggio animato, *Steamboat Willie*, realizzato nel 1928, che era in bianco e nero, aveva come protagonista Mickey Mouse al timone di un vaporetto su un fiume ed era vivacizzato da una musica prodotta dalla caratteristica fusione tra suono, movimento e immagine.

Nel gennaio del 1930 l'editore William Randolph Hearst, d'accordo con Walt Disney, lo trasformò nel protagonista di un fumetto diffuso anche all'estero il cui personaggio principale sarebbe diventato subito l'icona dell'intraprendenza e della libertà d'azione tipiche della società americana. Mickey Mouse, il personaggio dei cortometraggi animati di Disney, si ispirava agli afroamericani che abitavano lungo il Mississippi, ottimisti, allegri, un po' rozzi e dotato di grande ritmo e musicalità; ed anche il nome della storica fidanzata Minnie era molto comune tra di loro. Quando, poi, si spostò a vivere in una cittadina della provincia americana sotto l'influsso del New Deal voluto dal Presidente Franklin Delano Roosevelt che voleva rilanciare l'economia americana dopo le due guerre mondiali, divenne il simbolo del sogno americano di rinascita.³¹

²⁸ Riguardo al tema del rapporto tra arte, estetica e sociologia si veda il fondamentale testo di Alfredo De Paz (114-126).

²⁹ Per un quadro generale sulla storia di Mickey Mouse si vedano: Amadei & Sbaraglia; Korkis; Apgar.

³⁰ Il legame tra Mickey Mouse e Disney era talmente stretto da indurre Ub Iwerks, il suo primo disegnatore, a ritenerli somiglianti nella forma del naso, del viso, nei baffi, nei gesti e nelle espressioni. Del resto lo stesso Disney sosteneva che in lui ci fosse molto del topo. (Amadei & Sbaraglia, 23).

³¹ È interessante scoprire come nacque l'idea di questo personaggio a Disney. Quando Oswald il coniglio fortunato, protagonista del cartone animato *Oswald the Lucky Rabbit*, creato nel 1927 da lui e da Ub

Nel gennaio del 1930 Mickey Mouse, infatti, diventò il protagonista di un fumetto, per l'appunto, il primo di una lunga serie intitolata *Topolino nell'Isola misteriosa* che veniva pubblicata a puntate sui quotidiani statunitensi. In tal modo, ebbe la possibilità di avere una maggiore popolarità perché entrava tutti i giorni nelle case attraverso le pagine dei quotidiani, stabilendo un legame profondo con il pubblico che, attratto dal personaggio, leggeva anche diverse volte il giornale. Nel maggio del 1930 Ub Iwerks interruppe la sua collaborazione con Disney e il famoso personaggio venne affidato a Floyd Gottfredson che lo avrebbe disegnato per tantissimi anni, dandogli la configurazione nota a tutti, divenendo, anche, lo specchio dello stato d'animo degli americani di quel tempo, oscillante tra desiderio di divertimento e ansia per il futuro. Nei primi fumetti di Gottfredson Mickey Mouse appariva ironico, divertente e artefice di gags. Successivamente, come ad esempio, in *Topolino e Orazio*, diventò un personaggio avventuroso ma ancora ricco di gentilezza, che, nei cortometraggi animati, incentrati come erano sulle gags, non sarebbe stato possibile introdurre. Contemporaneamente, poi, alla sua trasformazione da protagonista principale di cartoni animati a primo protagonista di una lunga serie di fumetti, Mickey Mouse subì una nuova evoluzione, divenendo, addirittura, un simbolo nazionale a causa della popolarità acquisita tramite i cortometraggi animati medesimi. Essa fu, tuttavia, inversa nel senso che, mentre nei primi cortometraggi animati, era impulsivo, dispettoso e opportunistico, dovendo suscitare un sorriso, negli anni successivi, il suo carattere divenne più dolce e gentile: si infantilizzò, per così dire, perdendo le asperità iniziali di prepotenza, sregolatezza e arroganza; e anche la sua estetica, cambiò. Le sue fattezze, infatti, da spigolose, diventarono più tondeggianti e morbide. Risale, infatti, al 1929 il suo definitivo cambiamento volto ad umanizzarlo, rendendolo più simile ad un bambino con l'aggiunta di scarpe e guanti e procedendo ad una nuova morfologia della parte inferiore del corpo mediante la diminuzione della lunghezza delle gambe. Nella metà degli anni Trenta Mickey Mouse che fino ad allora presentava gli occhi a puntino, prima occasionalmente, e poi, definitivamente nel 1938, subì un ulteriore cambiamento fisico. Venne, infatti, dotato di due occhi chiamati "occhi a torta", in quanto presentavano un piccolo taglio sulle pupille nere che apparivano simili, così, a fette di torta e fu dotato di orecchie strettamente aderenti alla testa a mo' di cuffia e sempre ben visibili per l'osservatore, in qualsiasi posizione lo si rappresentasse. La caratteristica della visibilità totale delle orecchie diventò, poi, una sua peculiarità specifica perché Disney richiese espressamente che fosse mantenuta in ogni rappresentazione del personaggio. Nel 1943 il nuovo sceneggiatore del fumetto Bill Walsh che avrebbe affiancato Gottfredson, ne rese un'immagine diversa. Esso, infatti, cessò di essere un eroe, divenendo un personaggio ironico, protagonista di storie avventurose a cui capitavano guai che affrontava e risolveva, più per la buona sorte, che per le sue qualità. Nell'evoluzione di Mickey Mouse, che fu opera, pertanto, non solo del suo inventore Disney, ma anche dei vari disegnatori e sceneggiatori e animatori che contribuirono, succedendosi l'uno

Iwerks, morì soffocato, Disney, pensò, per la sostituzione, ad un altro animale che, data la sua simpatia per i topi, non poteva che essere un simpatico topolino. Egli nutriva, sin da bambino, una grande passione per i topi, in genere non proprio graditi a tutti, ma era un tipo bizzarro e possedeva lui stesso un topolino che amava molto e teneva in ufficio in una scatola. Per quanto riguarda il nome mentre Disney pensava a Mortimer ma l'ingegnosa artista dello studio Disney nonché sua moglie, Lillian, gli suggerì il nome di Mickey Mouse, ritenendo che quello da lui scelto fosse triste e che, invece, quello suggerito da lei, era allegro e sarebbe stato foriero di grande successo per il personaggio. Il 18 novembre del 1928 venne proiettato nel Colony Theater di New York il primo cartone animato intitolato *Steamboat Willie (Willie del battello a vapore)*. Fu un successo straordinario. Mickey Mouse vi appariva poco elegante e privo di classe, indossava dei pantaloncini con due grossi bottoni alquanto ridicoli e interpretava il ruolo di un giovane timoniere maltrattato dal capitano del vaporetto (Amadei & Sbaraglia, 14 e 16-18).

all'altro alla costruzione della sua immagine, si possono distinguere, in conclusione, tre fasi: la prima è quella degli anni Trenta, apparsa nei cortometraggi animati e, specificatamente, nella parte finale di *Streamboat Willie*, del 1928, in *Plane Crazy*, dello stesso anno, e alla fine di *The Barn Dance*, del 1929; la seconda è quella che si evidenzia nel fumetto *Mickey and the Beanstalk*, realizzato nel 1947; e la terza è quella della sua raffigurazione attuale. Nel 1950 la grande popolarità raggiunta dalla televisione segnò anche l'inizio del suo debutto televisivo in un varietà in onda nel 1955, *Mickey Mouse Club*, in cui Mickey Mouse apriva la marcia della sigla iniziale dove tutti i personaggi di Disney erano a colori nonostante che la televisione non lo fosse ancora diventata. L'animatore Fred Moore fu definito da Gottfredson il "papà del nuovo Topolino" che lo rappresentò come un personaggio concreto e dalle forme più addolcite e morbide in cortometraggi animati come *Topolino apprendista stregone* inserito nel film d'animazione *Fantasia*, realizzato nel 1940 e che unisce vari cortometraggi. Con le serie televisive, quali *Mickey Mouse Works*, del 1999, *House of Mouse – Il Topoclub*, del 2001, *Topolino*, del 2013, e *Il Meraviglioso mondo di Topolino*, del 2020, Mickey Mouse entra nel XXI secolo, assumendo ulteriori caratteristiche. Nelle suddette serie televisive la Disney pur rimanendo fedele allo spirito del personaggio di Mickey Mouse, avendolo ritenuto, troppo contegnoso e noioso e per rendendolo più conforme ai tempi attuali, lo proietta nella contemporaneità, attribuendogli i vizi e le virtù della società americana attuale e facendogli indossare nuovamente i pantaloncini rossi, ma un po' più ampi in vita, per accentuarne la simpatia un po' goffa. Pertanto, la sua immagine grafica, per la cui realizzazione furono utilizzate moderne tecnologie digitali risulta essere, in definitiva, molto simil quella dei suoi inizi (Amadei & Sbaraglia, 44-45, 57-58, 74, 88, 94, 113-114, 131-132, 134-135 e 140-141).

4. La costruzione di un Mickey Mouse da parte di Keith Haring e il suo rapporto con i cartoons.

Il Mickey Mouse, protagonista delle opere di Haring di seguito analizzate, non evidenzia tutte le caratteristiche fisiche del Mickey Mouse frutto dell'invenzione di Disney e dell'apporto di tutti i sopramenzionati disegnatori, animatori e sceneggiatori, non si uniforma pienamente alla raffigurazione fattane nei cortometraggi animati e fumetti ma ne possiede solo alcune caratteristiche fisiche, anche se molto qualificanti e distintive, come le grandi orecchie, gli "occhi a torta", le mani guantate con sole quattro dita, le grandi scarpe ai piedi, e i pantaloncini con due grandi bottoni sul davanti. Il personaggio di Disney è dunque solo il punto di partenza per l'artista che approda, infatti, nella sua immaginifica e ricca creatività, ad una propria originale rappresentazione che, mentre conserva, si ripete, del suo progenitore ideato, come detto, dallo stesso Disney, alcuni importanti caratteri fisici, ne acquista, tuttavia, altri che dovendo essere strumentali alla funzione da svolgere e al messaggio da trasmettere, ed anche, naturalmente, per via del differente contesto nel cui ambito esso agisce, gli attribuiscono personalità e caratterizzazioni fisiche e caratteriali molto diverse.

Il suo Mickey Mouse, infatti, è molto antropizzato. Spesso è alto, possiede il corpo, realisticamente, di uomo adulto; talvolta è privo dei suoi mitici calzoncini e delle sue mitiche orecchie e indossa una tuta nera. Inoltre, in alcune opere, è rappresentato calvo, allampanato, sofferente, senza la caratteristica cuffia nera, con il corpo che richiama quello di un uomo adulto o dell'omino radiante o evocante, addirittura, immagini erotiche. E, del personaggio dei cortometraggi animati e dei fumetti, avventuroso e un po' sconclusionato, non riflette né le caratteristiche comportamentali e caratteriali né le finalità di svago e divertimento ma ha il compito di lanciare messaggi o denunce di tipo sociale e politico relativi a questioni la salute pubblica, la guerra nucleare e l'uso

indebita delle moderne tecnologie, come televisione e computer, indicando anche i modi per la risoluzione dei problemi in esse evidenziati. Verosimilmente, la versione grafica di Mickey Mouse a cui probabilmente si ispirò Haring nelle opere che verranno analizzate è quella degli anni Trenta, come si può dedurre anche dal particolare degli “occhi a torta” visibile in alcune raffigurazioni del personaggio. Tuttavia, a partire dal 1981, come quello di Disney, anche il personaggio di Haring, subì, in relazione alla funzione assegnatagli nella singola opera, alcuni cambiamenti che valgono a contrassegnare le fasi del suo processo evolutivo i più evidenti dei quali sono costituiti dall’aggiunta di un terzo occhio e dalla riduzione del numero degli occhi ad uno soltanto o dall’eliminazione delle sue peculiari orecchie e della cuffia nera.

Per comprendere, tuttavia, il rapporto del suo Mickey Mouse con il personaggio dei cartoon, a cui l’artista si era pure ispirato, occorre anche rifarsi a quanto da lui stesso chiarito quando spiegò come avesse imparato a costruire un Mickey Mouse, e come avesse realizzato, del tutto casualmente, *The Three-Eyed-Face* che può ritenersi, pertanto, un’ulteriore versione del suo Mickey Mouse. La creazione della suddetta figura prende le mosse, come detto, da alcuni particolari tipici del personaggio di Disney. L’artista specificò, infatti, che, mentre lo realizzava, si accorse che il suo disegno stava diventando il cartoon di sé stesso o meglio che la sua pittura stava diventando un cartoon. *The Three-Eyed-Face* nacque, infatti, da un ricordo dell’infanzia affiorato alla sua coscienza e dalla scoperta disegni di Mickey Mouse trovati in un libro in casa della nonna il quale presentava strappi di forma circolare ed ovale che gli suggerirono le forme da utilizzare per i caratteristici bulbi oculari e il tipico muso che apparivano nell’immagine del personaggio del cartoon che aveva imparato a disegnare nell’infanzia. La costruzione di *The Three-Eyed-Face*, si realizzò in due tempi mentre lavorava ad una pittura su una parete della Annina Nosei Gallery di New York, nel 1981. Egli stesso spiegò, che, dapprima, realizzò un profilo dell’inquadratura, tipica dei fumetti, e poi, al suo interno, posizionò i due occhi. Tuttavia, quando scese dalla scala, si accorse che essi erano troppo distanti e ne aggiunse un terzo al centro. Così, si ripeté, del tutto casualmente, creò *The Three-Eyed-Face*, un’ulteriore figura iconica della sua opera, al pari, come egli stesso affermò, di “[...] the baby and the dog and these other things” (Haring 2008a, 164; anche Haring 2008b).

Egli utilizzò *The Three-Eyed-Face* o come opera singola, generalmente denominata *Untitled*, o all’interno di altre opere tra cui un murale, posto tra Houston Street e Bowery a Manhattan a New York, del 1982, il *Bowery Mural*, o, addirittura, insieme con altre versioni del suo Mickey Mouse come si nota nel disegno a inchiostro Sumi su carta, del 1982, *Untitled* (Deitch, Geiss & Gruen, 201-204).

L’immagine di Mickey Mouse con un solo occhio è, tuttavia, riscontrabile già in una precedente dipinto ad inchiostro e pittura acrilica, dal titolo *Untitled (Three Men Die in Rescue Attempt Six Months after John Lennon’s Death)* (Pih, 29 e 49), che egli realizzò nel 1981. Essa è legata all’evento della morte del celebre cantautore inglese John Lennon avvenuta il giorno 8 dicembre 1980 davanti al Dakota Building a New York, ad opera di un fan squilibrato Mark David Chapman appartenente al Jesus Movement che addebitava alle cogenti indicazioni pervenutegli direttamente da Dio, l’omicidio del cantautore britannico. Infatti, l’assassinio turbò enormemente Haring che, a seguito di tale terribile avvenimento, realizzò la *holey figure*³², ovvero, la figura di un

³² Le figure con il buco dello stomaco, le *holey figures*, sono presenti in molte sue opere e vengono ritenute simboli delle fragilità o omoerotici (Keith Haring *Radiant Picaresque*). Come affermò lo stesso Haring, l’idea gli venne la mattina successiva all’omicidio di John Lennon e fu, pertanto, da lui associata sempre allo morte del famoso cantante inglese. Le predette *holey figures* potrebbero essere ispirate dai disegni pubblicati nei cartoons di *Hollywood Free Papers* a cui Haring si ispirò per le sue opere e che

uomo con un buco nello stomaco. Nell'opera, dove è presente la suddetta figura attraverso cui passano tre Barking Dogs, probabilmente alludenti ai tre uomini indicati nel titolo del dipinto stesso, si nota una struttura narrativa simile a quella del fumetto, ma senza il balloon, che si avvale, invece, di vignette poste in sequenza, e dove appare un'immagine terrificante del volto di Mickey Mouse richiamante, tuttavia, quella tradizionale nelle particolari orecchie innestate su una cuffia nera. Il dipinto presenta, infatti, un solo occhio, il collo trasformato in una molla, il naso sovradimensionato e il viso stravolto e appiattito per testimoniare, anche con la sua immagine mostruosa, ma tutto sommato rassicurante per via del menzionato richiamo ad alcuni tratti distintivi del Mickey Mouse dei cartoons. La composizione risulta formata da tre vignette in successione in cui l'immagine di Mickey Mouse compare insieme con quelle di due libri sacri letti da un uomo adulto e da un bambino e di un grande volume che potrebbe essere la Bibbia sulla cui copertina è raffigurato il Radiant Baby. Quest'ultimo, non a caso, si trova accanto alla holey figure e, pertanto, potrebbe significare la risposta al vuoto esistenziale che l'uomo avverte dentro di sé e che è simboleggiato, per l'appunto, dal buco nello stomaco. I tre Barking Dogs che attraversano l'uomo mediante il sopramenzionato buco potrebbero simboleggiare la morte, alludendo, come farebbe pensare il titolo dell'opera, ai tre uomini che, nell'atto di salvarsi trovarono la morte, ma potrebbero anche rimandare simbolicamente al potere aggressivo e oppressivo esercitato dai fondamentalismi religiosi. La pittura, a parere di chi scrive, fare riferimento ai danni prodotti dai fondamentalismi suddetti nelle menti delle persone, come Chapman, membro, come detto, del Jesus Movement, che ne fanno il loro credo e che, per tale ragione, vivono come in un vicolo cieco rappresentato, nella stessa, come un tunnel sotterraneo che diventa, per alcuni, un rifugio in cui trovare sicurezza e protezione come dimostra l'omino accucciato alla base del tunnel stesso, e per altri, invece, si trasforma in una prigione da cui tentare di evadere, come presumibilmente è il caso dei tre uomini sopraccitati. La "X" rossa posizionata sul tunnel medesimo potrebbe indicare la condizione infelice di bersaglio costante in cui vivono le suddette persone.

5. Le declinazioni artistiche e funzionali di Mickey Mouse nelle opere di Keith Haring dedicate alla salute pubblica e al benessere sociale

Nella sua produzione, Mickey Mouse è stato utilizzato da Haring o unicamente come soggetto artistico avente, quindi, una funzione semplicemente estetica oppure come portavoce e *alter ego* di sé stesso e divulgatore dei suoi messaggi a cui affida, pertanto, una funzione pratica, sociale o politica. In ciascuna delle opere finalizzate alla salute pubblica e al benessere sociale che verranno analizzate egli affida a Mickey Mouse compiti specifici a cui corrispondono altrettanti mutamenti nel corpo, nei comportamenti e nel carattere del personaggio, giungendo, perfino, sovente, ad indentificarsi con il suo personaggio.

La funzione esclusivamente estetica dallo stesso personaggio svolta si può riscontrare chiaramente in alcune opere realizzati tra gli anni 1981-1982 nelle quali l'artista rappresenta Mickey Mouse, o a mezzo busto (Fig. 1) o solo nel volto, anche riprodotto all'interno di uno schermo televisivo (Pih, 18), o solo con la cuffia nera o solo in sue particolari inquadrature,³³ o senza le orecchie e, dandone una versione che

alludevano, per l'appunto, al vuoto esistenziale che solo Gesù può colmare, come si può notare, ad esempio, nel disegno *Want to Know How to Receive Living Bread?*, pubblicato nei suddetti *Hollywood Free Papers* 3, no 19, 1969-1975 (Phillips, 64 e fig. 12). Secondo l'opinione di Martaan Van De Guchte le holey figures si devono far risalire, invece, alle immagini raffigurate nei vasi in ceramica messicana (Van De Guchte).

³³ Si vedano, a tale proposito, i cinque disegni a inchiostro Sumi posseduti da The Keith Haring Foundation, dalla medesima denominazione, *Untitled*, realizzati nel 1981.

risulta molto vicina a quella dei cartoon anche per quanto riguarda la postura e l'espressività, e si evidenzia anche nella figura di *The Three-Eyed-Face*, creata, per l'appunto, nel 1981, che verrà da lui utilizzata successivamente in numerose opere fino al 1990, anno della sua morte.³⁴

A partire dal 1981, in coerenza con le sue idee di attivista politico e sociale e all'unisono con la concezione della sua arte, come strumento privilegiato per poterle diffondere e attuare, Haring si serve del personaggio per diffondere i suoi messaggi usando il linguaggio artistico del fumetto che costituisce, infatti, un linguaggio finalizzato a spiegare qualcosa, un mezzo per fornire istruzioni volte a meglio comprendere la storia narrata. A tale scopo gli attribuisce, come detto, diverse funzioni a cui corrispondono, in generale, e, in maniera più evidente nelle opere esaminate nel presente lavoro, altrettante variazioni morfologiche e di personalità costituenti, nel loro insieme, la sua interpretazione del personaggio di Mickey Mouse che, secondo chi scrive, può essere ritenuta uno degli aspetti più originali, interessanti e caratterizzanti della intera produzione dell'artista americano.

Dal 1981 al 1987 Mickey Mouse assume, in relazione al ruolo di volta in volta assegnatogli dall'artista, le fattezze di un preservativo o di un uomo adulto che indossa una tuta nera molto aderente o di una figura ibrida che presenta il suo corpo ma possiede la testa di Andy Warhol³⁵ seppure mantenendo sempre le caratteristiche orecchie; ovvero lo rappresenta in un atteggiamento eroticamente allusivo, con il corpo dell'omino radiante smagrito e calvo a seguito delle conseguenze delle radiazioni nucleari, con un solo occhio nel volto stravolto e con il collo costituito da una molla, oppure, ancora, senza le caratteristiche orecchie e con il capo coperto da una cuffia nera.

Per quanto concerne, in particolare, le opere finalizzate alla salute pubblica e al benessere sociale³⁶ in cui l'artista esprime la sua critica verso la guerra nucleare e l'omofobia e propone soluzioni concrete per combattere l'AIDS, o per lo meno per contenerne la dilagante infezione, l'analisi comparativa sulle stesse condotta ha mostrato come alle diverse funzioni assegnate loro da Haring conseguano, come detto, altrettante variazioni, non soltanto fisiche ma anche comportamentali, e caratteriali del personaggio di Mickey Mouse.

Infatti, in un dipinto, *Untitled*,³⁷ del 1982, si osserva un Mickey Mouse ironico e beffardo, con il corpo di un uomo, coperto da una tuta nera aderente al punto da mostrare chiaramente e spudoratamente il proprio pene, in una posa erotica chiara e

³⁴ La figura verrà utilizzata in una serigrafia *Icon 5*, realizzata nel 1990, e, quindi, poco prima della sua morte.

³⁵ Haring crea la figura di Andy Mouse certamente per esprimere il suo apprezzamento per l'artista Warhol ma anche la sua critica verso l'uso commerciale dell'Arte da lui operato e sviluppato con grande successo. Negli anni 1985 e 1986 Mickey Mouse, infatti, assume il volto dell'artista di spicco della Pop Art americana (Boatto), diventando, per l'appunto, Andy Mouse. Tra le opere in cui appare Andy Mouse, particolarmente suggestivo, è sembrato un iconico dipinto a pittura acrilica, *Untitled*, del 1985, in cui due volti di Mickey Mouse si fronteggiano; mentre i rispettivi nasi si allungano fortemente, intrecciandosi e trasformandosi in una sorta di proboscide da cui si diramano mani che sorreggono la sua figura iterata: quasi a voler significare l'interrelazione tra i due personaggi ritenuti, infatti, entrambi, figure emblematiche della cultura popolare americana, come, del resto, attesta la presenza di taluni particolari della bandiera americana quali i colori e le stellette.

³⁶ Si deve, tuttavia, specificare che per Haring il benessere sociale è generalmente inteso, in relazione a ciascun individuo come libertà di espressione, ugualmente di diritti umani, civili e politici e come autodeterminazione del comportamento e dell'orientamento sessuale.

³⁷ Si tratta di una pittura a inchiostro Sumi e pittura acrilica montata su tela (Loyer, 110-111).

ammiccante³⁸ che sfoggia un sorriso amaro, che gira spalle ad altri due uomini che inneggiano all'amore senza considerare che stanno giocando a dadi con la morte, come dimostrano il grande cuore rosso posto tra loro e i due grossi dadi posizionati, in alto, su un angolo della composizione. L'artista, infatti, tramite Mickey Mouse intende rivendicare e proclamare pubblicamente il diritto degli omosessuali alla libertà sessuale e a vivere pienamente e incondizionatamente l'amore, al di là di ogni possibile giudizio e condanna e in conformità alla sua concezione di benessere sociale³⁹. La stessa rivendicazione è presente anche in un'altra opera, del 1983, *Untitled*⁴⁰, del 1983, in cui Mickey Mouse appare con il corpo nudo di un uomo adulto che in una posa ammiccante si offre sessualmente ad una figura demoniaca molto allungata a forme di vite che regge in una mano un tridente, affrontando i rischi della sua libera scelta, e rinunciando a qualsiasi possibilità di salvezza, come attesta l'angelo sopra la sua figura che due grandi mani, fallita la sua salvifica missione terrena, ghermiscono riportandolo in cielo. Il Mickey Mouse, anche in questo caso, sfoggia un'espressione irrisoria e sarcastica, mostrando una linguaccia ai benpensanti omofobi, e rivendicando, pertanto, la piena libertà sessuale degli omosessuali anche in relazione alla pratica del sesso promiscuo. Essa mostra, dunque, l'atteggiamento mentale degli omosessuali del tempo, lui compreso, nei confronti della sessualità e ed il loro iniziale disinteresse verso l'AIDS, per di più espresso in maniera provocatoria e irriverente: nell'ottica di quella visione positiva e totalizzante della vita da vivere pienamente nei suoi vari aspetti, anche quelli più insidiosi, acquisita dall'artista nei primi anni di permanenza a New York, e mai mutata fino al 1985: in nome, come uomo, di una gioia di vivere che non conosce colpe o limiti o remissione e, come artista, di una spasmodica ricerca di intensità nella vita come nell'Arte.

Dal 1985 la sua battaglia si incentrò, in particolar modo, sulla lotta all'AIDS, sull'indifferenza del governo statunitense nei confronti della malattia⁴¹ e sull'ostilità della Chiesa cattolica nei confronti degli omosessuali manifestata anche in forma di opposizione all'uso del preservativo come protezione dal virus HIV. Egli, infatti, realizzò opere tra il 1985 e il 1989 riguardanti l'AIDS e concernenti la necessità di svolgere un'adeguata opera di comunicazione e informazione sul virus dell'HIV, e le sue conseguenze, per poterlo prevenire e debellare. È interessante notare che, tra queste, in un poster⁴² soltanto, del 1987, *Safe Sex!* (Fig. 2), appare Mickey Mouse, in una delle sue più riuscite versioni, che, infatti, lo rende una delle opere più riuscite sia dal punto vista artistico per il senso dell'ironia complice e bonaria che traspare dalla sua immagine e dalla situazione rappresentata, pur sempre erotica e teoricamente volgare,

³⁸ Si potrebbe far risalire la derivazione da parte di Haring dell'immagine erotizzata di Mickey Mouse agli *Eight Pagers* o *Tijuana Bibles*, editi tra il 1928 e il 1952, che erano comic books in voga tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta i cui autori, stampatori, distributori e venditori non vennero mai rintracciati. Infatti venivano realizzati in maniera illegale e clandestina. Contenevano, accanto a storie di protagonisti dello sport e del cinema, anche quelle di personaggi dei fumetti, tra cui, per l'appunto, Topolino, Minnie, Paperino Braccio di Ferro ed altri personaggi popolari del fumetto, inerenti la loro vita sessuale ed altri temi di solito che né i fumetti né la letteratura ufficiali osavano affrontare (Restaino, 125-127).

³⁹ Si deve, al riguardo, specificare che per Haring il benessere sociale è generalmente inteso, in relazione a ciascun individuo, come libertà di espressione, uguaglianza di diritti umani, civili e politici e come autodeterminazione, altresì, del comportamento e dell'orientamento sessuali.

⁴⁰ Si tratta di un inchiostro vinilico su telone vinilico (Deitch, Geiss & Gruen, 244).

⁴¹ Nel 1984 realizza un dipinto a pittura acrilica dal titolo *Debbie Dick*, una figura femminile con un caschetto di capelli biondi e con il corpo a forma di pene, per denunciare l'indifferenza del Presidente Reagan nei confronti della piaga dell'AIDS e la mancanza di un'adeguata ricerca scientifica sulla malattia disposta dal governo statunitense.

⁴² Si tratta di una litografia offset.

che da quello della sua funzione pratica e sociale per via della grande sua efficacia comunicativa che ne fa quasi un odierno modello di grafica medica o di formidabile strumento di comunicazione sociale anti-AIDS.

Probabilmente a seguito anche della mutata concezione di vita avvenuta, nell'anno 1985, in cui acquistò una maggiore, più profonda anche se tardiva, consapevolezza della malattia e dei suoi nefasti effetti, realizzò un dipinto a pittura acrilica su tela, del 1985, *Safe Sex*, in cui appaiono due figure maschili interamente colorate di viola e punteggiate di rosso su un fondale nero con il volto coperto da due "X" che potrebbero alludere alla loro condizione di bersaglio dell'AIDS o di vittime di discriminazioni attuate a danno degli omosessuali. Le loro teste sono sormontate da una scritta rossa su un fondale giallo, SAFE SEX, ad indicare l'inevitabile fine a cui esse sarebbero andate incontro se avessero contratto la malattia; mentre il loro gesto, fortemente esplicito reciprocamente compiuto, rappresenta la necessità dell'astensione dai rapporti sessuali, per gli omosessuali, come unica via di salvezza dalla trasmissione del virus HIV e quindi dalla sicura morte. Questa pittura, proprio per l'assenza del personaggio positivo e rassicurante di Mickey Mouse risulta trasudare morte e desolazione anche per via dei colori usati e si traduce, pertanto, in un monito rivolto agli stessi omosessuali, tanto severo e drammatico quanto inefficace.

Ricco di speranza, di allegria ironica e fattiva fiducia nella medicina che indicava nell'uso del preservativo l'unico modo per non contrarre la malattia tramite rapporti sessuale, e in concomitanza con una sua mutata concezione della vita, intesa non più come spasmodica ricerca di emozioni intense, dopo aver visto morire molti suoi amici, diventa più cauto e responsabile nei confronti della malattia e realizza il suddetto poster nel 1987, dal titolo *Safe Sex!* (Fig. 2), che rappresenta quasi un messaggio per una campagna di comunicazione sociale anti-AIDS volto a indicare l'uso del profilattico come unico mezzo per continuare vivere liberamente la sessualità, senza adombrare lo spauracchio della morte mediante particolari funerei ed evitando di fare terrorismo psicologico. Mickey Mouse vi svolge, la funzione di un imbonitore o di un predicatore religioso, assumendone anche la caratteristica postura corporale, che indica nel preservativo stesso una possibile via di salvezza, e curiosamente, riproduce l'immagine di una fotografia di lui bambino sul divano con il dito posizionato nella identica direzione del suo. Provvisto dei caratteristici "occhi a torta", delle solite scarpe e delle mani a quattro dita e senza guanti presenta, un corpo dalla forma di organo sessuale maschile. Con la mano sinistra regge un preservativo e, con l'altra, dall'indice puntato verso il pubblico, lo ammonisce, fermamente, ma senza agitare lo spettro di apocalittiche minacce di morte, sulla necessità di usare il profilattico per salvare la propria vita, pur continuando ad avere rapporti sessuali e senza imporre, ipocritamente e inutilmente, l'astensione dagli stessi. Come, del resto, esprime chiaramente la scritta "SAFE SEX!" posizionata in alto, con un chiaro riferimento alla didascalia dei cartoons americani. Il richiamo, all'immagine bonaria, simpatica e rassicurante di Mickey Mouse, suscitato dall'utilizzo dei suoi grandi scarpe e delle sue tipiche mani a quattro dita, non fa che rafforzare la serenità del messaggio trasmesso, rendendolo più incisivo, e quindi, più utile, ai fini dell'attuazione pratica del metodo di prevenzione proposto. La presenza, poi, dei raggi sul corpo di questa particolare versione di Mickey Mouse e sul preservativo, indicanti potere e forza, che lo avvicinano all'omino radiante ne fanno, semmai ce ne fosse bisogno, un personaggio, al pari di esso, iconico e paradigmatico della sua produzione artistica. Dopo due anni dalla realizzazione di tale poster permanendo la situazione di colpevole silenzio e inattività della politica sui temi suddetti, e in particolare del Presidente Reagan, sui temi suddetti, Haring eseguì nel 1989 l'altro poster, già menzionato, *Ignorance = Fear = Silence = Death*, in cui tre

omini radianti di colore giallo su fondo arancione si coprono con le mani gli occhi, le orecchie e la bocca, alludendo all'atteggiamento che negli anni Ottanta tutta la società mostrava verso la malattia, ritenuta un male inconfessabile e di cui, comunque, non bisognava parlare. L'opera intende denunciare con forza, come esprimono le due scritte in nero su fondo blu, "IGNORANCE = FEAR" e "SILENCE = DEATH", poste al di sopra e al di sotto delle figure stesse, la necessità di parlare della malattia per vincere la paura che era generata dall'ignoranza, e per debellare la malattia e sconfiggere la morte sempre in agguato. Anche in questo caso l'assenza di Mickey Mouse genera un'aura mortifera suscitata dalle "X" di colore rosso impresse sul petto dei tre omini e dal triangolo di colore fucsia riprodotto il simbolo dell'associazione sopramenzionata ACT UP. Tale "X" potrebbe rappresentare la condizione delle persone che per ignoranza diventano bersaglio della paura e vittime della morte causata dal virus HIV per il colpevole silenzio sullo stesso mantenuto dalle istituzioni.

Haring era fortemente interessato, tuttavia anche ad un altro aspetto della politica americana del suo tempo, la guerra fredda tra Stati Uniti e URSS e voleva mettere in guardia i suoi connazionali dagli effetti devastanti sulla salute pubblica che un uso irresponsabile delle armi nucleari avrebbe potuto produrre su di essa. Anche in questo caso, allo scopo di prevenirli, si servì di un disegno ad inchiostro sumi su carta, del 1983, *Untitled* (Fig. 3). In esso si osserva un'altra versione di Mickey Mouse. Si notano, infatti, tre Mickey Mouse, calvi, con il corpo di omini radianti, magrissimi, allampanati, senza la cuffia nera e le caratteristiche orecchie, senza guanti sulle mani sempre a quattro dita e privi delle usuali grosse scarpe che si abbracciano e si muovono in una sorta di macabra danza. Essi sembrano fortemente debilitati per mostrare chiaramente le conseguenze nefaste sulle persone, in caso di loro esposizione alle radiazioni dovute all'uso di armi nucleari che, nel 1983, costituiva una minaccia reale, e non solamente teorica. In questa opera utilizzò un Mickey Mouse antropizzato per creare un rapporto empatico con gli americani che facilitasse l'accoglimento del messaggio da parte loro, con la funzione di avvertimento sulle conseguenze nefaste sulla salute delle radiazioni nucleari e di informazione dell'azione perversa esercitata dai media, come la televisione in essa raffigurata, esercitata sulla vita delle persone: in contrapposizione con i messaggi da loro veicolati a favore degli armamenti nucleari. Nello stesso disegno è anche presente una figura che può essere interpretata come il dio della morte egiziano Anubi, dal corpo di uomo e dalla testa di cane che cavalca un serpente dalla lingua biforcuta, corrispondente al Male, e dalla cui bocca parte un balloon che, al posto delle parole, come avveniva nei fumetti, contiene l'immagine di un televisore sul cui schermo campeggia il simbolo del nucleare. In alto a sinistra, la scritta "USA 1983" costituisce, poi, un chiaro riferimento all'amministrazione americana, e in particolare al Presidente Reagan, colpevole, secondo l'artista, di servirsi del mezzo televisivo per propagandare messaggi a favore del nucleare da lui ipocritamente rappresentato, in un clima di guerra fredda gli USA e l'URSS, come mezzo di difesa nei confronti della minaccia sovietica.

Fondamentale per la sua produzione artistica è stata la sua battaglia contro la dipendenza dalla tecnologia ed in particolare dalla televisione, dal computer, in cui ancora una volta a Mickey Mouse assegnò il compito di alfiere. Al riguardo particolarmente significative, tra le altre, appaiono due opere. Nella prima, *Untitled*,⁴³ del 1982. Haring posizionò la figura di *The Three-Eyed-Face* all'interno di uno schermo televisivo inglobato nel corpo di omini radianti, probabilmente per significare che il mezzo televisivo, proprio come Mickey Mouse, era, ormai, entrato nel corpo delle persone e ne faceva ormai parte allo stesso modo di un organo vitale. L'opera

⁴³ Si tratta di un disegno a inchiostro su carta (Pih, 33 e 49).

rappresenta, ancora una volta infatti, un ammonimento contro l'asservimento psicologico alla tecnologia, e un avvertimento affidato a Mickey Mouse ad evitare il suo pericoloso bombardamento mediatico, attuato in tutti i momenti della giornata nelle case degli americani che induceva a non pensare con la propria testa ed anche ad essere schiavi della pubblicità e del danaro che ne costituisce la principale ragion d'essere e l'unico scopo. Lo stesso avvertimento, del resto, è insito anche nella seconda opera,⁴⁴ *Untitled*, del 1982, in cui appare il volto di Mickey Mouse con il suo solito gesto da imbonitore della mano, rafforzato dai raggi intorno alla bocca che ne accrescono il potere di persuasione e l'incisività del messaggio trasmesso, dentro lo schermo di un televisore sorretto da due omini radianti che ne portano sulle loro teste, tutto il gravoso loro peso di natura non soltanto materiale ma anche psicologica. Il compito affidato a Mickey Mouse era quello di informare che le tecnologie non sono di per sé pericolosi o negativi, in quanto esso stesso, del resto, ne costituiva uno dei prodotti più diffusi nel mondo oltre che un importante protagonista e che, invece, estremamente dannosa è la dipendenza dai mezzi di comunicazione e dalla tecnologia che costringe a non pensare con la propria testa, in un plagio continuo che annienta ogni capacità di pensiero autonomo e libero. In questo ultimo caso Mickey Mouse viene identificato con la televisione e serve ad accentuarne l'aspetto positivo se correttamente utilizzata e se usufruita unicamente come strumento di comunicazione, informazione e svago, e sempre che il pubblico abbia tutti gli strumenti idonei a recepire correttamente i suoi messaggi.

La sua posizione nei confronti degli UFO non è univoca nel senso che, al pari della tecnologia in generale, non è né sempre positiva né sempre negativa. Emblematico a tale riguardo sembra, tra le altre opere in cui essi sono presenti, sembra un disegno a pennarello e spray su masonite, del 1981, *Untitled* (Deitch, Geiss & Gruen, 166) in cui Mickey Mouse, rappresentato formalmente in maniera simile a quella dei cartoons, con le caratteristiche orecchie, i pantaloncini con i grandi bottoni, le scarpe, le mani guantate a quattro dita, viene catapultato sulla terra da un UFO e con il solito gesto della mano da imbonitore sembra fornire rassicurazioni sugli stessi UFO e sulla loro venuta sulla terra. Si deve rilevare, al riguardo, che essi sono molto presenti nella sua produzione artistica e possono essere interpretati o come il simbolo o di una qualunque diversità oppure di elemento disostegno di tutti coloro che si sentono esclusi (Carollo) dalla società o fortemente penalizzati per il colore della pelle o per l'orientamento e il comportamento sessuali.

Infine, nel disegno, *Untitled*,⁴⁵ del 1983, esso appare come il coprotagonista di una scena quasi epica nella quale egli rappresenta tutte le battaglie intraprese e i loro simboli quali l'omino radiante, l'angelo, il cuore, uno strano animale a quattro zampe con la testa di rettile, il Barking Dog, la lampadina ed altri elementi alludenti alle sue battaglie sociali e politiche, come la lotta al nucleare, quelle contro la dipendenza dai mezzi tecnologici e in la difesa della natura, rappresentati dal simbolo del nucleare, isolatamente e anche inserito nello schermo televisivo, e dal delfino con la testa che sporge dall'acqua. Vi appare un Mickey Mouse raffigurato con la cuffia nera senza le caratteristiche orecchie, con il naso prominente e i tipici "occhi a torta", insieme con la sua versione, *The Eyed-Three-Face*, le cui immagini sembrano fluttuare in un assetto spaziale dalla trama fitta con una funzione meramente riempitiva, e simbolica delle lotte che sono a fondamento del suo attivismo sociale e politico.

⁴⁴ Si tratta di un pannello a pittura acrilica su legno (Pih, 18).

⁴⁵ Si tratta di un disegno a inchiostro Sumi su carta (Deitch, Geiss & Gruen, 201-204).

In conclusione il suo Mickey Mouse risulta graficamente il frutto di una commistione di elementi tratti in parte dal cartoon, nel significato di disegno su cartone di illustrazioni a piena pagina corredate da didascalie e con intenti satirici e umoristici, in cui il potere comunicativo delle immagini viene rafforzato dalla funzione esplicativa delle didascalie; in parte, dal fumetto, inteso come strips di vignette in sequenza disegnate su cartone provviste di balloon, di cui riproduce lo stile disegnativo e, talvolta, la sequenzialità delle immagini, anche se la presenza del balloon stesso è molto rara e in taluni casi le parole al suo interno sono sostituite dall'immagine di un oggetto; e infine, in parte, dai cortometraggi animati da cui deriva l'animazione, il movimento, e la ritmicità musicale delle immagini.

Artisticamente, Mickey Mouse è il risultato di una costruzione particolarmente felice, e delle varie sue declinazioni sopra esplicitate, realizzate da Haring, che sono funzionali, come detto, alle idee da comunicare ma, al tempo stesso, non disperdono l'enorme patrimonio di simpatia, affetto e comunicativa del personaggio di eroe positivo creato da Disney, accumulato negli anni e tanto apprezzato dal pubblico e dallo stesso Haring.

Da un punto di vista strettamente mediatico è verosimile che l'artista lo considerasse come un 'icona pop, al pari degli artisti della sua generazione, come Madonna, Grace Jones ed altri, e che, a causa della sua straordinaria popolarità presso il pubblico di tutto il mondo e al grande tributo di affetto di cui era oggetto, lo abbia utilizzato come un espediente artistico molto efficace per veicolare messaggi e propagandare le cause politiche e sociali per cui si batteva.

Riguardo al ruolo svolto nelle opere analizzate si può, inoltre, osservare che Mickey Mouse perde definitivamente le antiche funzioni finalizzate allo svago e al divertimento per assumere il compito di portavoce di Haring.

Il suo Mickey Mouse risulta, pertanto, come detto, sul piano estetico e compositivo una figura ibrida e per tale motivo acquista un'identità artistica particolare, transmediale, consentendo alle menzionate opere di cui è protagonista, di assumere, anche sul piano della pratica sociale dell'arte, una configurazione assolutamente nuova e originale nel panorama dell'Arte contemporanea, qualificandola, vale a dire, come un'arte con una funzione pratica specifica, consistente nella tutela della salute pubblica e del benessere sociale che, come detto, non offusca e non annulla quella estetica ma anzi la potenzia.

Inoltre Mickey Mouse gli permise di attenuare la drammaticità dei temi proposti come, ad esempio quello dell'AIDS, di rendere più attuabili sul piano pratico le soluzioni indicate per prevenirne e contenerne l'infezione, e di riuscire a captare l'attenzione del pubblico, senza suscitare il terrore o provocare eccessivi allarmismi.

Ed è anche in virtù della sua intermediazione, pertanto, che le sue opere assumono quel carattere che era la sua specifica cifra impressagli dall'artista di "arte per tutti", democratica e popolare nel senso sopra chiarito e che possono assumere anche una valenza sociale, in quanto delineano chiaramente un quadro dei maggiori mali, consistenti nell'omofobia, nella guerra nucleare e nell'AIDS che affliggevano la società americana del tempo. Mali che lo stesso Mickey Mouse impersona, denuncia e stigmatizza, proponendo, anche soluzioni efficaci per contrastarli e per contribuire a debellarli.

Haring vedeva il mondo come un caleidoscopio, ed era, anzi, convinto, naturalmente nel periodo precedente al contagio della malattia, che fosse suo e anzi che fosse stato creato solo per lui. Per questo amava il personaggio creato dalla fantasia di Disney, Mickey Mouse: eroe vitale, simpatico e positivo che compiva a volte azioni mirabolanti, che correva pericoli enormi ma riusciva sempre, in un modo o nell'altro, a

salvarsi ma che era buono e cattivo, come lui e come tutti. Mickey Mouse rappresentava, per lui, l'oggetto di una grande attrazione provata sin dalla infanzia, dalla duplice matrice. La prima era quella affettiva, legata alla sua casa in Pennsylvania e al ricordo dei disegni realizzati con il padre. La seconda derivava dal carattere nazionale popolare che Mickey Mouse assunse, come detto, fin dagli anni Trenta e che mantenne per lungo tempo. Tuttavia, amava soprattutto, il Mickey Mouse, che egli aveva, imparato a costruire, perché gli ricordava quel mondo fatto di sentimenti e valori autentici in cui aveva trascorso la sua infanzia che era riflesso nei suoi occhi, chiari e puri di bambino cresciuto e nei quali splendeva una luce che nemmeno il buio delle strade di New York dove egli andava a cercare le emozioni intense della vita, riuscì mai a spegnere o a, minimamente, offuscare.

Haring amava il suo Mickey Mouse perché rappresentava la tranquilla serenità del suo passato ma anche il suo futuro così come lo immaginava e desiderava: libero e felice, senza né guerre o malattie o discriminazioni di sorta.

Tuttavia, come talvolta accade a chi ama, Haring, mentre lo rappresentava nelle sue opere, si identificò con l'oggetto del suo amore: al punto che, a partire dall'anno 1988, quando ebbe la certezza di aver contratto l'AIDS e per forza di cose il suo atteggiamento positivo ed ottimista cambiò profondamente e, con esso, la sua visione della vita, Mickey Mouse, che sostanzialmente incarnava la vitalità, la gioia di vivere, l'ottimismo che egli provava e che trasfondeva nella maggior parte delle opere di cui Mickey Mouse era protagonista, scomparve quasi completamente dalla sua produzione che divenne, infatti, ad eccezione del murale *Tuttomondo*, del 1989, triste, spenta, incolore, quasi funerea e, in alcuni casi, addirittura volgare. Mickey Mouse era, infatti, come sopra accennato, anche la sua speranza, in un mondo migliore e quando non poté più sperare a causa della malattia che allora era mortale e che lo stava consumando, anche Mickey Mouse scomparve dalla sua arte, con l'unica eccezione della melanconica e spenta figura di *The Three-Eyed-Face*, che inserita in un fondale di uno scialbo verde marcio, nella serigrafia *Icon 5*, del 1990, risulta ben diversa dalle gioiose e colorate versioni precedenti come, ad esempio, quelle dei due dipinti dalla medesima denominazione *Untitled*, del 1981: apparendo il suo livido cromatismo quasi un mesto annuncio della sua prossima morte.

Dal 1987 in poi egli continuò a trattare il tema dell'AIDS ma le sue opere appaiono affatto prive della leggerezza, del garbo, della grazia, dell'ironia affettuosa e complice di Mickey Mouse che mostra il preservativo nel ricordato poster dal titolo *Safe Sex!* (Fig. 2), del 1987.

Mickey Mouse, in definitiva, frutto della creatività di Haring, non è altro che il suo *alter ego*, ed infatti ne possiede anche la medesima duplice personalità in cui convivono dolcezza e amarezza, leggerezza e arroganza, ironia e sarcasmo, innocenza e sensualità, sfrontatezza e timidezza, fatalismo e responsabilità, amore per la vita e sprezzo dei pericoli che essa presenta.

Anzi si può affermare che, nel corso delle varie fasi della sua evoluzione, tra l'artista e Mickey Mouse sia avvenuta una sorta di immedesimazione dell'autore nel suo personaggio, espressa graficamente, in particolare, nel menzionato poster (Fig. 2), *Safe Sex!*, del 1987, dove l'indice di Mickey Mouse puntato verso l'osservatore è perfettamente sovrapponibile a quello di lui bambino seduto sul divano di casa ritratto in una fotografia.

Pertanto, si può concludere che, nelle analizzate opere dalla particolare funzione sociale sopra specificata, Haring è Mickey Mouse e Mickey Mouse è lui, Keith Haring.

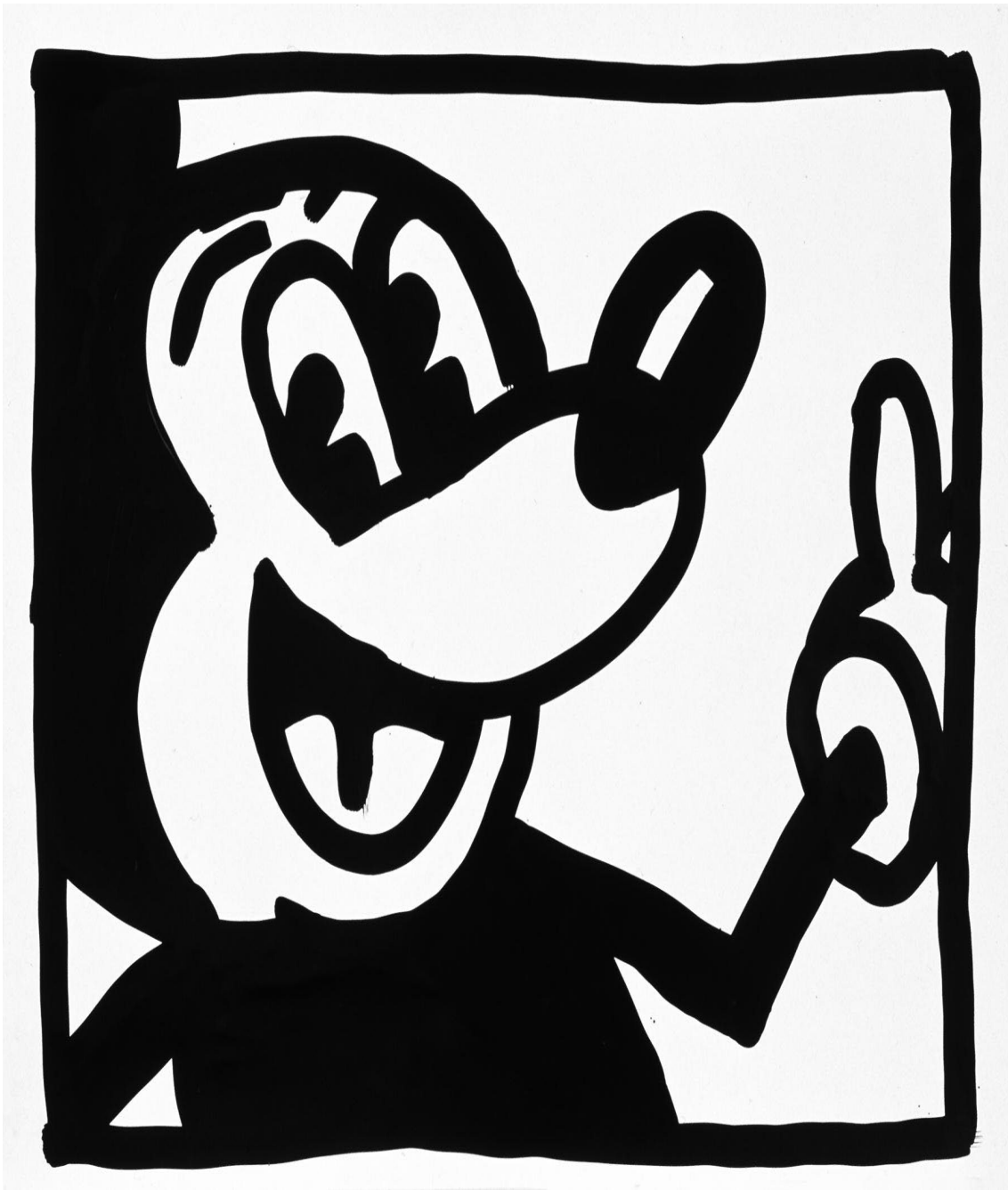


Fig. 1. Keith Haring, *Untitled*, 1981, disegno a inchiostro Sumi su carta, 20 x 26 in. (50.8 x 66.04 cm).
The Keith Haring Foundation, New York [© Keith Haring Foundation]



Fig. 2. Keith Haring, *Safe Sex*, 1987, litografia offset, 29 1/2 x 27 1/4 in. (74.93 x 69.22 cm). The Keith Haring Foundation, New York [© Keith Haring Foundation]

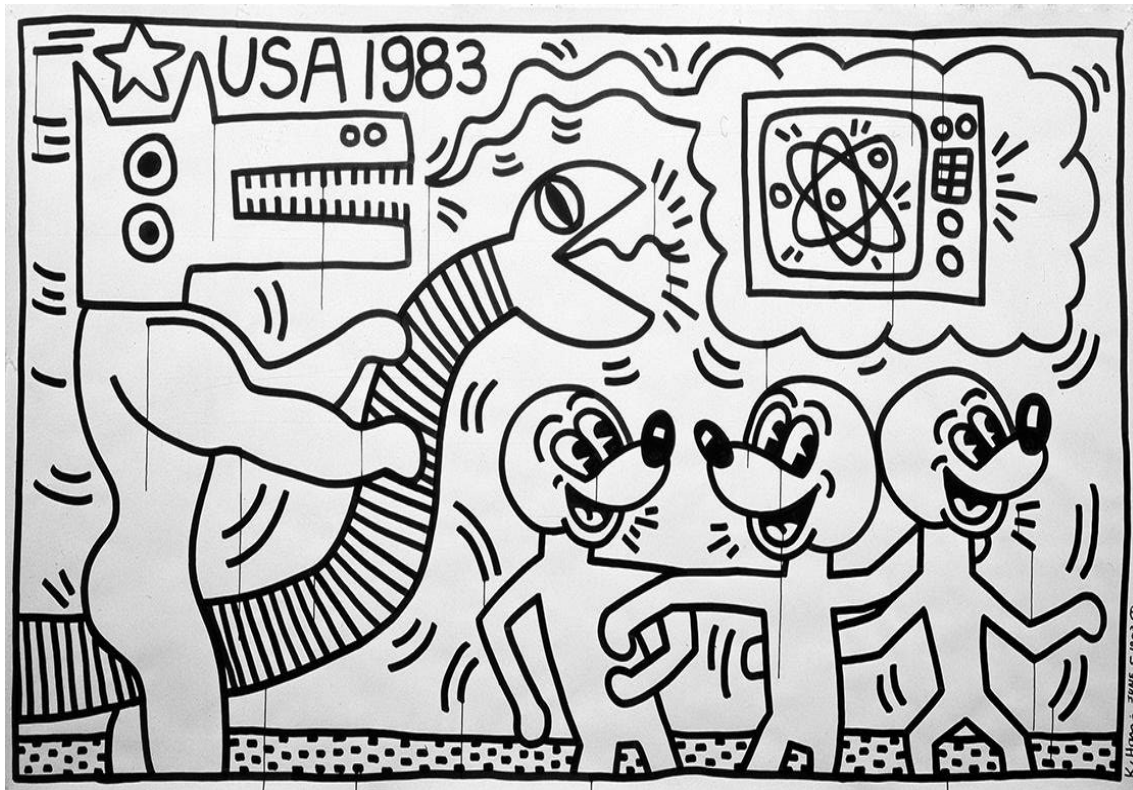


Fig. 3. Keith Haring, *USA 1983*, 1983, disegno a inchiostro Sumi su carta, 6 ft. 1/4 in. x 10 ft. 8 in. (183.52 x 325.12 cm). The Keith Haring Foundation, New York [© Keith Haring Foundation]

Opere citate

- Adriani, Götz ed. *Keith Haring: Heaven and Hell*. Ostfildern/New York: Hatje Cantz Publishers, 2002.
- Amadei, Dario & Sbaraglia, Elena. *Mickey Mouse: la vera storia del topo più famoso del mondo*. Roma: Graphofeel, 2022.
- Apgar Garry. *A Mickey Mouse Reader*. Jakson: University Press of Mississippi, 2014.
- Armstrong, Simon. *Street Art*. Milano: 24 ORE Cultura, 2022.
- Arnaldi, Valeria. *Che cos'è la Street Art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*. Roma: Mondo Bizarro Press, 2014.
- . *Sulle tracce della Street Art. Viaggio alla scoperta dei più bei murali italiani*. Roma: Ultra, 2017.
- Barilli, Renato. "Haring." *Art e Dossier*, inserto redazionale allegato al n. 162 dicembre (2000): 1-50.
- Boatto, Alberto. *Pop Art*. Roma-Bari: GLF Editori Laterza, 2015.
- Bronski, Michael. *A Queer History of The United States*. Boston: Beacon Press, 2011.
- Carollo, Elisa. "L'Alfabeto segreto di Keith Haring: una mostra a Vienna svela il significato dei suoi simboli." *ArtsLife – the cultural revolution online* 01/04/2018. <https://artslife.com/2018/04/01/lalfabeto-segreto-keith-haring-mostra-vienna-svela-significato-dei-suoi-simboli/>
- Ciotta, Anna. "Street Art al tempo del Covid-19 sui muri di Spagna e Portogallo." *eHumanista/IVITRA* 21 (2022): 138-159.
- Deitch, Jeffrey, Geiss, Suzanne & Gruen, Julia eds. *Keith Haring*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2008.
- Deitch, Jeffrey. "The Public Has a Right to Art." In Jeffrey Deitch, Suzanne Geiss & Julia Gruen eds. *Keith Haring*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 2008. 13-19.
- De Paz, Alfredo. *La pratica sociale dell'arte*. Napoli: Liguori Editore, 1976.
- Dogheria, Duccio. "Street Art." *Artdedossier* 315 (novembre 2014): 1-50.
- Doring, Jurgen & Von der Hosten, Claus. *Keith Haring posters*. Munich: Prestel Verlag, 2017.
- Haring, Keith. *Keith Haring journals*. New York: Penguin Group. 1996.
- . "Keith Haring Radiant Picaresque." *Art in America*, April (1998): 130.
- . *Diari*. Milano: Oscar Mondadori, 2001.
- . "The Three-Eyed Face." In Jeffrey Deitch, Suzanne Geiss & Julia Gruen eds. *Keith Haring*. New York: Rizzoli, 2008a. 164.
- . "Antinuclear Rally 1982." In Jeffrey Deitch, Suzanne Geiss & Julia Gruen eds. *Keith Haring*. New York: Rizzoli, 2008b. 228-231.
- . "The Pop Shop." In Jeffrey Deitch, Suzanne Geiss & Julia Gruen eds. *Keith Haring*. New York: Rizzoli, 2008c. 382-384.
- . *Keith Haring journals*. New York: Penguin Group. 2010.
- . *Keith Haring: 31 subway drawings*. Princeton: Princeton University Press, 2021.
- Kolossa, Alexandra. *Keith Haring, 1958-1990. A life for art*. Köln: Taschen, 2021.
- Korkis, Jim. *Secret Stories of Mickey Mouse: Untold Tales of Walt's Mouse*. S.I.: Theme Park Press, 2018.
- Kurtz, Bruce ed. *Keith Haring, Andy Warhol and Walt Disney*. New York: Prestel, 1992.
- Loyer, Sarah ed. *Keith Haring: art is for everybody*. Los Angeles/New York: The Broad/DelMonico Books D.A.P., 2023.
- Lucchetti, Daniela. *Writing. Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*. Roma: Castelvechchi, 1999.

- McEvelley, Thomas. "Doctor Lawyer Indian Chief." *Artforum* (November 1984).
<https://www.artforum.com/features/primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-207620/>
- Phillips, Natalie E. "The Radiant (Christ) Child: Keith Haring and the Jesus Movement." *American Art* 21/3 (2007): 54-73.
- Pih, Darren ed. *Keith Haring*. Liverpool/London: Tate Liverpool, in association with Tate Publishing, 2019.
- Restaino, Franco. *Storia del fumetto da Yellow Kid ai manga*. Torino: UTET, 2004.
- Ricard, Rene. "The Radiant Child." *ArtForum* 20 (December 1981): 35-43.
- Rubell, Jason. "Interview with Keith Haring." *Arts Magazine* (September 1990): 52-59.
- Serra, Carlo. *Murales e graffiti. Il linguaggio del disagio e della diversità*. Milano: Giuffrè, 2007.
- Sabatino, David. *The Jesus People Movement: An Annotated bibliography and General Resource*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Talbert, Peter. *The Jesus Movement: A Descriptive Study for Use as an Aid to Better Understanding of One of the Potentially Most Dynamic Movements of Our Time*. New York: Research and Development Division, National Board of YMCAs, 1972.
- Tapiès, Xavier. *La Street Art ai tempi del coronavirus*. Milano: L'ippocampo. 2020.
- Van de Guchte, Maarten. "'Chance favors the prepared mind': The visual anthropology of Keith Haring." In Barry Blinderman ed. *Keith Haring: Future Primeval*. Exhibition Catalogue. Normal: University Galleries Illinois State University, 1990. 85.