

**Maria Domenica Ferlazzo**

**LA CORONA IRRADIANTE DELLA GENIALITÀ**  
**INDAGINE SULLA FORZA CREATIVA**  
**DI JEAN-MICHEL BASQUIAT**

**THE RADIANT CROWN OF GENIALITY**  
**INQUIRY ON JEAN-MICHEL BASQUIAT'S**  
**CREATIVE STRENGTH**

**SINTESI.** Jean-Michel Basquiat ha apportato una rivoluzione nel mercato dei prodotti artistici, mentre la sua stessa poiesis ha costituito un fenomeno del tutto singolare all'interno della storia dell'arte. Jean produsse un quantitativo abnorme di opere, nonostante la sua morte precoce per overdose; sin dall'infanzia si distinse per una mente elastica e creativa, tanto che lo si indicò come un tipico esempio di enfant prodige. In questo saggio si analizzano i suoi trascorsi personali e si utilizzano le sue opere quale pretesto per una disamina delle qualità della sua forza creativa naturale: alla scoperta della *forma mentis* del genio, esaltando i pregi e senza omettere i difetti del *radiant child*.

**PAROLE CHIAVE:** Genio. Forza creativa. Graffitismo. Espressione visiva. Estetica post-moderna.

**ABSTRACT.** Jean-Michel Basquiat revolutionised the market of the artistic products, while his own poiesis stood as a singular phenomenon in art history. Jean produced a huge amount of works, despite his premature death caused by overdose; since his childhood he stood out for his flexible and creative mind, and that is why he was recognized as a child prodigy. In this essay we are going to analyse his personal background and use his works to examine his qualities and his natural creativity in search of the genius' mindset, underlining his qualities without skipping the radiant child's flaws.

**KEYWORDS:** Genius. Creative force. Graffiti. Visual expression. Post-modern aesthetics.

## **1. La doppia nascita di Jean-Michel: l'enfant prodige**

### 1.1 Matilda: l'empatia e la curiosità

Direi che è stata mia madre a insegnarmi le prime cose. È da lei che viene la mia arte.<sup>1</sup>

Matilda Andrades dette la vita al suo *radiant child*<sup>2</sup> due volte, quando lo partorì e quando ne assecondò gli istinti artistici, sin dalla tenera età. Interessata lei stessa all'arte, già da quando Jean-Michel aveva l'età di sei anni lo portava frequentemente a visitare i musei. Basquiat conobbe dunque l'arte insieme a Matilda, fra visite al Brooklyn Museum<sup>3</sup> e attraversate del ponte per giungere al Metropolitan Museum Of Art. Al Moma Jean conoscerà la pittura di Picasso, la cui *Guernica* sarà per sempre non solo sua ispirazione, ma soprattutto la sua prima emozione artistica<sup>4</sup>. Se di Picasso lo colpirà la possibilità di dipingere anche senza colori, di Matisse lo stimoleranno proprio i colori vividi e accesi. Tra l'altro, sin da bambino Jean si distinse per un bisogno sfre-

---

<sup>1</sup> M. NURIDSANY, *Basquiat. La regalità l'eroismo e la strada*, Cremona, Johan & Levi editore, 2016, p. 22.

<sup>2</sup> Soprannome che è stato affibbiato a Jean-Michel Basquiat dal poeta e critico d'arte Rene Ricard; seppur tale forma si rifà ai celebri stickman realizzati da Keith Haring, che prendono per l'appunto tale denominazione. Ricard utilizza l'espressione in riferimento all'artista per la prima volta nel dicembre 1981, nella recensione "The Radiant Child", pubblicata nella rivista Art Forum.

<sup>3</sup> Il Brooklyn Museum si caratterizza per un'importante collezione d'arte africana ed egizia.

<sup>4</sup> T. DAVIS, *Jean-Michel Basquiat. The Radiant Child*, documentario, Stati Uniti, 2010, min. 31"39-46.

nato di disegnare: Coco McCoy, sua insegnante di disegno alla Saint Ann's School, racconta che, come arrivava, chiedeva subito un foglio e si metteva a disegnare per lo più macchine e gli antieroi di *Mad*<sup>5</sup>.

Le memorie effettive dell'infanzia di Jean sono offuscate e sino al periodo adolescenziale ogni ricordo appare frammentato, ma di una cosa si può essere certi: la sua non fu un'infanzia felice. Nel 1968, all'età di sette anni, Jean viene investito da una macchina, incidente che gli procura diversi traumi interni e l'asportazione della milza. Tra le conseguenze dell'intervento, oltre a un'insensibilità alla stanchezza (che si ritrova in Jean e nella sua frenetica produzione artistica), i rischi di flebite e le infezioni collaterali ai disturbi della coagulazione sanguigna, che producono anche a distanza di anni la manifestazione di ematomi cutanei. L'asportazione della milza gli provocherà in età adulta l'apparizione di macchie sul viso, che in molti scambieranno per tracce di AIDS. Proprio in occasione dell'incidente Matilda regalerà al figlio il testo *Gray's Anatomy*<sup>6</sup>, a cui attingerà durante tutta la sua produzione artistica.

Matilda conosce Jean e Jean conosce Matilda. Se Matilda si caratterizza per un'indole d'artista, il padre di Jean, Gerald, ha più una mentalità da ragioniere, che cozza sia con la moglie che con il figlio. Il vero trauma che influenzerà maggiormente Jean sarà lo stacco forzato dalla figura materna. Matilda

---

<sup>5</sup> *Mad Magazine* è una celebre rivista statunitense, creata da Harvey Kurtzman e William Gaines nel 1952. Appartenente alla EC Comics, negli anni '60 sarà acquistata dalla DC Comics.

<sup>6</sup> Manuale medico-chirurgico di anatomia umana scritto da Henry Gray e illustrato da Henry Vandyke Carter, pubblicato per la prima volta nel 1858 nel Regno Unito.

sarà internata più e più volte, e il giovane Jean andrà sempre a trovarla presso gli istituti dove verrà ricoverata. Il rapporto tra madre e figlio è molto intenso, ed esplicitato da Basquiat stesso in una videointervista del 1986 di Tamra Davis e Becky Johnston:

- Se ti restassero solo ventiquattr'ore di vita, che cosa faresti?
- Non lo so. Me ne andrei in giro con mia madre e la mia ragazza. Credo.<sup>7</sup>

Matilda soffre di attacchi di collera improvvisi, che la portano più volte ad attentare alla vita della sua famiglia. Jean-Michel, in un colloquio con Anthony Haden-Guest<sup>8</sup>, parlando della madre racconterà di come i coltelli passassero frequentemente dalle sue mani; su di lei gravano inoltre episodi di crisi depressiva.

La famiglia Basquiat è strutturalmente instabile. Prima di Jean-Michel i due coniugi avevano subito un lutto nel 1959: Max, il bambino nato morto, era stato il plausibile punto d'avvio delle tensioni che intercorrevano nella famiglia, se non del posteriore tracollo mentale di Matilda.

Il Moma, il Brooklyn Museum e *Gray's Anatomy* possono dunque essere considerati quali i primi input concreti per l'estro artistico di Jean-Michel, non a caso tutte queste esperienze sono state dettate e/o condivise con la madre. Con *Gray's Anatomy* nasce in lui un sincero amore per l'anato-

---

<sup>7</sup> J.-M. Basquiat, (intervista di) T. DAVIS e J. BECKY, 1986.

<sup>8</sup> NURIDSANY, *Basquiat, cit.*, p. 29.

mia, spesso incompreso, come attestato nell'intervista del 1982 con Marc Miller:

MM: Hai solo sfogliato libri e immagini e hai trovato queste immagini di scheletri oppure...

JMB:... Sono uscito di casa e ho comprato dei libri di Anatomia... Penso che istintivamente farei sempre teste... e di tanto in tanto cerco di trattenermi (...)

MM: C'è una certa, passami il termine, rozzezza nelle tue teste... Ti piacciono così o ti piacerebbe riuscire a rifinirle in modo realistico?

JMB: Di persone rifinite non ne ho mai conosciute. La maggior parte della gente di solito è rozza.<sup>9</sup>

Tale interesse per l'anatomia lo ricollega al genio di Leonardo da Vinci. L'ammirazione che provava per quest'ultimo è stata più volte esplicitata: celebri esempi sono *Riding with Death* (1988), le cui figure sono riprese da un'allegoria dello stesso Leonardo, prima ancora *Leonardo Da Vinci's Greatest Hits*, datato 1982, e *Senza titolo (Leonardo and His Five Grotesque Heads)* (1983), dove si ha il riferimento ai disegni delle teste grottesche del genio toscano.

---

<sup>9</sup> J.-M. Basquiat, (intervista di) M. MILLER, *Paul Tschinkel's Art/New York Video Series* - nastro n. 30, 1989.



Fig. 1 *Leonardo Da Vinci's Greatest Hits*, 1982  
Colore acrilico, pastello a olio e collage di carta su tela, polittico: 213,5 x 198 cm

I due sono legati anche dall'esperienza di allontanamento dalla madre durante la fanciullezza: Basquiat secondo quanto detto, mentre da Vinci subì l'allontanamento dalla madre a un anno dalla sua nascita, e trovò nella casa paterna sia una buona matrigna che una nonna; Freud ipotizzò che proprio

l'immagine di quest'ultima si fuse, nella mente di Leonardo, con la vera figura materna, Caterina<sup>10</sup>.

Dalla madre Jean prende anche la vulnerabilità e l'indole paranoica, in-dotta in parte anche dal cocktail di droghe di cui l'artista faceva quotidianamente uso. Il tema della "follia" della madre è insito all'interno di Jean, tanto da temere un giorno di scoprire di averla ereditata; tale psicosi, accentuata dalle droghe, trova un esempio cardine in un episodio del 1982: quando una delle sue prime fidanzate gli comunica di essere incinta di lui, l'amico collaboratore Stephen Torton lo racconta nel seguente modo:

Gli disse: "Ho bisogno di Quattrocento dollari per abortire" (...) Logicamente pensò che non volesse il bambino perché lui era nero. Ma lei gli rispose che lo considerava un malato di mente, e che era per questo che non voleva il bambino.<sup>11</sup>

Al contempo, nonostante la sua ipersensibilità, è sempre stato palese come Jean-Michel godesse dello stare appeso a un filo, come ricercasse una vita d'instabilità, antitetica a quella del padre, Gerard. Il padre stesso lo recepiva quale un ipotetico genio, un bambino prodigio, pieno di fascino ed energia, bisognoso però di fin troppe attenzioni, non addomesticabile nonostante i svariati tentativi; sarà la sua indisciplinezza a costituire l'elemento di tensione che lo porrà in antagonismo con le forze dell'ordine.

---

<sup>10</sup> E.H. GOMBRICH, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 152.

<sup>11</sup> P. HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*, Roma, Castelvechi, 2006, p. 163.

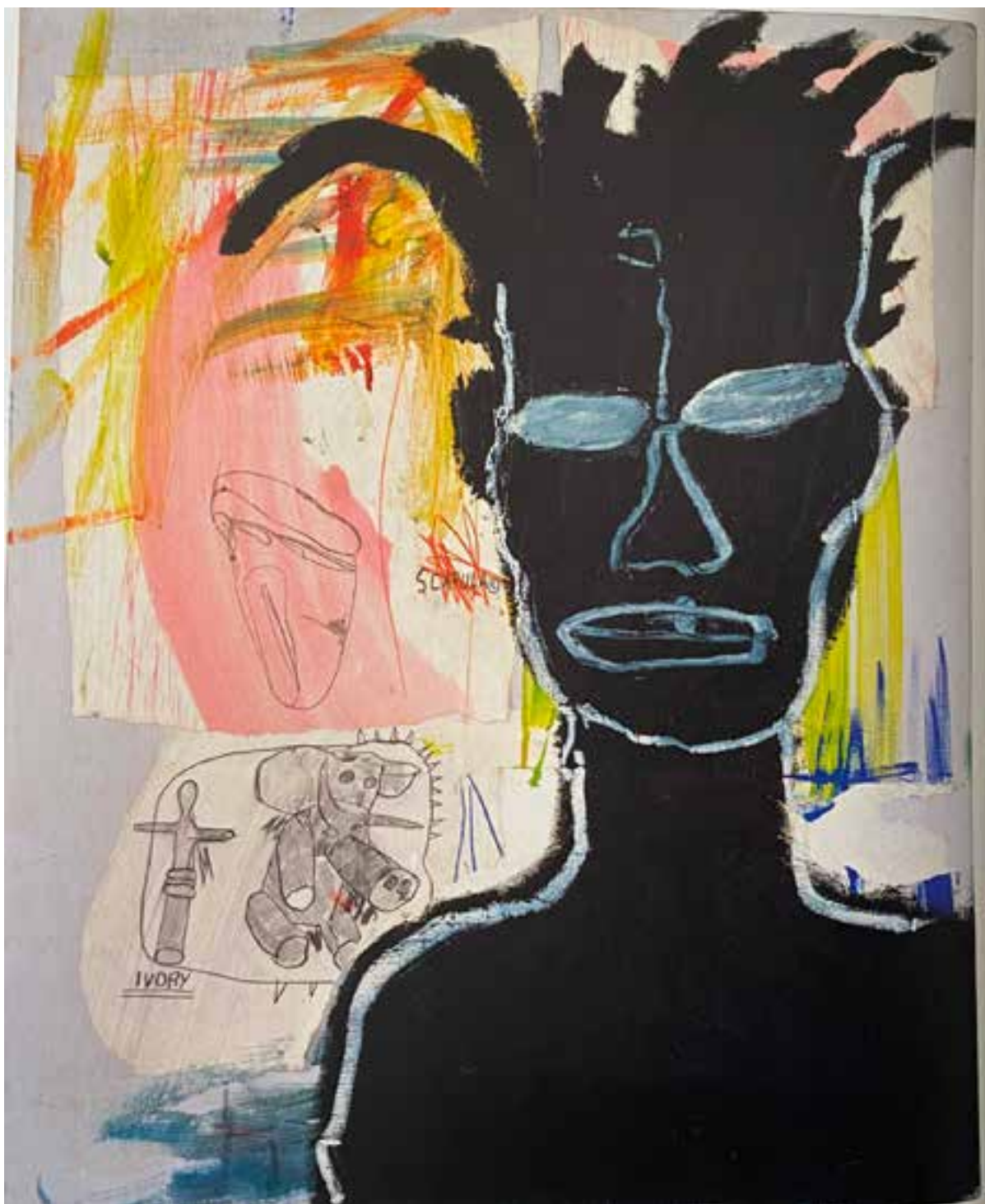


Fig. 2 *Senza titolo*, 1984  
Acrilico, pastello a olio, pennarello, grafite e collage di fotocopie su tela, 76 x 61 cm



Un'identità complessa che si riversa sulla tela in un connubio di materiali differenti e che nella vita si rispecchia nel suo interpretare i più svariati ruoli, dal “radiant child”, al “sangue misto”<sup>12</sup>, al “genio ribelle”, tutte funzioni che gli stanno palesemente strette.

In *Senza titolo 1984 76 x 61 cm*, ci troviamo dinnanzi a quello che sembra un autoritratto non dichiarato: una figura nera estremamente somigliante a Jean-Michel si staglia nella parte destra della tela, la figura è adombrata da un contorno bianco, realizzato con pastelli a olio, che evidenzia anche i tratti somatici della figura. Magnetici sono gli occhi, senza pupille e iridi, totalmente “oscurati” dal bianco del pastello, che donano alla figura un'aura alienata: occhi che sembrano raccontarci la forza della sua fragilità. Per molte culture gli occhi sono lo specchio dell'anima; Modigliani scelse di non dipingere le pupille dei suoi modelli poiché riteneva di non poter dipingere l'anima di chi stava ritraendo<sup>13</sup>; Basquiat scelse invece di non dipingersi le pupille perché è impossibile conoscere realmente noi stessi. La figura è avanzata rispetto al resto degli elementi compositivi, all'altezza dello zigomo sinistro troviamo la dicitura “*SCAPULA*”, accostata a un disegno minimalista anatomico dell'osso citato. Sopra la parola è uno scarabocchio, realizzato con pastello arancione,

---

<sup>12</sup> L'identificazione di Basquiat come sangue misto risale agli anni '80; è difficile rintracciare la prima volta in cui fu presentato con tale forma. L'espressione riflette sia la sua eredità etnica, dunque le sue origini haitiane e portoricane, sia la crescente importanza nell'ambito dell'arte contemporanea dell'identità culturale e dell'etnicità.

<sup>13</sup> Amedeo Modigliani non scrisse personalmente un testo che trattasse del perché decise di non dipingere gli occhi nei suoi ritratti, ma la sua frase «Quando conoscerò la tua anima, dipingerò i tuoi occhi» è stata tramandata da amici e parenti. Ad analizzare in modo esplicito tale peculiarità dell'artista è stato Mason Klein nel suo *Modigliani: beyond the myth*, Jewish Museum of New York, Yale University Press, 2004, *passim*.

colore che si rifà al 2° chakra<sup>14</sup>, è posizionato nella zona sacrale e simboleggia usualmente creatività, crescita, equilibrio del sistema nervoso. L'osso invece è disegnato sopra una larga pennellata rosa, colore che simboleggia universalmente gratitudine e pace, colore simbolo dei neonati, indipendentemente dal sesso. L'introduzione di parti del corpo in forma anatomica è infatti elemento ricorrente della produzione di Jean-Michel.

Quasi dietro la spalla sinistra della figura nera troviamo invece la raffigurazione 'infantile', se non quasi cartoonesca, di un elefante, animale che è simbolo di protezione della famiglia, della saggezza, ma anche del senso sacro della vita e della morte. L'elefante si presenta come un mammifero non monogamo, ma dotato di grande senso di protezione, caratteristiche che si ritrovano anche nella persona di Jean. Ciò che colpisce dell'elefantino raffigurato è però il tratto rosso presente sotto la proboscide, quasi fosse una macchia di sangue. Alla sua destra è presente quella che sembra essere una bambolina grigia con le braccia alzate e una lunga gonna, accanto alla quale è posta, in modo quasi impercettibile, la lettera "M", un richiamo forse alla madre Matilda; la chiusura in un recinto, a tratti dentato, dell'animale e della bambolina, richiama l'attenzione sulla correlazione dei due elementi e ci suggerisce che dietro ci sia proprio il rapporto materno. Matilda Andrades, dotata anche lei di talento artistico, fu per il figlio una figura, in certo modo, di saggezza: proprio grazie alla madre il giovane Jean all'età di 6 anni possedeva la tessera del Brooklyn

---

<sup>14</sup> In base alla medicina ayurvedica, il 2° chakra prende la denominazione Svadhisthana, ed è rappresentato dal colore arancione.

Museum, e insieme i due hanno conosciuto la pittura di Pollock e di Picasso. La frammentazione di Jean, come persona, ha radici nel rapporto con la madre, con la quale condivide una forte vicinanza spirituale ma della quale patirà ben presto la lontananza fisica e soprattutto quotidiana. Lui stesso ha dichiarato:

Mia madre è stata internata quando ero piccolo...Avevo circa dieci o undici anni, una cosa così. È stata parecchie volte in casa di cura... è molto fragile.<sup>15</sup>

Mio padre è un uomo d'affari (...) mia madre è diventata pazza per via del matrimonio con mio padre.<sup>16</sup>

Sotto al riquadro troviamo nuovamente l'introduzione di lettere, questa volta formano la parola "IVORY", l'avorio ricavato dalle zanne degli elefanti è tutt'oggi il materiale assoluto per bellezza ed elasticità; è rilevante la genesi dell'avorio all'interno della cultura dei colori, esso simboleggia il sancta sanctorum della propria anima, il proprio spazio di ascolto interiore. Pennellate di colori primari sono sparse nell'opera, senza però intaccare nessun elemento raffigurato: blu tranquillità, rosso azione e giallo turbamento si rincorrono nell'opera. Lo sfondo grigiastro della tela suggerisce l'invito a una non-emozione, a un equilibrio totale, e richiama alle cromie dei completi grigi iconici che Jean indossava spesso.

L'opera denota un superamento, un tentativo di superamento: non solo di estrapolare il disagio sociale e familiare da cui Jean si è sempre sentito schiac-

---

<sup>15</sup> J.-M. Basquiat, (intervista di) A. HADEN-GUEST, 1988.

<sup>16</sup> S. HAGER, *Art After Midnight. The East Village Scene*, Saint Martin's Press, 1986, *passim*.

ciato e a cui ha provato a ribellarsi, ma soprattutto di provare a esorcizzare sé stesso, la figura nera carica di opposizione, tramite ricordi felici dell'infanzia o simbologie a essa correlabili. L'opera sembra, in tutti i suoi elementi, un elogio funebre all'infanzia, uno sguardo al passato: l'uso dei colori primari per le pennellate, il rimpianto di un rapporto materno ultra-sensibile troncato prima del dovuto, il richiamo (più che tipico nell'artista) all'anatomia, l'uso del "colore dei neonati".

Ma colpisce soprattutto la cromia dello sfondo e la sua dote di raffreddare il resto degli elementi compositivi, che si adatta perfettamente all'atteggiamento vacuo della figura nera; che, essendo posta avanti rispetto al resto, ci dona la sensazione di un'azione di superamento. È noto il cambiamento, avvenuto nell'artista, tra la fase infantile e la fase adolescenziale, dato in primo luogo dal trauma dell'incidente in giovane età e in secondo luogo dal distacco forzato dalla figura materna, elementi che hanno contribuito alla sua irrequietezza e alla nascita di quel vuoto esistenziale che lo porterà a impantanarsi nel fango delle droghe.

Ma nell'opera troviamo anche una qualità che non lo ha mai abbandonato, ovvero la curiosità intrinseca del "bambino Jean", che si manifesta nell'attenzione per l'anatomia sorta in tenera età, nell'accostamento energico e quasi ossessivo di differenti tecniche artistiche, di elementi apparentemente scardinati gli uni dagli altri, se non anche nel suo modo di dipingere venendo inondato da qualsiasi stimolo visivo e uditivo. Il padre, Gerald Basquiat, in un'intervista del 2006, farà un tributo proprio a tale qualità del figlio, raccontando il seguente episodio:

A sei anni, un giorno, tornò da scuola e mi disse: “Papà, tu sai qualcosa dell’energia?”. “Che cosa intendi per energia?” “C’è energia dappertutto intorno a noi. Quando muovo la mano produco energia. C’è energia dappertutto, papà”.<sup>17</sup>



Fig. 3 *Cadillac Moon*, 1981  
Acrilico e pastello a olio su tela, 162 x 172 cm

<sup>17</sup> W.G. O'BRIEN – D. CORTEZ – J. DEITCH, *Jean-Michel Basquiat 1981. The Studio of the Street*, Milano, Charta, 2007, pp. 90-91.

*Cadillac Moon* (1981) è un perfetto esempio del carattere infantile di Jean e della sua curiosità di ricercare il non-so-che del mondo. Nel primo riquadro a sinistra troviamo una Cadillac grigio scuro tendente al nero, graffiata di pastello bianco e da pennellate più scure. La Cadillac è collocata in alto a sinistra, sembra staccarsi da terra; all'interno dello stesso riquadro una luna coperta da tocchi di grigio e bianco e un sole bizzarro. La macchina sembra alzarsi da terra proprio in relazione al bizzarro sole sopra di essa: quasi a puntare il sole, simbolo supremo dell'ordine cosmico<sup>18</sup>; con l'intento di assurgere alla ricongiunzione con sé stessi e col mondo, il sole è qui luogo da seguire per provare a trovare la verità, la propria verità.

La scelta di rappresentare nel primo riquadro questo trio di elementi con i toni misti del grigio è di grande rilevanza. Il colore grigio ci indica un momento sospeso, di indecisione, di attesa. Racchiude per genesi un lato di luce e un lato di ombra, dati dal bianco e dal nero intesi quali bene e male per eccellenza.

Sotto la Cadillac, una seconda macchina: la carrozzeria sospesa di un taxi giallo, retta da due catene e scissa dal suo telaio. Il taxi con il suo giallo ci richiama nuovamente all'elemento del sole, suggerendoci però un'inquietudine, dettata forse dal senso d'inganno per l'impossibilità della ricongiunzione con se stessi e col mondo, suggerita dalla posizione del sole. La carrozzeria

---

<sup>18</sup> In alchimia, astrologia e astronomia, il sole è fonte di vita; nella cosmologia antica e medievale è simbolo di centralità universale – illumina l'oscurità palesando la saggezza, la conoscenza e l'illuminazione spirituale; è simbolo di regolarità e ciclicità, e di autorità e potere.

sospesa e separata dal suo telaio ci rivela un senso di incompatibilità, che si ritrova nelle graffianti pennellate che per tutta l'opera ci segnalano il senso di frustrazione e di rottura col mondo del giovane Jean. La macchina in sé e per sé ci ricorda l'incidente del maggio 1968, che Basquiat ha ricordato così:

Era come essere al cinema, quando vedi tutto al rallentatore. Quando una macchina ti viene addosso è esattamente così. Giocavo per strada, ricordo di avere avuto la sensazione di essere dentro un sogno e di aver visto la macchina venire verso di me e poi ho visto tutto come con gli infrarossi.<sup>19</sup>

Nel lato destro della tela vi sono quattro riquadri, animati da visi realizzati in modo infantile e grossolano, di duplice interpretazione. Essi difatti potrebbero simboleggiare tanto i documenti d'identità dei tassisti newyorkesi, tanto degli schermi televisivi. La figura del tassista e il taxi in sé hanno una rilevanza determinante all'interno delle opere di Jean-Michel. *Taxi Driver*<sup>20</sup> rientrava tra i film preferiti del pittore, e un'analogia è rilevabile tra il protagonista del film e il pittore: ambedue si alienano, Travis Bickle a causa dei suoi disturbi psicotici, Jean-Michel a causa della sua indole paranoica delirante e dell'insofferenza al mondo circostante. La televisione e il suo flusso continuo di immagini hanno enormemente influenzato il *modus operandi* di Basquiat, il quale era solito dipingere circondato da qualsiasi tipo di input sonoro e vi-

---

<sup>19</sup> DAVIS, *Jean-Michel Basquiat*, cit., min. 53»32 ss.

<sup>20</sup> Datato 1976, diretto da Martin Scorsese, scritto da Paul Schrader: il soggetto tratta dell'ex-marine Travis Bickle, congedato dal Vietnam da due anni e perseguitato da un'insonnia cronica, che lo porta a lavorare di notte quale tassista; il protagonista, interpretato da Robert De Niro, lungo la pellicola accuserà disturbi psicotici.

sivo: il televisore acceso, un disco in sottofondo, libri e giornali sparpagliati sul pavimento. In ambedue i casi questi volti solo abbozzati ci ricordano come l'umanità sia destinata alla solitudine-tra-la-moltitudine. Esattamente come il flusso continuo di volti con cui, nel caso degli schermi televisivi, si entra in un'empatia basata sulla finzione. I documenti d'identità dei tassisti ci ricordano l'importanza dell'essere protagonisti del proprio cammino verso la verità: l'omologazione è connotazione di impossibilità di essere, ognuno di noi ha il dovere di caratterizzarsi per poter essere, ma ciò non basta per poter vivere in armonia.

Lungo tutta la tela sono disseminate le vocali “A” e “O”, che potrebbero richiamare suoni onomatopeici dei fumetti; ma se accostate ai graffi e alle ditte presenti sulla tela, ci rimandano a un aggressivo urlo di disagio. Le vocali si rincorrono per tutta la tela, fino a congiungersi in diverse scritte senza un'apparente dietrologia: fa eccezione la scritta in rosso “ARRON”, posta sotto uno dei documenti d'identità/schermi televisivi.

Ma non sono le uniche lettere presenti. In basso a sinistra si ha una scritta “SAMO ©” barrata con tratto deciso. Il progetto SAMO ©<sup>21</sup> nasceva con l'amico graffitista Al Diaz, e portò alla creazione di un sistema intero di frasi realizzate dal maggio 1978. Il progetto attaccava l'ipocrisia della società materialista, basata sulla falsa devozione verso i valori che essa fingeva di propugnare, quando in realtà l'unico ruolo importante era svolto dal mercato,

---

<sup>21</sup> SAMO © è l'acronimo di “Same Old Shit”, a voler simboleggiare la marijuana che i due erano soliti fumare insieme.



dagli interessi economici. SAMO © esibiva la caricatura del modo in cui la società trattava l'arte quale carne in scatola, mirava così a offendere proprio il pubblico borghese a cui puntava, demistificandone il mondo e accentuandone il rapporto patologico con il denaro.

Accanto alla scritta un tratto in rosso, quasi fosse una freccia, ci accompagna verso la parola “*AARON*”<sup>22</sup>: plausibilmente il nome si rifà al giocatore di baseball afroamericano Aaron Luis Hank, idolatrato sia da lui che dal padre Gerald. In fondo alla tela, sulla destra, troviamo la firma “Jean-Michel Basquiat - 1981”, sempre in rosso: colore della regalità, anticamente adoperato per il vestiario di re, nobili e adepti religiosi<sup>23</sup>; segnala qui il desiderio di voler essere incoronato regalmente dal mondo esterno. Le campiture del pennello, le ditate, i graffi, l'aggressività celata dei colori esprimono il disgusto, la rabbia repressa, la voglia di integrarsi, di iniziare a esistere e di non barcollare più in una sospensione anonima, fuori dal mondo. L'opera, che si distingue per una forte matrice emblematica, rivela sicuramente la rabbia provata da Jean-Michel nella sua incompatibilità col mondo e con il sociale: Jean cerca una verità, un istinto, che in una società fatta di automi fotocopiati e coatti dal denaro, non può più esistere.

---

<sup>22</sup> Aaron Luis Hank è stato un giocatore di baseball afroamericano, celebre per la sua carriera con i Milwaukee Braves.

<sup>23</sup> I cardinali indossano il rosso nelle tuniche sia quale simbolo del sangue dei martiri, sia quale segno di regalità: proprio perciò prendono la denominazione di Principi della Chiesa.

### 1.2 Oltre Gerard, il jazz e l'insofferenza alle autorità

La differenza schiacciante fra Gerard e Jean-Michel sta nel fatto che, se il padre era stato costretto ad “americanizzarsi” con la forza, Jean-Michel, seppur consapevole di essere nero, vive tale tratto all’interno del sociale come una prigionia, per cui rimarca spesso l’essere nato in America. Il padre, di indole rigida, ebbe col figlio un rapporto frastagliato: ha sempre riconosciuto il talento del figlio, considerandolo in giovane età un “bambino dotato”, ma, a differenza della madre, non ha mai incoraggiato tali doti, se non per quelle che appaiono postume riflessioni mediatiche sul figlio. Appare dunque contraddittoria la visione che Gerard ha del figlio:

Jean era eccezionale. È sempre stato un ragazzo brillante, dall’intelligenza portentosa. Era un genio, già a quattro anni non faceva altro che disegnare<sup>24</sup>.

Mio figlio è stato cacciato da diverse scuole. Era impossibile imporgli qualsiasi tipo di disciplina. Mi ha dato un mucchio di problemi.<sup>25</sup>

Il rapporto tra i due è assai perturbato: pieno di rancore da parte del figlio, che soffre le regole e l’essenza severa del padre; e di disperazione da parte del padre, a cui non sembra possibile disciplinare il figlio. La disperazione di Gerard lo porterà più volte a punire fisicamente il figlio. Il legame fra i due, come il collante di tutta la famiglia Basquiat, è più che in bilico, fatto di alti e

---

<sup>24</sup> G. Basquiat, (intervista di) C. BÉAUDOIN, *Paris Match*, 25 ottobre 2010.

<sup>25</sup> P. HOBAN, *The Fall of Jean-Michel Basquiat*, in “The New York Magazine”, vol. 41, 12 agosto 1988.

bassi estremi. Dopo aver dovuto lasciare la madre, Jean-Michel è solito rintanarsi in una misera stanzetta del sottoscala, con solo un materasso per terra e una serie di disegni appesi alle pareti, la sua camera. È ancora poco chiaro se fu Jean a scegliere tale sistemazione, oppure il padre a rintanarlo lì per punire la sua scarsa disciplina. Al Diaz, caro amico di Jean, confermerà la seconda ipotesi, dichiarando:

Lo trattava come se fosse merda.<sup>26</sup>

Nel suo covo Jean-Michel ascolta i pezzi di Elton John, a volume fin troppo alto: urtando il padre, il cui gusto musicale si articola tra musica classica e jazz. Sembra che la musica in casa Basquiat non mancasse mai, ma nella fase adolescenziale la musica amata dal padre aveva sul figlio un riscontro negativo:

Jean-Michel non amava il jazz. Non lo capiva.<sup>27</sup>

Il disdegno verso il jazz potrebbe essere simbolo della condizione di antagonismo nella quale il figlio si pone rispetto al padre e al suo tentativo di impartirgli un certo tipo di disciplina. Col tempo Jean-Michel passa dal provare rabbia nei confronti della figura paterna all'ambizione di potersi riscattare, sente il bisogno di far sentire suo padre orgoglioso del proprio figlio. Maggiori

---

<sup>26</sup> P. HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*, cit., p. 24, intervista dell'autrice ad Al Diaz.

<sup>27</sup> O'BRIEN – CORTEZ – DEITCH, *Jean-Michel Basquiat 1981*, cit., p. 33.

sono le note dolenti di questo rapporto, ma a Gerard deve essere riconosciuto il merito di aver avvicinato il figlio allo sport e agli atleti di colore. I due erano soliti guardare lo sport in TV, e proprio da tale abitudine derivano le attenzioni di Basquiat per determinati personaggi, “eroi”, che costituiranno la sua arca di Famosi Atleti Neri<sup>28</sup>.

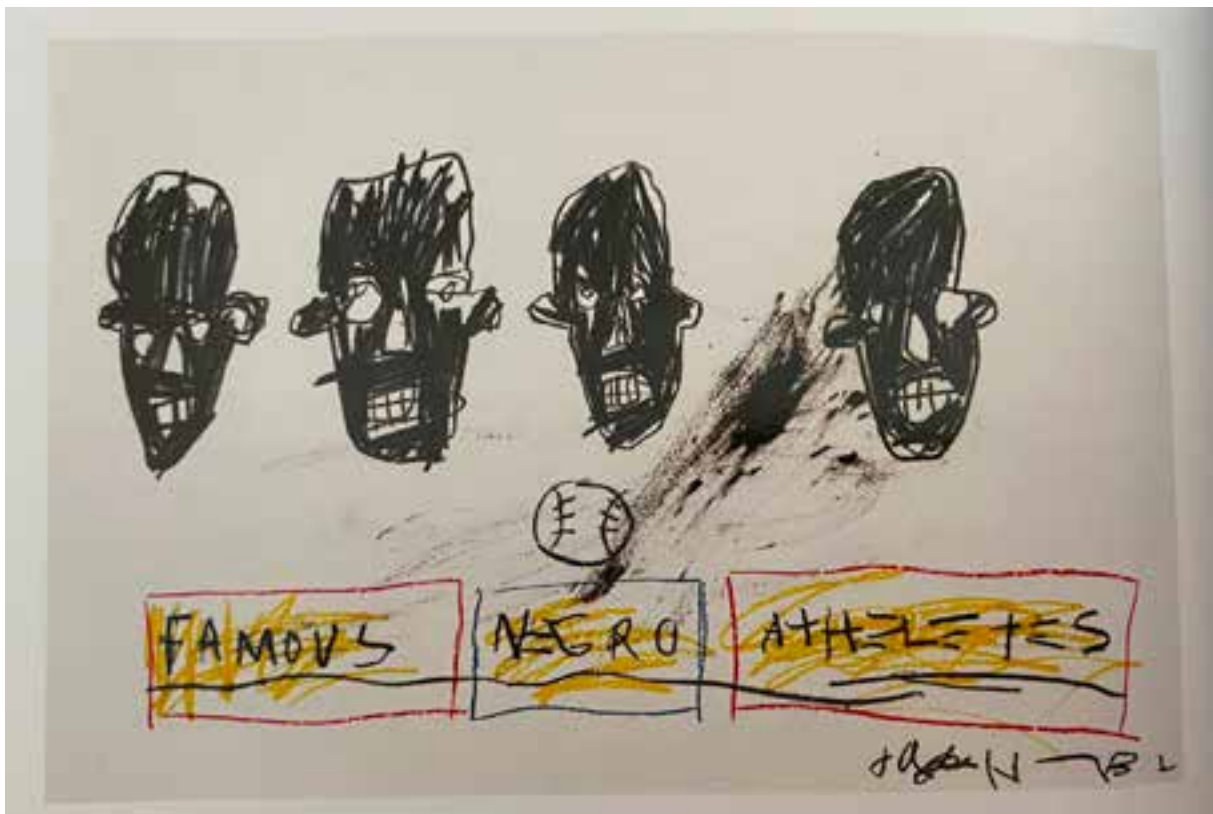


Fig. 4 *Famous Negro Athletes*, 1981  
Pastello a olio su carta, 71 x 89 cm

Lo stesso interesse per la musica deriva dal padre, seppur in fase adolescenziale Jean disdegnasse Charlie Parker, la cui somiglianza col padre era non

---

<sup>28</sup> Nel 1981 dedicherà a Jackie Robinson e ad Aaron Hank l'opera *Famous Negro Athletes*, di 71 x 89 cm; realizzata con tecnica pastello a olio su carta.

indifferente; nel tempo lui è divenuto parte tanto del suo Olimpo, quanto della sua produzione artistica. A Parker non vengono solo dedicate molte opere, ma la sua musica vive nell'intera produzione di Basquiat, vi troviamo lo stesso incalzante ritmo di note e pensieri. Inoltre i due operano ben volentieri tramite l'improvvisazione vissuta da entrambi come la dimensione della svolta.

Ai confini del jazz si muove il gruppo di Jean-Michel, i Gray<sup>29</sup> (la genesi del nome è dubbia). Il gruppo, che usò anche dei nomi ispirati alla televisione (Channel 9, Test Pattern, Bad Fool), si ispirava deliberatamente a John Cage, si muoveva fra i confini del jazz, della musica noise o rumorista, dell'hip hop e del punk, con peculiare influsso della cosiddetta "bebop indiano easy listening". I pezzi erano un connubio di sperimentazione e remix, che si rifà fortemente alla dimensione estetica del futurismo. Basquiat suonava il clarinetto. A documentare la nascita del gruppo è il racconto di Michael Holman, contestualizzato in un "party" speciale:

Gli feci domande come "Vediamo SAMO dappertutto, come quel tizio che scrive PRAY sulle cabine telefoniche! E adesso abbiamo SAMO." Lo pronunciai SAM-O, e lui mi corresse: "SAME-O". All'improvviso mi guardò con quella faccia priva di espressione e di emozioni, e mi sentii come un pazzo che si guardava allo specchio. Più tardi andai da lui e mi scusai. Lui disse: "Non importa. Vuoi mettere su una band?" e io risposi qualcosa come: "Certo!". Creammo il gruppo quella sera, è per questo che mi ricordo esattamente la data: 29 aprile 1979.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Fondato il 29 aprile 1979, il gruppo è originariamente formato da Basquiat e Michael Holman, si aggiungeranno in seguito: Nick Taylor, Justin Thyme (Wayne Clifford), Shannon Dawson e Vincent Gallo.

<sup>30</sup> O'BRIEN – CORTEZ – DEITCH, *Jean-Michel Basquiat 1981*, cit., p. 104.

Ogni concerto dei Gray è vivo di spettacolarità teatrale. Il loro album *Shades of... (featuring Jean-Michel Basquiat)*<sup>31</sup> comprende le registrazioni originali dell'epoca, ma non riesce a cogliere il caos disarmante messo in scena durante le performance, al suo interno è presente anche la performance di Jean-Michael *Suicide Hotline*<sup>32</sup>: registrata nel 1980, è una chiamata in diretta al numero della prevenzione suicidi; il dialogo si sviluppa in modo ambiguo. È difficile interpretare se Jean avesse realmente voglia di suicidarsi, oppure se il suo intento fosse una burla e il fine della performance la presa in giro dell'operatore del centro suicidi che gli ha risposto all'altro capo del filo.

[Hotline Operator] What do you want? Why are you calling?  
[Jean-Michel Basquiat] Cause I'm gonna blow my brains out  
[Hotline Operator] Are you in a prison?  
[Jean-Michel Basquiat] No!  
[Hotline Operator] Where are you at?  
[Jean-Michel Basquiat] I don't know where I'm at! Do I have to fill out a form?

Tale performance assume un'inclinazione maggiormente drammatica se letta nella chiave di una vera e propria domanda d'aiuto, che l'operatore telefonico non riesce a gestire. Una seconda richiesta d'aiuto sappiamo che Basquiat la lanciò a Andy Warhol, il 6 ottobre del 1983, secondo quanto riportato da quest'ultimo nei suoi diari:

---

<sup>31</sup> Il *long playing* è composto dalle seguenti tracce: *Wig, Pillar of Salt, Ashley Bickerton, The Man Who, Gauntlet Of Wriggly's, Eight Hour Religion, Figure It Out, Dan Asher, Suicide Hotline, Cut It Up High Priest, I Know, Mockingbird, Washington D.C. 20013, Life On The Streets, Docktor Dhoom.*

è venuto Jean-Michael e ha detto che era depresso e che intendeva uccidersi e io ho riso e ho risposto che si sentiva così perché non dormiva da quattro giorni e dopo un po' di questa menata è tornato in camera sua.<sup>33</sup>

Tamra Davis inserirà la musica dei Gray in *Jean-Michael Basquiat. The Radiant Child*<sup>34</sup>, ma le sue registrazioni sono presenti anche in *Downtown 81*<sup>35</sup> di Edo Bertoglio e in *Downtown Calling*<sup>36</sup> di Shan Nicholson. La band operava soprattutto al Mudd Club<sup>37</sup>, luogo che ben presto subirà il fascino di Jean-Michael, il suo sprigionare energia allo stato puro; diventando tanto il regno di Basquiat e del suo esibizionismo, quanto il regno delle droghe e dell'eroina. La musica, partendo dall'essere una costante di casa Basquiat, nel tempo si trasforma in una costante nella vita di Jean-Michael. Oltre l'esperienza collettiva dei Gray, Jean-Michel si è diletta più volte nella produzione di suoni e registrazioni. Al 1987 risale una visita presso il loft dell'artista, da parte dell'amico Arto Lindsay, che racconta delle registrazioni che l'artista gli fece ascoltare:

---

<sup>32</sup> Il singolo è la sesta traccia dell'album sopraccitato.

<sup>33</sup> A. WARHOL – P. HACKETT, *Pop. Andy Warhol racconta gli anni Sessanta*. Padova, Meridianozero, 2004, p. 392.

<sup>34</sup> DAVIS, *Jean-Michel Basquiat*, cit., min. 9"15 ss.

<sup>35</sup> Conosciuto anche come *New York Beat Movie*, è un film del 1981, uscito solo il 13 luglio 2001; Basquiat gioca il ruolo del protagonista, un giovane e determinato artista diciannovenne.

<sup>36</sup> È un documentario musicale, datato 2009, volto a esplorare il brio dei cambiamenti musicali sorti negli anni Settanta a New York City.

<sup>37</sup> Night Club nel quartiere TriBeCa, situato al 77 di White Street (Manhattan), attivo dal 1978 sino al 1983; fu fondato da Steve Mass, Diego Cortez e Anya Philips. Durante gli anni di attività fu luogo di ritrovo della musica underground e della controcultura della città. Il nome deriverebbe da Alexander Mudd, medico che curò John Wilkes Booth, assassino di Lincoln.

Erano delle cose stranissime, che avevano un'aria di solitudine, con un sacco di echi e di spazi. Della roba astratta, sembrava il suono del vento con del rumore che a tratti galleggiava intorno<sup>38</sup>

I suoi appunti scritti prima del decesso ci mostrano inoltre le sue intenzioni di comprare un sassofono.



Fig. 5 *Charles the first*, 1982  
Acrilico e pastello a olio su tela, trittico: 198 x 158 cm

<sup>38</sup> HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*, cit., p. 272, intervista dell'autrice ad Arto Lindsay.



Charlie Parker risiede nell'olimpico degli eroi di Basquiat. L'importanza di Bird<sup>39</sup> nell'universo di Jean è rilevabile su distinti fronti: il bebop e il modern jazz, l'improvvisazione e la vicinanza con la scrittura beat, la questione della razza e la morte per eroina. Il trittico in questione è un tributo alla figura di Bird, con riferimenti simbolici alla fine del grande jazzista e alla sua genialità. Le *reference* sulla vita di Bird vengono malleate sulla tela al modo di Basquiat: con la sua simbologia ci spiega la grandezza di Charlie Parker, accostando la vita personale del musicista a fatti storici e alla proliferazione di parole.

Il pannello di destra è quadripartito in alternanze di blu e giallo pallido. Partendo da sopra, la prima parte vede l'introduzione delle scritte in verde *PIECE* e *HOMEPLACE*, quest'ultima cerchiata con un pastello a olio color ciano: tale dicotomia ricorda in parte la stessa filosofia di vita di Basquiat, il suo "giocare un ruolo" sempre diverso, tanto da aver apparentemente fuso la persona, l'artista e il personaggio, in un ciclo vitale perpetuo e indissolubile; che porta dunque a trovare nella pièce, nella recita, l'essenza ormai smarrita della casa, dell'essere autentico e preso al singolare. Subito sotto troviamo quattro piume d'indiani abbozzate in modo schematico. Il termine "*CHE-ROKKEE*" si rifà invece al popolo nativo stanziato nel Nord America, facente parte delle Cinque tribù civilizzate; dallo stesso termine deriva il jazz standard – la registrazione della propria versione sarà uno dei fattori di fortuna di Bird.

---

<sup>39</sup> Soprannome di Charlie Parker, insieme alla formula YardBird: nonostante negli anni '40 il soprannome venga usato sia dai suoi colleghi che dallo stesso Charlie nella firma di sue lettere, le origini del soprannome risalgono al 1946, quando fu arrestato per possesso di eroina e trascorse dei mesi presso l'ospedale psichiatrico californiano "Camarillo".

Più sotto troviamo l'iconica coroncina di Basquiat, in parte scarabocchiata a riempimento col colore a olio ciano; il simbolo ritorna in rosso nel pannello centrale, accompagnato dalla scritta "*COPYRIGHT*" del medesimo colore; il simbolo ritorna anche nel pannello di sinistra: questa volta la corona è vuota, sormonta la scritta "*THOR*". La corona minimal a tre punte è simbolo dell'artista sin dai tempi di SAMO ©, la sua simbologia è molteplice e la stessa genesi della nascita del simbolo non è univoca; la corona qui denota il modo in cui Jean-Michel eleggeva i suoi eroi.

Sotto la corona a tre punte sta il disegno in pastello a olio bianco di una mano: che sarà riprodotto similmente in arancione nel pannello centrale, dove troviamo inoltre le scritte "*FEET*" e "*HANDS*", quest'ultima cancellata con uno scarabocchio. Le mani, tanto per un pittore che per un musicista, sono l'estensione del pensiero creativo, lo strumento per la creazione del proprio moto interiore. Nell'ultima frazione del pannello di destra, tra i vari scarabocchi in arancio, spicca la scritta cancellata "*MARVEL COMICS ©*".

Il pannello centrale è scisso cromaticamente nella parte inferiore giallina e in una parte superiore che vede l'introduzione del ciano tramite l'espedito del dripping. Nella parte superiore, una sezione rimasta con lo sfondo giallino, presenta una croce in nero, sovrastata dalle scritte "*PREE 1951-1953*"<sup>40</sup> apposte in onore della figlia di Charlie Parker, a celebrarne la breve esistenza. Sono presenti differenti "S": nel pannello centrale in un ciano che sovrasta

---

<sup>40</sup> Pree Parker nacque nel 1951 e la sua giovane esistenza fu stroncata il 6 marzo 1954, il padre non riuscirà mai a riprendersi dal lutto.

uno scarabocchio nero; nel pannello di sinistra la lettera è presente al centro in rosso e racchiusa in un triangolo rosso capovolto quale richiamo a Superman; sempre nel pannello sinistro, in fondo la “S” viene disegnata con un ciano e con l’introduzione nella parte superiore della lettera di una freccia volta verso il basso, quasi a evidenziare la frase apposta sotto di essa.

Sul fondo del pannello di sinistra, con le ultime due parole apposte sul fondo del pannello centrale, si ha una delle frasi cardine della poesia di Basquiat, ricorrente in svariate opere: “*MOST YOUNG KINGS GET THIER HEAD CUT OFF*”. La frase, sommata ai vari riferimenti ai fumetti DC e Marvel, all’importanza del mezzo divino delle mani che permettono la creazione e al titolo dell’opera stessa, segnala perché Jean-Michel scelse proprio Bird quale uno dei suoi re martiri: Charlie Parker era capace di influenzare chi lo ascoltava e di mutare un intero genere musicale. Il titolo *Charles the first* sottolinea il nobile lignaggio di Parker dato dalla sua capacità musicale-espressiva: Jean lo consacra re della cultura jazz. Il messaggio ha una potenza ancor più evidente se si coglie l’analogia con re Charles I d’Inghilterra.



Fig. 6 *Defacement (The Death of Michael Stewart)*, 1983  
Colore acrilico e pennarello su tavola, 63,5 x 77,5 cm

Michael Stewart era un uomo afroamericano, graffitista, ucciso brutalmente il 15 settembre 1983 dalla polizia addetta alla metropolitana. L'accaduto segnò Basquiat profondamente, per differenti fattori: entrambi erano neri,

entrambi erano artisti, entrambi avevano in comune l'amore di Suzanne<sup>41</sup>; i crimini di Stewart erano gli stessi di Basquiat. Michael poteva essere Jean, Jean poteva essere Michael: la scossa della morte di Michael portò Basquiat a omaggiarlo con quest'opera; la quale fu inizialmente dipinta su una parete dello studio dell'amico Keith Haring e trasportata su tela solo in secondo momento.

Al centro, su un fondo prettamente bianco, si staglia una figura dipinta di nero senza alcun tratto riconoscibile, quasi un'ombra. Questa mancanza di somatismo dona proprio l'idea del potrebbe-essere-chiunque. La figura è in trappola tra due poliziotti in divisa e armati di manganello, i cui volti sono dipinti di un rosa acceso: il colore qui diviene l'espedito per un'analogia tra i maiali e le forze dell'ordine, spesso ingordi di potere, che usano a proprio piacimento. I poliziotti presentano espressioni dure: quello di sinistra, ritratto di sbieco con la bocca aperta che lascia intravedere due denti appuntiti, illustra il sadismo dell'azione. L'esito delle brutalità dei due viene tradito da una macchia nera sul fondo destro, quasi fosse l'anima della figura che tenta di fuggire dalla morte.

Sul fondo bianco oltre alle figure subentrano sparse strisce di colore, blu e rosso.

Colpisce la scritta "*DEFACIMENTO?*", accompagnata da una stella, che denuncia la quotidianità della violenza, il suo essere ormai fattore comune del potere delle autorità.

---

<sup>41</sup> J. CLEMENT, *La vedova Basquiat*. Milano, Electa S.p.A., 2016, p. 119.

L'opera non è solo un grido di denuncia nei confronti dell'abuso del potere generato dalle forze dell'ordine, è il grido della paura: di poter essere l'ombra usurpata dalla violenza dell'umanità. Come confessa Suzanne ne *La Vedova Basquiat*:

Jean fu profondamente turbato dalla morte di Michael. Lo fece sentire molto vulnerabile. Ma allo stesso tempo, si infuriò con me per aver creato tanta agitazione attorno alla morte del ragazzo. Mi disse perfino che avrei dovuto dimenticare, che era tutto finito e che non c'era niente che potessi fare. Non tollerava il fatto che mi occupassi del caso e ne fossi così ossessionata. Penso che fosse davvero spaventato. E che credesse di essere il prossimo. Ha sempre temuto che la polizia, il governo o i potenti avessero intenzione di ucciderlo. Era il barometro della cultura razzista in cui viveva. Percepiva tutto ciò che lo circondava in maniera molto intensa. Non erano solo paranoie da cocainomane, le sue.<sup>42</sup>

### *1.3 Jean-Michel & Andy: il sovversivo nell'arte*

Jean-Michel guardò fin dalla culla al mondo dell'arte, sognando un giorno di prenderne parte con la propria identità cangiante. Ma sopra ogni altro Jean volgeva gli occhi al fenomeno Andy Warhol, lo adorava quasi fosse una divinità.

Prima di arrivare alla fama autodistruttiva, Basquiat aveva cercato di vendere la sua arte in qualsiasi forma, e cartoline e t-shirt erano state i metodi più singolari. Proprio una cartolina fece da testimone al primo incontro fra lui

---

<sup>42</sup> J. CLEMENT, *op. cit.*, p. 132.

e il papa del pop<sup>43</sup>. Un pranzo primaverile del 1978 tra Andy Warhol e Henry Geldzahler fu difatti sospeso dall'irruzione del giovane venditore ambulante di cartoline man-made. L'incontro non sortì l'effetto sperato: Andy acquistò una sua cartolina per 1\$, ma Geldzahler, come ricorda lui stesso, lo liquidò ben presto per tornare a discutere d'affari con il commensale:

Ci si vedeva dalla finestra. Jean passava di lì con queste cose grandi quanto cartoline – era a metà strada tra Graffitismo e arte da galleria. Molto carino. E notò Andy. Per cui entrò e gli fece vedere le sue opere. E Andy disse: “Falle vedere al sovrintendente”. E Andy e io eravamo presi dai nostri discorsi, per cui gliel restituii dicendo: “Troppo giovane”. E questo fu tutto. Non volevo essere in alcun modo duro né scortese. È solo che io e Andy stavamo parlando di qualcosa, ed ecco che questo ragazzino viene al nostro tavolo, ed è così che andò.<sup>44</sup>

La seconda volta che Geldzahler vide un'opera di Basquiat, a tre anni di distanza, ne rimase fulminato: «Ha ventidue anni, è nero e passerà alla storia»<sup>45</sup>.

Andy, con la sua Factory, dettò i modelli nuovi del fare arte e dell'essere artista. Gli artisti della Factory erano come suoi figli, Jean-Michel era più che determinato a farne parte. Andy acquistava saltuariamente le sue cartoline e t-shirt vendute per strada, senza avvicinare l'artista. Una dichiarazione di Colacello<sup>46</sup> ci conferma che Andy nutriva inizialmente un certo timore verso

---

<sup>43</sup> “Pope of pop” fu un soprannome usato per la prima volta in una recensione della rivista “Times” del 3 maggio 1963, sarà poi usato assiduamente dalla critica e dal pubblico.

<sup>44</sup> HOBAN, *Basquiat, cit.*, p. 191, intervista dell'autrice a Henry Geldzahler.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> P. HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte, cit.*, p. 196, intervista dell'autrice a Bob Colacello; quest'ultimo racconta di come la paura di Andy nei confronti

Jean: era spaventato da lui perché nero. Quando vedeva un nero sul marciapiede, Andy era sempre pronto a cambiare strada. Fu per questo che anche l'incontro del 1981 fra i due, avvenuto alla Factory grazie a Glenn O'Brien, si rivelò ancora una volta fallimentare, un semplice scambio fugace.

All'anno successivo risale la nascita della vera conoscenza fra i due, l'occasione fu un pranzo organizzato da Bruno Bischofberger, il primo passo lo fece proprio Andy: prese la sua Polaroid e fece qualche scatto a Jean – era il suo gioco, usare la fotografia per oggettivare l'essenza umana. Jean capì il gioco e a sua volta fotografò Andy prima che Bruno fotografasse entrambi gli artisti insieme. A un'ora e mezza di distanza dall'incontro venne recapitato a Warhol un quadro ancora gocciolante, *Dos cabezas*, opera simbolo che sancisce l'avvio del legame fra i due.

Jean trovò in Andy una figura paterna, ma Andy non era in grado di fare il padre. Andy trovò in Jean un nuovo soffio di vita per lui e per la sua arte – prima di incontrare Jean, Warhol non dipingeva da anni. Fra i due si instaurò da subito una tensione, originata dalla loro conoscenza reciproca: sembravano conoscersi da sempre e si trascinarono a vicenda. Entrambi erano consapevoli di star recitando una parte, ma se Jean soffriva l'essenza materialistica del mondo dell'arte, Andy invece non poteva certo dirsi un artista tormentato: viveva sì nella paranoia, dopo che Valerie Solanas nel 1968 aveva attentato alla sua vita, ma non era portatore di un'arte tormentata, bensì di un'arte creata

---

della pelle di Jean derivava da un trauma infantile. Paul, il fratello di Andy, confessò a Colacello che Andy da piccolo fu picchiato da una bambina nera.



appositamente per il mercato, per diffondere a livello di massa fruitrice una data cultura e ricavarne un tornaconto economico.

Il leitmotiv fra i due è inoltre ravvisabile sul fronte umano: entrambi avevano subito l'asportazione della milza e dunque erano incapaci di filtrare le tossine<sup>47</sup>. Sia Basquiat che Warhol avevano inoltre patito una convalescenza nel periodo infantile, convalescenza in ambedue i casi vissuta con un accudimento premuroso da parte della figura materna<sup>48</sup>; accompagnata da una buona dose di libri di anatomia artistica e fumetti.

La collaborazione artistica tra i due sembra essere nata in un primo momento proprio per un interesse economico da parte di Warhol, sotto indicazione di Bischofberger; ma Andy subì il fascino di Jean-Michel, il suo animale-sco istinto sovversivo lo portò ad avere un lascivo interesse nei confronti del giovane, tanto da essere stato spesso la causa di presa di distanze fra Jean e le fidanzate del momento. La collaborazione era nata da un'idea di Bischofberger, la cui figlia di quattro anni, Cora, era solita realizzare opere a quattro mani con Basquiat; Henry ebbe l'intuizione di riunire Warhol, Basquiat e Francesco Clemente per realizzare delle serie di dipinti a tre, esposti nel 1984. In questi dipinti l'arte di Warhol sembra diversa, egli stesso nei suoi *Diari* ha ammesso che Jean lo spingeva a dipingere in un modo per lui del tutto nuovo<sup>49</sup>. La colla-

---

<sup>47</sup> L'incidente del 3 giugno 1968, presso la Factory, il tentato omicidio da parte di Valery Solanas, aveva portato Andy a sottoporsi, anche lui, all'asportazione della milza.

<sup>48</sup> Il pallore di Andy Warhol sarebbe inoltre dovuto al ballo di San Vito, accusato all'età di otto anni. La sua convalescenza fu accompagnata dal supporto amorevole della madre, dei libri e dei colori.

<sup>49</sup> P. HACKETT, *I diari di Andy Warhol*, Novara, De Agostini, 1989, p. 438

borazione fra i due continuò, all'insaputa di Bischofberger, portando alla luce delle opere che connubiavano l'uso dei loghi di Andy e il repertorio di Jean. Il duo continuò i lavori sino al 1985, subendo spesso le interferenze dovute alla dipendenza di eroina di Jean.

Se tali opere mostrano un nuovo Warhol rivitalizzato dall'essenza sovversiva di Jean, Basquiat risulta invece insipido rispetto ad altre sue opere, come se rivitalizzando Warhol avesse finito l'energia per la propria arte. La relazione che Jean-Michel intraprese con Paige Powell, direttore pubblicità di *Interview*<sup>50</sup>, intensificò anche il rapporto con Andy: in questo periodo appare palese l'attrazione erotica che il papa del pop prova nei confronti del suo enfant prodige; altrettanto palese appare agli occhi dei critici che Warhol usasse Basquiat e cercasse di manipolarlo. La causa della separazione sarà proprio un articolo dove Jean-Michel sarà etichettato quale la marionetta di Warhol, ma in realtà i ritmi dei due erano ben diversi e finivano spesso per essere contrastanti: Warhol era dipendente dal business quanto Basquiat lo era dalle droghe. Jean non seppe mai coltivare dei rapporti duratori; anche nel caso della sua nuova figura paterna, fu egli stesso a prendere le distanze per primo. La paranoia di Basquiat, malessere che lo accomunava con lo stesso Warhol, si farà sempre più acuta, come documenta uno stralcio dei *Diari* di Warhol:

Domenica, 7 ottobre 1984

Jean-Michel è molto difficile, non si sa mai in che stato d'animo sia

---

<sup>50</sup> Periodico statunitense, inteso quale pubblicazione di genere alternativo, trattava perlopiù di celebrità. Fu ideato da Andy Warhol, John Wilcock e Gerard Malanga. Attivo dal 1969 al 2018.

o cosa abbia in mente. Diventa paranoico e dice: “Mi stai solo usando, mi stai usando!”. E poi si sente in colpa per la sua paranoia e fa di tutto per farsi perdonare.<sup>51</sup>

La rottura fra i due diviene inevitabile. Il 22 gennaio 1987 muore Andy Warhol e con lui va via anche un pezzo di Jean-Michel. Dopo una fase d’isolamento, tornerà alla vita mondana, ma qualcosa in lui è cambiato per sempre: è ora consapevole di essere stato vittima di sé stesso, della sua stessa immagine.



Fig. 7 *Dos Cabezas*, 1982  
Acrilico e pastello a olio su tela su cornice lignea, 154 x 155 cm

---

<sup>51</sup> P. HACKETT, *op. cit.*, p. 440.

L'opera è un autoritratto dei due artisti, realizzato da Basquiat dopo il pranzo che sancì la nascita di un legame fra i due. Il quadro fu fatto portare a casa di Warhol ancora fresco, Andy ammise: «Sono veramente invidioso. È più veloce di me»<sup>52</sup>.

Il volto abbozzato di Warhol si staglia nella parte sinistra del dipinto, in uno sfondo prettamente bianco, raffigurato in una delle sue iconiche pose, che vede la mano sinistra, di un color ciano, poggiare sul mento col dito indice che tocca la guancia. Nonostante la luce offerta dallo sfondo, il suo volto sembra adombrato, l'occhio destro viene coperto dalla folta chioma di Basquiat; elemento che amplifica la sensazione di attesa presente nel volto abbozzato di Andy. Il bianco dello sfondo sembra dunque aprire la dimensione di un oblio a cui sembra ormai destinato l'artista.

Protagonista della parte destra dell'opera è invece il volto abbozzato di Basquiat, dotato di un sorriso luciferino stagliato su sfondo ciano, ciò che colpisce è l'energia e la sicurezza rintracciabili nel volto. Più che al ritratto di due persone, sembriamo essere posti dinnanzi al ritratto del loro ricordo, non a caso l'opera sembra basarsi sulla polaroid<sup>53</sup> scattata ai due da Bruno Bischofberger. Tenendo conto di ciò, l'opera sembra un tentativo da parte di Basquiat di prendere il controllo sul gioco di Andy, ritraendo quest'ultimo leggermente retroposto e rinchiuso dalla presa di spazio del volto di Jean.

---

<sup>52</sup> NURIDSANY, *Basquiat, cit.*, p. 230.

<sup>53</sup> Come già riferito sopra, la polaroid fu scattata nel 1982, quando Bruno Bischofberger convoca Jean all'860 di Broadway, confine nord di Union Square, per presentargli Andy Warhol.

L'opera denota la distinzione fra l'esplosività giovanile e selvaggia di Basquiat, capace anche di intaccare la spazialità altrui, e la delicatezza di un Warhol la cui carriera è oramai statica. Nonostante tale contrapposizione di energie, le due parti comunicano fra loro tramite i colori, infatti si richiamano cromaticamente a vicenda; come a simboleggiare la condivisione di un'essenza comune fra i due.

La stessa ambiguità di tale tensione è rilevabile nell'iconico manifesto, datato 1985, per la Collaborations Exhibition presso la Tony Shafrazi Gallery<sup>54</sup>: un ritratto fotografico dei due artisti vestiti da boxe e con pose tipiche di tale disciplina.

---

<sup>54</sup> La mostra si tenne dal 14 settembre al 19 ottobre 1985, presso la Tony Shafrazi Gallery, al 163 di Mercer Street - New York.

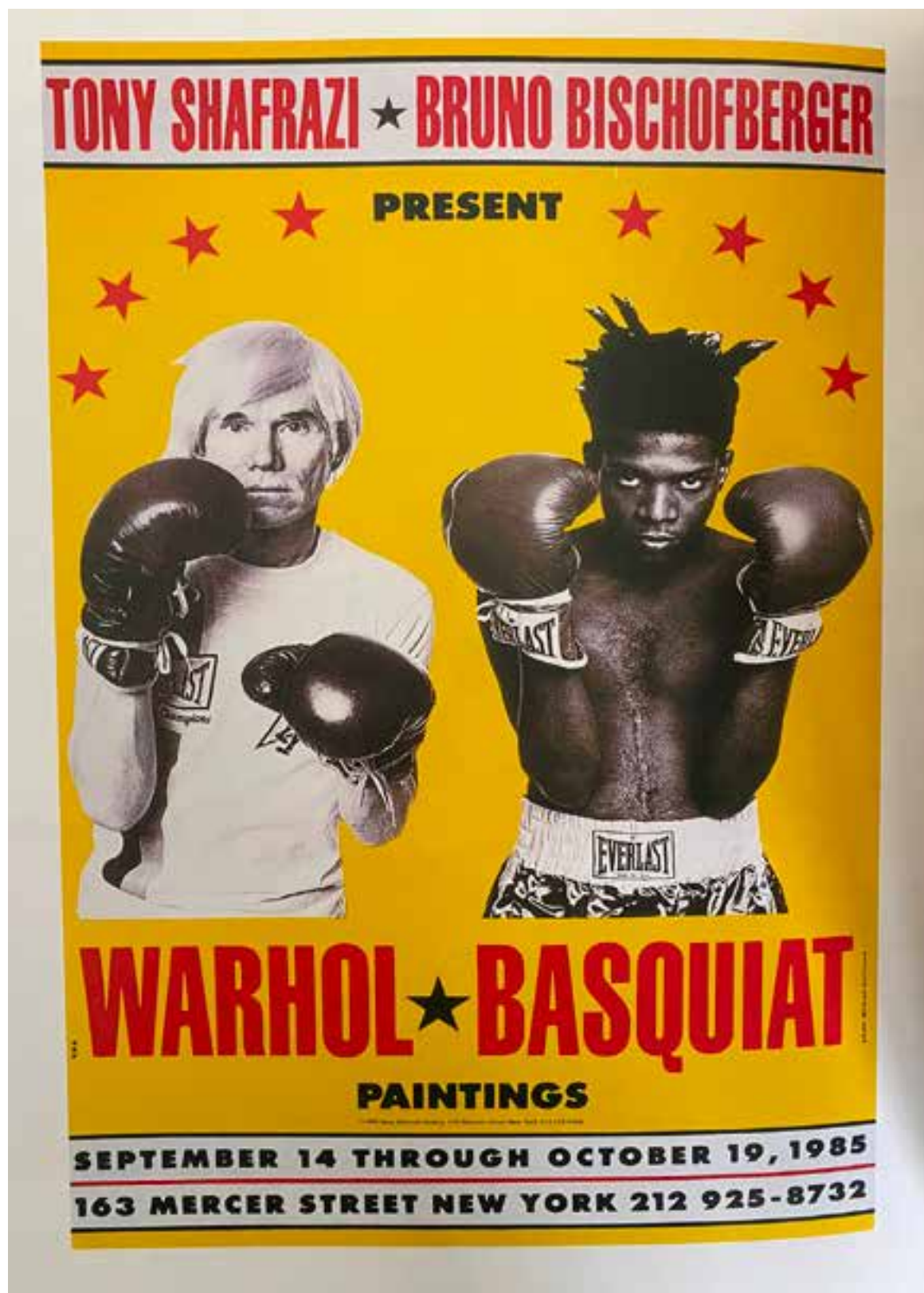


Fig. 8 Warhol, A., Basquiat, J.-M. *Paintings*, 1985  
Manifesto per “Collaborations Exhibition” New York, Tony Shafrazi Gallery

Warhol si staglia anche questa volta nella sezione di sinistra, in compagnia del suo immancabile parrucchino; indossa una maglia girocollo bianca, che, pur fasciandone il corpo, lascia percepire la rachiticità della figura; nonostante i guantoni da boxe e la posa dinamica che sembra preannunciare un gancio, in lui si rivela un'aria cagionevole, fragile. La figura di Jean-Michel colonizza invece la parte destra del poster, volgendo un cupo e intenso sguardo allo spettatore; il giovane è a petto nudo ed è ben visibile la cicatrice rimastagli dall'operazione di esportazione della milza, come a mostrare le cicatrici di guerra; i pugni sono stretti dai guantoni e la figura è in una postura di difesa. Se in Warhol è palpabile la paura di dover sferrare un pugno, in Basquiat è altrettanto palese la determinazione nel vincere quell'incontro.

La locandina dell'incontro di boxe è l'antifona che spiega le differenze fra i due artisti: Warhol è colui che ha reso bella la fama, che crede nella cultura pop e del business, ormai debole e cagionevole fisicamente, la cui arte è ormai debole, spaventato lui stesso dal tipo di società che ha creato; Basquiat cerca la fama da sempre, crede nelle emozioni artistiche, è selvaggio ed esplosivo, ma è soprattutto tormentato perché sa di essere destinato a essere un outsider in una società che non sarà mai pronta ad accoglierlo realmente, nonostante i più acclamino la sua arte. Erano tutti in generale stupiti da quante cose Basquiat sapesse, come se la sua genetica gli conferisse delle conoscenze a priori; al contrario di Warhol che, piuttosto che rifarsi a culture antecedenti, si basava su una filosofia da lui creata. La tensione tra i due era anche incrementata dalla comunità pop, i cui giornalisti e partecipanti più volte affermavano che Andy fosse il numero 1, alludendo al fatto che Basquiat ambiva invece a diventarlo.



Fig. 9 *Origin of Cotton*, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente e Andy Warhol, 1984.  
Olio, acrilico, inchiostro serigrafico. 128,2 x 180,3 cm.

Sul podio delle opere partorite dalla collaborazione di Basquiat, Warhol e Francesco Clemente si trova *Origin of Cotton*, emblematica di come le tre menti riuscirono a fondersi. La collaborazione, composta da 15 opere, si è avviata nel seguente modo: ogni artista ha sviluppato 4 disegni, i quali passavano poi nelle mani dei colleghi, che aggiungevano o cancellavano qualcosa.

Il contributo di Clemente all'opera sono dei visi, disposti prettamente nella fascia destra del lavoro, fatta eccezione per due volti dipinti nella parte inferiore della sezione sinistra; la loro fisionomia è in parte occidentale e in



parte orientale. L'espressione dei visi è inquietante, molti vengono rappresentati con smorfie di dolore e di stupore, alcuni sembrano fondersi fra loro e sono per lo più inscrivibili in blocchi geometrici.

Al centro dell'opera si staglia il contributo di Warhol, un omaggio alla sua serie *Flowers* del 1964: un fiore d'ibisco serigrafato realizzato in giallo, colore che diviene rilevante in funzione del significato dell'opera, il giallo nei fiori simboleggia difatti una rinascita. Un altro fiore warholiano è presente sul fondo della parte destra – non ancora sbocciato, realizzato questa volta in cobalto e borgogna; in tal caso il blu del fiore suggerisce la possibilità di pace e serenità, sensazioni che cozzano con l'energia negativa delle figure espressive di Clemente.

I simboli di Basquiat invece sono disposti lungo tutta la tela, realizzati in bianco, tra i quali possiamo distinguere: sulla sinistra, un'anguilla contrassegnata dalla scritta "*BIG EEL*"; sul lato destro partendo dal fondo troviamo un riquadro che racchiude la scritta "*200 VOLT*", un fulmine, un cuore trafitto da una croce che reca la lettera "*S*" e infine quello che sembra un francobollo. Al centro l'emblematica scritta spezzata "*INTESTI-QE*" viene accompagnata da uno scarabocchio circolare, dal quale nasce un collo e una bocca dentata, che sembra pronta a mordere. In alto, leggermente decentrato verso sinistra, si staglia il titolo "*ORIGIN OF COTTON ©*": ci induce a riflettere sul significato dell'opera, è difatti un tributo alla lotta contro lo schiavismo e la deportazione degli schiavi africani; la stessa frase, sempre per mano di Basquiat, era rintracciabile già da anni sui muri di New York, posta lì proprio con l'intento di denunciare l'evento e di sensibilizzare i passanti al riguardo. La matrice emotiva tributata da Basquiat sull'argomento era esplicita già in altre opere, ma

viene qui rinforzata dai visi struggenti di Clemente, che possiamo individuare quali gli schiavi africani, e dall'applicazione floreale di Warhol, che aggiunge leggerezza poetica all'opera. Tutta la tela gioca sui toni onirici del blu e del borgogna, a tratti accompagnati da tocchi di giallo; il quale dona un senso di possibilità di gioia all'intero complesso.



Fig. 10 *Problems*, Jean-Michel Basquiat e Andy Warhol, 1984  
Acrilico su tela, 226 x 200,6 cm

In *Problems* Andy e Jean-Michel si affiancano mescolando le proprie maniere. Sul fondo bianco si stagliano figure dalle cromie fortemente warholiane. La mano di Warhol contribuisce con una serie di simboli pop; in alto a sinistra il riquadro rosa con la parola-titolo “*PROBLEMS*” in bianco, la cui lettera E è l’unica riempita di un rosa più scuro rispetto al riquadro. Poco sotto troviamo anche la riproduzione del simbolo del brand automobilistico Ford, ma anche il simbolo circolare del brand *GE*. Altro contributo warholiano è la riproduzione di una parte di un piede, sotto il titolo, sulla destra: il piede è una parte anatomica pluralmente utilizzata da Basquiat, colpisce che ad averlo raffigurato in questo caso sia invece stato Warhol; essendo la base del corpo umano, su cui quest’ultimo poggia, il piede è l’elemento che collega l’umano alla terra. Questo tentativo di comunicazione con la natura è ben distante dalla cultura pop che Andy professa e dissemina anche su questa tela; forse proprio perciò sotto l’illustrazione Basquiat aggiunge la parola tagliata “*FOOTCHEESE*”.

Il resto della tela è dominato dalla mano di Basquiat. Colpiscono a primo impatto le caricature della tradizionale Banana warholiana, poste al centro dell’opera e realizzate per l’appunto nello stile minimale e rude di Jean. Sotto la banana sbucciata troviamo, sui toni del rosa, un volto inquietante, illustrato nell’atto di sputare fuoco; sottostante è l’elenco puntato di numeri da 1 a 5, tutti indicanti la parola “*CLEARBOY*”. Un tributo esplicito è fatto anche al “*LINCOLN MEMORIAL*”, come citato sull’opera stessa, la cui illustrazione è più che minimale, ridotta a poche linee, al centro del riquadro, leggermente in basso. Varie scritte e disegni minimalisti si rincorrono nella tela; folgoranti sono le scritte, ripetute più volte e realizzate in giallo “5” “*FIVE DOLLAR*”:

svelano la denuncia alla cultura pop che tanto soffoca il giovane Basquiat, una cultura a cui non importa l'aura, l'essenza, bensì solo il dio denaro; tutti sono pronti a svendersi per cinque dollari.

## ***2. La memoria culturale e l'immaginazione***

### *2.1 Il voodoo: identità e innovazione*

Haiti, luogo natale di Gerard Basquiat, è anche il luogo principe delle pratiche e della cultura voodoo. In un'intervista pubblicata per la prima volta nel 1988<sup>55</sup>, Jean dichiarerà di non essere mai stato in terra paterna, ma di possederne la memoria culturale. Jean trovò dunque dentro di sé la grammatica di tale spiritualità, come se gli appartenesse per vie genetiche: non si hanno testimonianze che pratiche di un certo tipo fossero in uso in casa Basquiat, anche se Suzanne Mallouk dichiara che Jean fosse in possesso di una statuetta voodoo haitiana protettiva<sup>56</sup>.

In precedenza, altri artisti aderirono a pratiche voodoo, palesandolo nelle proprie opere, senza riuscire a far comunicare fra loro differenti mondi, come invece fece Jean: se in Picasso l'introduzione di tale vocabolario nelle sue opere prese le sembianze di un'apparizione momentanea ed evanescente, in Basquiat prende invece la forma di un nuovo termine che può essere, per l'appunto, sincronizzato con culture altre. Jean rende globale la percezione dei

---

<sup>55</sup> J.-M. Basquiat, (intervista di) M. MILLER, 1988.

<sup>56</sup> J. MOORE SAGGESSE, *Reading Basquiat. Exploring ambivalence in American Art*, London, University of California Press, 2014, p. 50.

simboli voodoo, inserendoli in accostamento a colori ed elementi della cultura pop che abita. Scoprendo – nel senso proprio di scoperchiare – tale cultura, Jean dona a chi guarda un’esperienza di spiritualità autentica non meno che etnicamente altra, innovandone così la percezione. Nell’ultima fase della sua carriera è ben evidente che l’uso della simbologia della cultura yoruba sia più consapevole e accompagnata da studi esterni alla propria mente. Jean richiamerà, nello specifico, in svariate sue opere l’Orisha Eshu: divinità irrequieta ma dall’animo fanciullesco in cui è facile intendere che Jean si rispecchiasse.



Fig. 11 *Exu*, 1988  
Acrilico e pastello su tela, 199,5 x 254 cm

L'Orisha Eshu è figura che si rifà alla religione yoruba e ai culti sincretici. Nei vari culti sarebbe l'impersonificazione del buon successo, ma anche il protettore dei viaggiatori e il dio delle strade; proprio queste ultime attribuzioni sono rilevanti in correlazione alla personalità di Basquiat. Il senso della prosperità viene richiamato dalla presenza di tocchi di giallo. La figura nella mano sinistra regge il suo tipico bastone, in questo caso sdoppiato: il colore blu presente in uno dei due bastoni riconduce tanto alla sessualità mascolina della figura, quanto alla sua natura guerriera. Il volto riempito di colore rosso e le orecchie allungate, quasi a prendere le sembianze di un paio di corna, richiamano a livello visivo l'erronea trasposizione di Eshu quale diavolo; il rosso e il nero sono inoltre i colori rituali degli orisha.

L'opera è scissa in una parte superiore e una inferiore. In quest'ultima sono rappresentate dieci sigarette, accompagnate dalla scritta "*TOBACCO VICE*", posta alla destra della figura: il tabacco appartiene alla simbologia di Eshu, la cui grazia viene spesso guadagnata tramite l'offerta del tabacco in polvere. La parte superiore dell'opera è invasa da serie di occhi, tributo allo sguardo protettivo del dio, a cui spetta il compito di essere intermediario tra gli uomini e gli altri orisha.



Fig. 12 *Profit I*, 1982  
Colore acrilico e vernice spray su tela, 220 x 400 cm

L'opera si propone quale autoritratto dell'artista, sotto le sembianze di uno sciamano voodoo. Qui l'idea del santo, circondato d'aureola, vivifica l'iconografia cristiana; la corona giallognola che cinge la testa del protagonista della tela appare difatti quale spinata. L'artista è un martire della società che vive: i numeri, le parole, sono tutti espedienti per celarsi da essa e sopravvivere. Lo sciamano è vestito di rosso, il quale, accompagnato al nero dello sfondo e della faccia del teschio, e al blu sparso nell'opera quale una carica elettrica, richiama l'orisha Eshu, nella sua iconografia cromatica e nella sua ideologia mascolina.

La figura esplica il suo pathos su almeno due livelli: l'espressività del volto e l'azione del volgere le braccia verso il cielo; sono elementi di forte contrasto rispetto allo statico sfondo nero.

Tra lettere, frecce, campiture di colore e scintille, si distingue un orologio, realizzato in oro: sul quadrante si ha una singola lancetta, apparentemente quella dei secondi, che punta sulle 12, quasi a indicare l'orario in cui il tempo si cristallizzerà, aldilà delle corse dell'umano per afferrarlo – emblematico come, a distanza di sei anni, sarà proprio venerdì 12 agosto il giorno in cui l'esistenza di Basquiat arriverà alla fine.

Sotto l'orologio si staglia il numero romano “MIVIXCLMX”.

Jean, già con il progetto SAMO ©, si era posto nella figura di un semi-martire: appartenente a minoranze e non apprezzato dalla società per diversi decenni, riusciva comunque a fungere da trasmettitore tra il gruppo delle minoranze e gli ambienti sociali del pop.

## 2.2 I sotterranei: *il fascino e l'irrequietezza*

Jean ha vissuto ogni sua relazione con irrequietezza: incubo dei galleristi, amante inaffidabile, figlio problematico. L'irrequietezza sembra il leitmotiv sia nella sua personalità sia nella sua produzione artistica; quest'ultima, nella fase finale, prende dei toni ancor più rudi e viscerali, ma soprattutto poetici. Già da SAMO © l'indole poetica del *radiant child* era ben evidente, ma nella produzione finale prende la forma della migliore prerogativa per riuscire a comunicare; sembrerebbe che Jean negli ultimi mesi della sua esistenza fosse



sul punto di abbandonare i pennelli per tuffarsi totalmente nel mondo della scrittura. Basquiat ha sempre scritto, così come ha sempre dipinto – è proprio SAMO © a dimostrarlo; Warhol dichiarerà con aria indispettita a Benjamin Buchloh che Jean nasce come poeta e solo poi arriva la pittura:

In realtà era un poeta. Sì prima era un poeta, ecco cos'era... poi a qualcuno è piaciuto il suo lavoro e gli ha proposto di fare una mostra e via dicendo. Allora si è accorto che poteva dipingere.<sup>57</sup>

Fortemente influenzato dalla cultura beat e dalle scimmie da essa derivanti, fra i suoi testi preferiti è *I sotterranei*<sup>58</sup>: libro pienamente compatibile con la sua filosofia di vita, tanto da rendere difficoltoso capire quanto Jean si fosse plasmato seguendo il testo kerouakiano impadronendosi della maschera del “sotterraneo”, e quanto invece si sia sentito descritto dal testo. Certo è che Jean per un lungo periodo portò sempre una copia del testo con sé, come testimonia anche un book fotografico scattato dal ritrattista Jérôme Schlomoff, che dell'episodio ricorda:

Mi ritrovai davanti a una di quelle persone segnate, in parte serene, in parte tormentatissime<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> A. MICHELSON, *Andy Warhol*, Cambridge, MIT Press, 2001; inoltre, l'intervista è inclusa nel documentario *Basquiat. Une vie* diretto da Jean Michel Vecchiet, uscito nel 2010.

<sup>58</sup> Testo partorito dalla penna dello scrittore statunitense Jack Kerouak e pubblicato nel 1958; l'opera parla dell'impossibile amore di due sotterranei: lo scapestrato scrittore amante di droghe e alcol Leo Percepied e la problematica ragazza di colore Mardou. Il termine “sotterranei” fu coniato da Allen Ginsberg, indica le comuni di hippie presenti a San Francisco.

<sup>59</sup> J. Schlomoff, (intervista di) M. NURIDSANY, 23 febbraio 2013.

Lo vedo fare tre passi indietro per afferrare il libro sul tavolo. Poi si volta verso di me. Ha lo stesso sguardo di un bambino sorpreso con le mani nella marmellata. Allora si spiega: “Vorrei che mi scattassi una foto con questo”. In mano ha *I sotterranei* di Kerouac.<sup>60</sup>

*I sotterranei* si muove lungo due direttive, fortemente presenti in Basquiat: l’irrequietezza e il fascino. Irrequietezza dovuta all’impossibilità di scindersi, all’esigenza di interpretare svariati ruoli pur di essere; la stessa irrequietezza che lo portava a dover disegnare costantemente in modo ossessivo, a dipingere sui frigoriferi e a dover tenere sempre la televisione accesa. Irrequietezza che nei rapporti umani si traduce in esasperazioni dei sentimenti, atteggiamenti da Paranoid Schizophrenic e una forte morbosità che contrasta con il suo atteggiamento libertino: la relazione con Suzanne Mallouk<sup>61</sup>, amore della sua vita, ne è la testimonianza. L’amore tra i due – quasi fossero gli speculari di Leo e Mardou – si alimenta di follia e reazioni esasperate: Jean la rinomina Venus<sup>62</sup>, la corteggia e, fra un gesto morboso e uno d’amore, le promette una vita diversa non appena diverrà un pittore famoso; Suzanne resta ammaliata dal fascino di Jean, tanto da diventare pazza di lui:

Era terribilmente intelligente [...] Aveva una luce negli occhi. Era bellissimo e aveva un fascino straordinario.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> L’incontro tra i due avvenne tra il 1980 e il gennaio 1981. La donna, anche lei artista e anche lei mezzosangue, intrattenne una delle più intense relazioni d’amore con Basquiat.

<sup>62</sup> Il termine, oltre alla figura della Venere, richiama la droga sintetica, con effetti psichedelici, 2C-B; prende anche le denominazioni di Cocaina rosa ed Erox e spopola in America negli anni ’80.

<sup>63</sup> NURIDSANY, *Basquiat, cit.*, p. 161.

Irrequieto e imprevedibile, il suo fascino è una costante, Jean riusciva a intrappolare le persone nel suo cosmo, e come ricorda Gagosian:

Non era affatto stupido. Non ho mai sentito di nessuno che sia riuscito ad avere la meglio su di lui. Quando entrava dentro una stanza, emanava un'energia che faceva esplodere tutto quello che c'era dentro, e non era una cosa intenzionale.<sup>64</sup>

Nonostante questa sua smania, Jean appariva perennemente a suo agio e sembrava essere sempre libero. Il suo fascino era la sua involontaria arma di soggezione. Nelle sue opere ciò prende le vesti dell'enigma: le sue opere strillano e sussurrano come fossero viventi, ma perché lo facciano resta un quesito aperto. La bulimia di simboli e lettere che il *radiant child* riversa sulla tela, imita talvolta la prosa di Kerouac, che influenza tanto Basquiat a tal punto da tradurla in disegni nelle sue opere e da omaggiarla con riferimenti espliciti.

La poesia in Basquiat riempie gli spazi vuoti delle strade e riesce a rinnovare il loro senso estetico, con SAMO © unisce i graffiti con la poesia, una poesia che richiama molto un senso di società deviata; i graffiti le si contrappongono, richiamando delle figure e dei concetti tipici della cultura voodoo. Una poesia che porta il vento della ribellione, che si muove nelle strade con irruenza professandosi religione e stridendo con la società dei Radical Chic che si professano amanti dell'arte, ma che in realtà non ne sono che analfabeti funzionali, terreno più insipido. Il tratto pittorico graffiato di strada si aggira per le città, alludendo a realtà stridenti e dure: dalla realtà della criminalità al

---

<sup>64</sup> P. HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*, cit., p. 119, intervista dell'autrice a Larry Gagosian.

tossico ed eccessivo ambiente beat, quanto all'ambiente rituale delle caverne, che ci riporta a una fase originaria dell'uomo stesso.



Fig. 13 *A Panel of Experts*, 1982  
Acrilico, pastelli ad olio e collage su tela, 150 x 150 cm

*A Panel of Experts* mostra un conflitto sanguinoso, la cui crudezza viene stemperata dalle rappresentazioni infantili dei simboli, e il cui apogeo è rappresentato nella parte destra superiore, contrassegnata dalla dicitura “*SATURDAY MON MORNING CARTOON ©*”. I cartoni vengono richiamati in maniera più emblematica anche dall’apposizione in fondo della frase “*SUGAR COATED CORN PUFFS<sup>65</sup> © TM*”, che, rifacendosi alla tradizione di mangiare latte e cereali il sabato mattina dinnanzi ai cartoni, rivela la predominanza del carattere infantile di Jean – se non il suo effetto di alienazione dinnanzi alle situazioni drammatiche, come un bambino dinnanzi ai cartoni.

Le due entità che si sfidano sul campo di battaglia vengono esplicitate dall’opera stessa, che ne presenta i nomi nella sezione sinistra superiore: “*VENUS*”, Suzanne, e “*MADONNA ©*”; dove il carattere © sarebbe stato applicato per esaltare il carattere di star della cantante, il cui nome è inoltre sbarrato. L’opera è una rielaborazione visiva di una lite avvenuta proprio tra le due donne citate, e la sbarra sopra al nome di Madonna starebbe a indicare l’esito finale dello scontro: la vittoria di Suzanne.

Il caos dell’opera si staglia su un fondo tinto di nero, ove coabitano scritte, parole, simboli, ma soprattutto figure cartoonesche. La narrazione del caos si bipartisce tra violenza e leggerezza infantile: viaggiando a livello visivo tra colpi di pistola alla testa, incontri di boxe, scontri tra apparenti supereroi, vulcani che eruttano e tributi alla casa di animazione Warner Brothers. Per ben

---

<sup>65</sup> I Corn Puffs sono celebri cereali a base di riso soffiato popolari in America, prodotti dal brand alimentare Kellogg’s sin dal 1950; nel corso del tempo saranno rinominati Sugar Corn Pops e Sugar Pops.

due volte, sul lato destro inferiore, è inserita la parola “*SUGAR*”, tramite un elenco puntato presentante i numeri 1 e 2: nel primo caso essa è accompagnata dal simbolo di garanzia ©, nel secondo è invece accompagnata da una freccia, la cui punta è volta verso destra. Il termine, se da un lato continua a richiamare il concept della colazione, ha in sé un senso emblematico, poiché il termine si rifà, a livello di slang, all’eroina bianca; di cui non solo Basquiat era dipendente, ma di cui anche Suzanne faceva largamente uso, soprattutto durante la relazione con l’artista. Un ulteriore riferimento alle sostanze stupefacenti è dato dall’introduzione, anche in questo caso duplice, del termine “*KRAK*”, posto al centro dell’opera: la prima ripetizione si staglia sulla parte bianca della tela e la parola è scritta in nero; la seconda apparizione avviene subito sotto la prima, è accostata da una virgola ed è in bianco. Proprio sotto di esse troviamo la figurazione di una stella, la cui simbologia è contestualizzabile a quella dell’omonima carta dei tarocchi: simboleggiando l’attesa di una nuova alba quale speranza, veicola l’auspicio di combattere la dipendenza dalle droghe per ritornare ai gioiosi anni della fanciullezza. La stella si pone, in effetti, tra l’elenco puntato e la parola “*MILK-SUGAR*”, sopra la quale troviamo una seconda freccia, questa volta più lunga, e il verso della cui punta è volto verso sinistra: il termine è l’ennesimo richiamo all’infanzia, la freccia che l’accompagna il suo desiderio di tornare alla fase infantile. Un *oiseau bleu* si trova invece al centro dell’opera, nella fascia superiore; che sia o meno un richiamo all’opera di Maeterlinck<sup>66</sup>, ne porta sicuramente il medesimo sentimento:

---

<sup>66</sup> L’*Oiseau bleu* è un’opera teatrale del commediografo belga Maurice Maeterlinck,

l'uccellino è alla ricerca della felicità, non per nulla attorniato da scarabocchi gialli<sup>67</sup>; nel caso specifico, si tratta del ritorno all'essere bambini. Sopra l'uccellino è la tipica Corona di Jean, riprodotta una seconda volta poco più giù; la corona cinge il capo dell'uccellino, poiché la ricerca della felicità a cui ambisce quest'ultimo lo rende regale, lo rende un vero essere. Al di là del substrato ironico, la tela pone dinnanzi a un sottotesto sofferente: introducendoci nella mente di Basquiat, ci fa sentire il suo bisogno di alienazione dinnanzi a date situazioni, attorno a cui ruota anche l'abuso di stupefacenti; tale alienazione avviene tramite l'espedito dei cartoni, perché essi sono la realtà quotidiana dei bambini, realtà a cui Jean desiderava ardentemente ritornare e alla quale si rifà per analizzare la realtà e i drammi che lo circondano.

---

andata in scena per la prima volta il 30 settembre 1909. Il testo narra la storia di due poveri bambini che una sera ricevono la visita della fata Berylune, la quale chiede l'aiuto dei due bimbi per la ricerca dell'uccellino azzurro della felicità.

<sup>67</sup> Secondo *La Teoria dei Colori* di Goethe, il giallo sarebbe il colore più prossimo alla luce, contenente dentro di sé tutti i caratteri della serenità; il giallo è trattato nel capitolo sui colori primari.



Fig. 14 *Senza titolo*, 1982  
Colore acrilico su tela, 183,5 x 172,5 cm

In *Untitled* Basquiat ci pone davanti una maschera, quasi grottesca, collocata su uno sfondo prettamente ciano. Una maschera che ci urla la propria



fragilità, ma anche la nostra, e richiama visivamente la cultura voodoo, tramite la quale Jean-Michel, con lo schietto rimando a qualcosa di primordiale, cercava di trovare un'espiazione personale.

I colori primari dominano, assieme a quelli acromatici sono gli unici presenti sulla tela; vi viaggiano con pennellate graffianti, quelle che costituiscono la maschera sono addirittura rabbiose. Quest'ultima ci si presenta dinnanzi con la bocca dentata, spalancata in un urlo d'orrore, i lineamenti vengono definiti grossolanamente con linee nere spesso spezzate. Fanno eccezione gli occhi: dipinti di ciano, rosso e giallo, con segni circolari che si fondono tra loro, le cui pupille sono ridotte all'aura di due punti bianchi.

Bianca è la luce, bianca è la purezza, bianca è anche la chiarezza mentale: più che assente nel volto trasfigurato, a rivelarcelo sono proprio le pupille bianche, che rendono l'espressione fissata in un attimo che vaga tra confusione e raccapriccio; portando quasi lo spettatore a provare angoscia.

Sul capo della maschera c'è una costruzione che rimanda al ring del gioco tris, tocco della parte bambinesca di Jean, che alleggerisce la composizione e si contrappone fortemente, con questo rimando universale al gioco, alla dimensione di angoscia e tormento esplicitata dall'urlo della maschera.

Sul fondo dell'opera vediamo l'introduzione in nero di due vocali, "A" e "a", sbarrate con uno scarabocchio.

Quello della maschera primordiale è l'urlo dell'umanità verso le brutture del mondo, i suoi occhi non possono che essere ridotti a delle pupille accecate dalla bianca luce della bellezza: l'uomo è troppo malvagio per riuscirsi a go-

dere la bellezza del mondo, e quando ne viene a contatto ne rimane folgorato tanto da disperarsi<sup>68</sup>.

L'opera rivela così non solo il tormento perenne di Jean-Michel, che lo rende insofferente, ma si fa portavoce di una problematica universale.

### 2.3 The Little Rascals: *l'alienazione*

Jean riusciva a trarre ispirazione da qualsiasi cosa vedesse e percepisse: dipingeva di continuo, alienandosi dal resto. Da buon cinefilo cercava sempre di far percepire le proprie opere quasi fossero dei blockbuster, ma ancor più dei film furono i cartoni animati a determinare taluni caratteri della sua arte.

Basquiat aveva il bisogno di estraniarsi dal mondo: cartoons e cocktail di droghe erano gli strumenti che gli offrivano tale opportunità, richiamando sempre lo stesso contrasto fra il mondo bambino a cui Jean aspirava ritornare e il mondo dei tormenti, la quotidianità che lo intrappola. Il suo carattere esplosivo, a tratti rude, si catechizza dinnanzi alla televisione; i cartoni lo alienano perché sono la rappresentazione di una realtà spensierata che lui vorrebbe tanto conoscere, ma che non ha mai vissuto nemmeno nella fase infantile.

S'è visto che le condizioni familiari, territoriali e culturali preclusero un'infanzia felice al bambino Jean. Questa mancanza, oltre a ritornare peren-

---

<sup>68</sup> Arthur Schopenhauer, ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tratta del rapporto fra umanità e bellezza, con i suoi riscontri emotivi e psicologici: elabora il concetto per cui ci si può ritrovare folgorati dalla bellezza – il che può portare alla disperazione. Il concetto rientra nel pessimismo metafisico schopenhaueriano, secondo il quale la bellezza può rivelarsi effimera e illusoria, cooperando al più profondo senso di insoddisfazione e inadeguatezza intrinseco nell'essere umano.

toriamente nella sua poetica, trova la possibilità di esistere proprio nell'utilizzo dei cartoni animati quali espedienti per l'alienazione dal mondo. Jean pensava le sue opere con l'ausilio di strategie di storytelling, che potrebbe aver acquisito proprio tramite la visione ossessiva dei cartoons: essi sono, difatti, esempi universali di visual storytelling, con cui ogni bambino viene a contatto, ma che Jean è riuscito a ibridare con la sua arte e con il suo essere – è ben noto quanto si divertisse a vestire ora i panni del teppista, ora quelli della star. L'essere bambino è cristallizzato nel *radiant child*, d'altronde un tossico non smette mai di crescere<sup>69</sup>, ed è forse la sua parte più vera. Proprio questa verità permette che il tratto infantile nell'opera di Basquiat sia sempre presente ad animare la tela.

*The Little Rascals*<sup>70</sup> fu tra i suoi cartoni prediletti, tanto che Suzanne Mallouk ha dichiarato, sottintendendo che la corona a tre punte provenisse proprio da lì:

*(He) watched The Little Rascals religiously, and Our Gang, which was the show that aired before. At the end of The Little Rascals, if you notice, there is a crown – sketched on the screen – and a title: King World Productions.*<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> W. S. BURROUGHS, *Junky*, Milano, Adelphi, 2023, p. 50.

<sup>70</sup> La serie animata narra di giovani canaglie intente a compiere delle mascalzonerie. Fu animata per la prima volta negli anni '60, con il titolo *Little Rascals Color Special*. Dal 25 settembre 1982 *The Little Rascals* approdò sulla ABC, la sua produzione è disposta da Hanna-Barbera Productions e King World Productions. La serie animata veniva trasmessa il sabato mattina, ogni episodio consta di circa 30 minuti di durata.

<sup>71</sup> MOORE SAGGESSE, *Reading Basquiat*, cit., p. 55.

Jean viveva l'alienazione anche da una forma di esperienza altra, quella delle droghe: tossicomane e frequentante sin dall'adolescenza circoli di droghe, seppur c'è anche chi afferma di non averlo mai visto realmente strafatto<sup>72</sup>. Le droghe erano un metodo per ovattare la società per la quale troppo spesso provava disgusto e da cui desidera isolarsi<sup>73</sup>, per rinchiudersi nella sua mente ove gli oggetti esterni scompaiono; per poi rinascere in forme altre sulla tela. Per il gallerista Fred Hoffman, Basquiat faceva uso di stupefacenti per via del suo modo, forse fin troppo fresco e intelligente, di prendere le cose:

Penso che il motivo per cui si facesse così tante droghe, al di là dei problemi familiari, era il suo assorbire a quel modo la realtà che aveva intorno. Non credo che un essere umano della sua età sia in grado di gestire un'implosione del genere. Era una sorta di mega-sintetizzatore di informazioni. Una specie di canale aperto.<sup>74</sup>

Come testimonia Jennifer Goode, Jean era in realtà insofferente ai tossici. Andava bene drogarsi finché non diventava una dipendenza: questa regola sembrava però non valere per Basquiat stesso, che nonostante vari tentativi non volle mai disintossicarsi realmente. La donna ha anche parlato di come la droga divenne presto indice di incompatibilità con Jean e la sua vita:

Il tempo passa, le ore passano, e tu sei lì che non fai niente. È una vera e propria fuga dalla realtà. Ma lui disegnava e dipingeva sotto effetto di droghe. Entrava in uno stato che gli consentiva di sedersi per ore e fare questi piccoli disegni meticolosi e dettagliati.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> HOBAN, *Basquiat, cit.*, capitolo *Riding with Death*.

<sup>73</sup> L. RUSSO, *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2008, p. 78.

<sup>74</sup> HOBAN, *Basquiat, cit.*, p. 169, intervista a Fred Hoffman.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 230, intervista dell'autrice a Jennifer Goode.

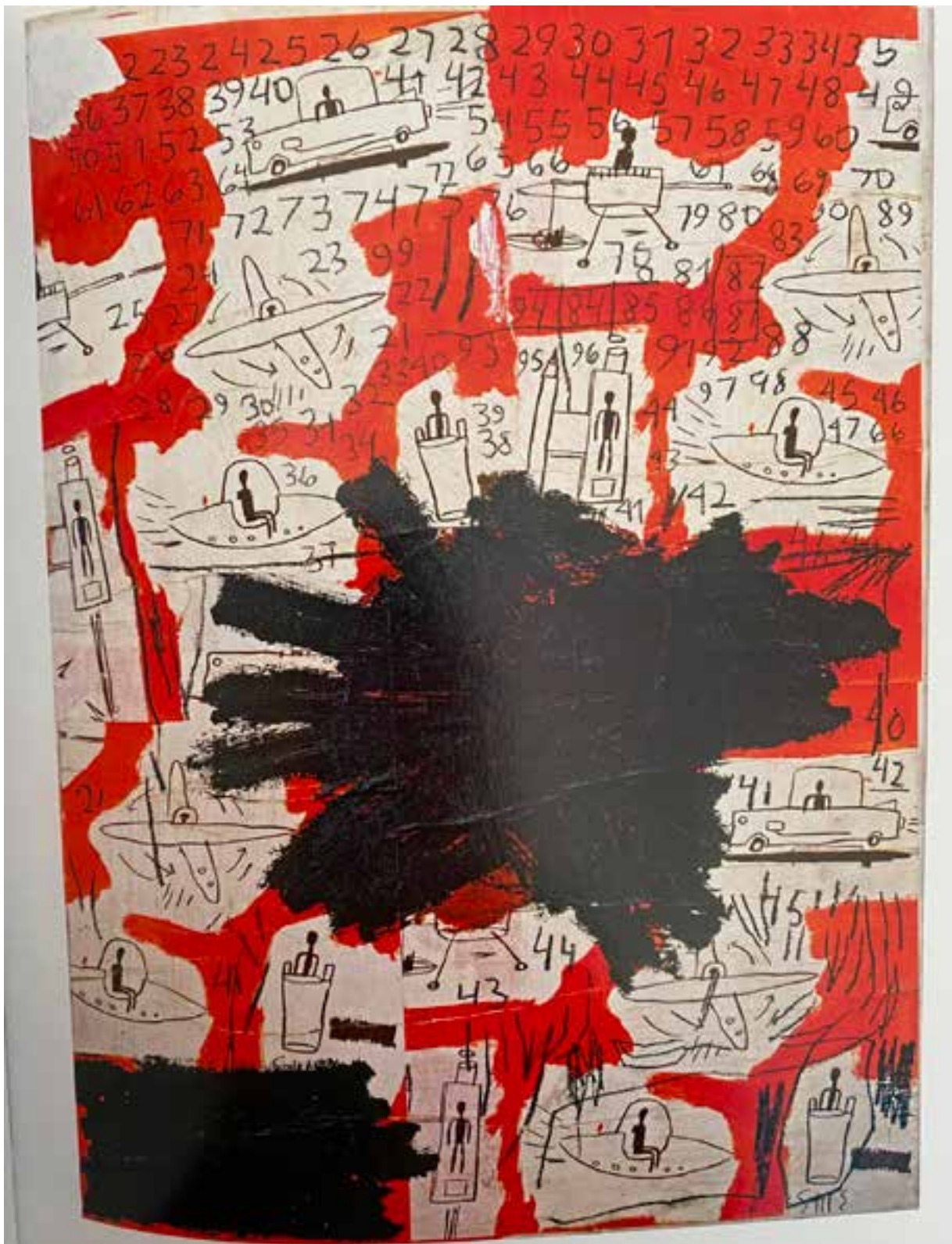


Fig. 15 *Senza Titolo*, 1984  
Colore acrilico, pastello a olio e collage di fotocopie su tela, 76 x 50 cm

In *Senza Titolo* del 1984, la tela tinta di rosso esprime la superiorità che dona l'alienazione. Essa è percorsa da tavole numeriche e collage di fotocopie che testimoniano i viaggi, per lo più di parvenza aliena, dello stickman protagonista dell'opera. Quattro navicelle, due macchine, quattro aerei, svariati razzi e mezzi di trasporto: tutti rimandano alla sua fuga, o meglio al suo irrealizzabile desiderio di fuga. Il rosso prende le vesti proprio di tale desiderio di fuga: lo stickman, circondato da una società caotica che lo deturpa, è terrorizzato dalla possibilità di essere solo uno dei numeri che lo circondano, punta così alla fuga da tale catalogazione. Lo stickman, proprio come Jean, vuole essere un'anima, non un numero, ma ciò è impossibile sulla terra e quindi punta al cielo. La fuga con le navicelle è l'ultima possibilità di poter essere, ma esse sono fini a sé stesse perché non riescono ad arrivare dove dovrebbero. Il fallimento della fuga, destinata a rimanere non altro che il mero desiderio dello stickman, è palesato dallo scarabocchio in nero presente al centro dell'opera, accompagnato da una seconda sbarra nera sul fondo sinistro dell'opera: ci donano l'impressione di uno schianto.

Sulla tela viaggiano una serie di numeri, dalla sequenza e valenza emblematica:

2232425262728293031323334336373839404142434445464748495  
0515253545556575859606162636465666768697071727374757678  
7980830892423992294848586872829303531323340939586919288  
35313439384142434497984546476636413721404142434445.

L'opera racchiude una forte metafora sulla vita di Basquiat. Come lo stickman, anche lui ha provato a fuggire dalla società alienandosi, ma nem-

meno le droghe e la gioia infantile dei cartoons sono riuscite a placare il suo tormento; anzi, proprio le droghe saranno la causa dello schianto finale della vita dell'artista.

Gli stickman, con le loro navicelle e non solo, appaiono in un'opera dello stesso anno, plausibilmente sviluppata in contemporanea: *Prayer*, di cm 172,5 x 218,5; è anch'essa realizzata con l'ausilio di colore acrilico, pastello a olio e serigrafia su tela. Anche qui il desiderio di fuga è ben evidente, ad affermarlo sono le frasi:

*“67 THE KANGAROO WOMAN THAT MAKES THE RAIN. TM”,  
“MANY MYTHOLOGIES TEOF 5 A VOYAGE TO A LAND OF THE  
72 DEAD IN THE WEST ©” e “IS TO CLEANSE SICK SOULS ©”.*



Fig. 16 *Prayer*, 1984  
Pastello a olio e serigrafia su tela, 172,5 x 218,5.

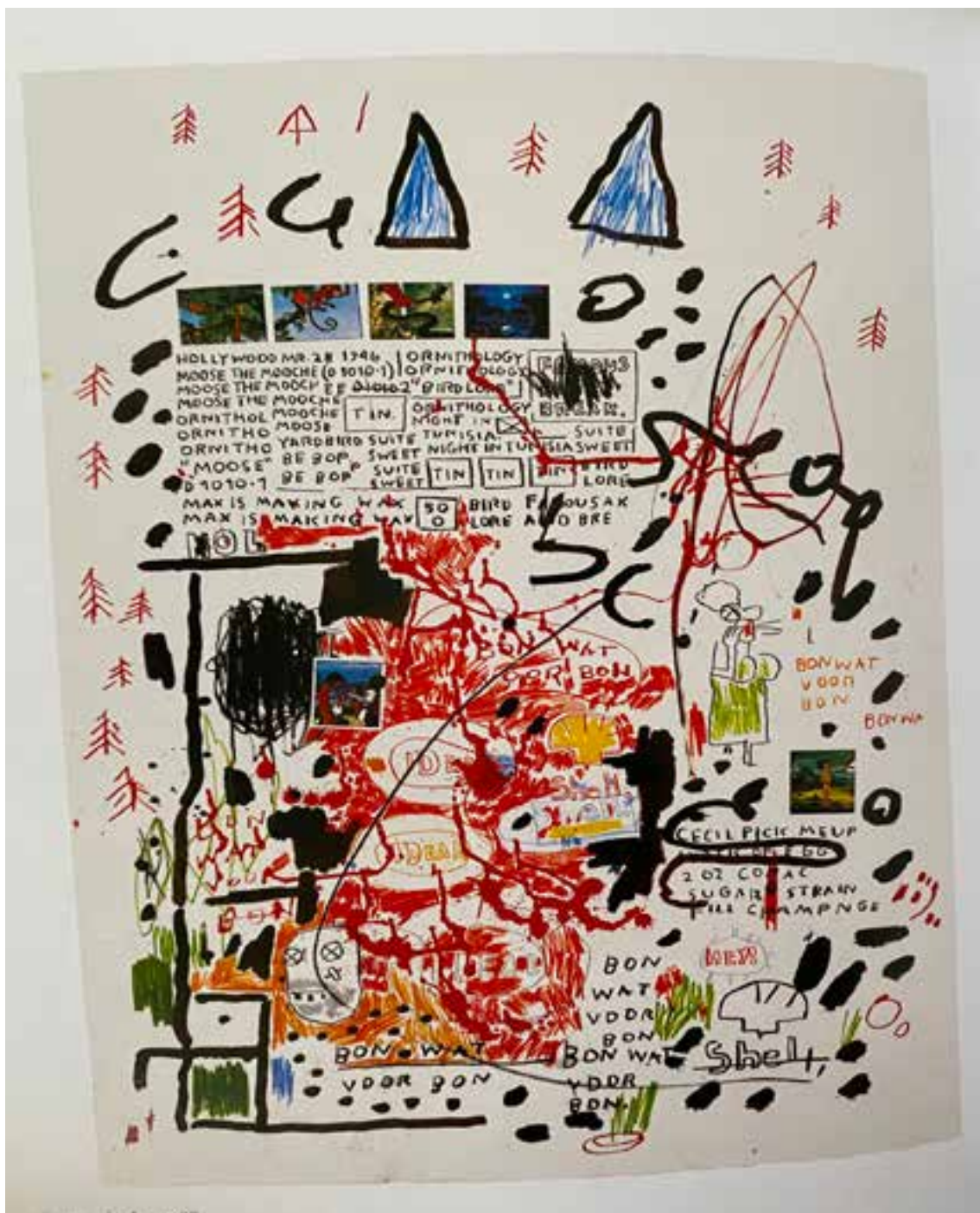


Fig. 17 Senza titolo, 1988

Matita di grafite, pastello a olio, colore acrilico e adesivi su carta, 103,5 x 66 cm

Il confusionario *Untitled* del 1988 si presenta quale un collage di informazioni: sulla tela si susseguono elenchi di parole, simboli pop, adesivi



de *Il libro della giungla* e disegni infantili e fortemente colorati.

Appaiono in primo luogo le scritte, partendo dalla sezione sinistra in alto e dipanandosi nel resto della tela, molte delle quali si rifanno alla figura di Bird. “*HOLLYWOOD MR. 28 1946*” è un chiaro riferimento a luogo e data della sessione 2 di Parker presso la Dial Records; molte altre frasi riprendono la sessione artistica, ricordando i titoli delle opere, talvolta applicandovi delle storpiature, prodotte in tale sessione, Basquiat traccia: “*MOOSE THE MOOCHE*”, ripetuto per ben tre volte, “*ORNITHOL MOOCHE*”, “*ORNITHO MOOSE*”, “*ORNITHO YARBIRD SUITE*”, “*ORNITHOLOGY*”, ripetuto per due volte, “*BIRD LORE*”, ripetuto per tre volte lungo la tela, “*NIGHT IN TUNISIA*”, “*SWEET NIGHT IN TUNISIA*”, “*SUITE SWEET*”. Altre riprendono invece la sessione 3 di registrazioni che Parker ha effettuato presso la Dial Production, sempre con lo stesso schema del richiamo ai titoli troviamo: “*MOOSE BE BOP*”, “*BE BOP P*”, “*MAX IS MAKING WX*”, ripetuto due volte. “*FAMOUS BREAK*” è un’ulteriore citazione di un brano di Parker.

Maggiormente enigmatiche sono invece le frasi: “*D 1010•I*”, di cui è presente anche la variante “*D 1010 2*”, “*FAMOUS AL AND BRE*”, “*BON WAT VOOR BON*”, ripetuto per quattro volte lungo tutta la tela, “*L*”, “*BON WAT OOR BON*”, “*BON WA*”. Appare inoltre, rinchiuso in dei rettangoli e ripetuto per ben quattro volte, l’emblematico nome “*TIN*”, plausibile riferimento alla serie fumettistica *Le avventure di Tintin*<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Serie fumettistica francese, a opera di Hergé, la cui prima apparizione è datata 10 gennaio 1929.

L'“*IDEAL*” viene invece realizzato in tre colori differenti e realizzato in caratteri cubitali. Tre volte è inoltre nominato il brand “*SHELL*”, accompagnato dalla sua iconica conchiglia. Accanto a quest'ultima si staglia, sulla destra, una donna in maniera caricaturale, vestita di verde e intenta a urlare.

L'opera nasconde inoltre la ricetta di un drink, il “*CECIL PICK ME UP*”<sup>77</sup>, con annessa lista degli ingredienti: “*OF EGG 2 OZ COGNAC SUGAR STRAIN FILL CHAMPNGE*”.

Diffusi nella parte laterale sinistra e in quella superiore dell'opera degli alberi di pino rossi, stilizzati, formano quasi una cornice. Nell'angolo sinistro superiore vi sono quelle che sembrano due lettere dell'alfabeto, una “*C*” e una “*G.*” puntata. Accanto alle apparenti lettere, due triangoli isosceli, storti, colorati infantilmente con del pastello blu: donano l'impressione di portali verso un altro dove.

I triangoli, insieme a un piccolo scarabocchio blu, presente in fondo a sinistra, sono gli unici tocchi di blu: quasi a simboleggiare che le porte della tranquillità sono ormai serrate per il giovane artista.

Nella parte superiore si ha l'apposizione di quattro stickers, ritraenti episodi del cartone animato Disney *Il libro della giungla*. A colpire è il terzo adesivo: qui compare nello specifico la figura di Kaa<sup>78</sup>, strangolata. La figura interessa in quanto in essa possiamo immedesimare Andy Warhol, la cui

---

<sup>77</sup> Il cocktail omonimo si costituisce dei seguenti ingredienti:  $\frac{3}{4}$  di Cognac, 1 parte di sciroppo, 1 tuorlo d'uovo, Champagne.

<sup>78</sup> Personaggio tratto da *Il libro della giungla* di Rudyard Kipling: è un pitone delle rocce che agisce come consigliere di Mowgli, e rappresenterebbe la conoscenza.

scomparsa ha portato con sé anche un pezzo di Jean. Il quarto sticker, raffigurante una notte buia ma calma, sorvegliata da una luna piena, evoca sia un sentimento di timore nei confronti delle tenebre, sia l'atmosfera malinconica di un addio.

Un quinto adesivo è presente nella fascia centrale dell'opera, sulla destra. Accanto a esso rintracciamo un volto realizzato in nero, il cui viso è violentemente scarabocchiato sino a lasciare una labile intenzione di esso: chiara metafora del desiderio di sparire da quella società che sta avvelenando Jean e la sua arte.

Nell'opera compare un "HEY!", in rosso, racchiuso in un tondo celeste, che risulta richiesta d'aiuto per scappare da una realtà ormai buia e tenebrosa.

Linee, punti e cerchi neri viaggiano nell'opera in modo incostante, alle volte legandosi fra loro, altre esponendosi singolarmente. Uno scarabocchio nero è accostato a un quinto sticker, il quale raffigura Mowgli in compagnia dei quattro amichevoli avvoltoi<sup>79</sup>: un ulteriore riferimento, se non una denuncia, alla mancanza affettiva che Jean prova. Nella stessa fascia dell'opera si dipanano molti scarabocchi rossi, realizzati in cromie differenti, agglomerati fra loro quasi a creare un organo. Inglobata in esso, una maschera non umana si presenta nel dipinto: i suoi occhi, dati da due bulbi, vedono l'apposizione di due x; una terza x è ravvisabile poco più sotto, al di sopra di quella che sembra essere una barba grigia.

---

<sup>79</sup> Nella trasposizione Disney de *Il libro della giungla* i quattro simpatici avvoltoi calvi prendono i nomi di: Flaps, Dizzy, Ziggy e Buzzle.

Un sesto sticker è presente al di sopra della ricetta del Cecil pick me up, raffigura un Mowgli imbronciato intento a discutere con Shere Khan<sup>80</sup>, di cui si ravvisa solo il naso. La presenza, quasi impercettibile, della tigre del Bengala sarebbe dunque un ulteriore tentativo di Jean di segnalare il mondo ipocrita del collezionismo d'arte.

La confusione nell'opera sembra denunciare una perdita di punti di riferimento: il 1988 è infatti un anno difficoltoso per Jean, l'inerzia contraddistingue la sua essenza. Dalla morte di Warhol, Basquiat non è più lo stesso, la figura di Kaa ci interessa proprio sotto questa luce: Basquiat ha perso il suo consigliere, un secondo padre, e ora si sente spaesato, in un'industria artistica dove arte e artisti sono carne da macello alla mercè dei loro collezionisti. A Basquiat, dunque, non resta che alienarsi, lo strumento prevalente per riuscirci sono, ora, solo le droghe.

### ***3. L'immortalità del tormento***

#### *3.1 La perdita della testa: l'inafferrabilità*

Jean soffriva un'incompatibilità col mondo, il cui confine non sembrava potersi mai assottigliare. La sua pittura graffiante ce lo palesa, comunicandocene il malessere. Nonostante il suo fascino, Basquiat era un attore sociale

---

<sup>80</sup> Il personaggio, tigre del Bengala, è ne *Il libro della giungla* l'antagonista principale del giovane Mowgli e del Popolo Libero di Seonee.

inadatto: caratterizzato da comportamenti irriverenti e spesso menefreghisti, conditi dalla sua apparente mancanza di controllo e da una spontanea infantilità, venire ad accordi con lui non era mai cosa agevole. La paranoia e l'abuso di droghe hanno accentuato tale sua inafferrabilità, facendone il prototipo dell'outsider sociale. Nonostante la sua ambizione alla fama, ci sono diversi fattori per cui Basquiat e la società stridono: Jean era nero in un contesto dominato da bianchi; figlio di un matrimonio andato in malora, patirà fino alla fine le situazioni vissute durante l'infanzia, che sfoceranno da adulto in atteggiamenti spesso morbosi. Jean inoltre era un tossico, intrappolato nella gabbia d'oro che lui stesso s'era costruito. Era inafferrabile per chiunque, anche per sé stesso.

La sua insofferenza alla stanchezza e la sua ossessiva produttività lo rendono estraneo al riposo, incompatibile con orari regolari e scelte di vita designate. Il *radiant child* disegna di continuo, da sempre, su qualsiasi superficie; opere come *Refrigerator*<sup>81</sup> (senza titolo) del 1981 lo testimoniano.

---

<sup>81</sup> *Senza titolo (Refrigerator)* è un'opera datata 1981: un frigorifero con segni e disegni sul portello superiore e firma sull'inferiore. L'oggetto apparteneva a Suzanne Mallouk, la quale durante un periodo di difficoltà economica l'ha venduto ad Andy Warhol.



Fig. 18 *Refrigerator* (senza titolo), 1981  
Acrilico, pennarello e collage

La sua arte vive di emblemi e riciclaggio, Jean cattura ciò che ha attorno e lo plasma, raccoglie cultura e conoscenza e lavora come un sintetizzatore

umano. Lavora su ciò che non si vede e crea un proprio alfabeto simbolico, i cui significati non sono mai stati realmente esplicitati, restando per lo più un emblema ancora oggi. Il suo mondo si riversa sulla tela con caratteri non coglibili dalla mente, strega lo spettatore con la sua rara spontaneità.

Jean sfugge a ogni tipo di catalogazione interpretando sé stesso, con la curiosità del bambino e con l'avidità di conoscenza già palesata nella fase adolescenziale – tratti che lo accompagneranno sino al suo forte periodo di paranoia, i cui effetti manifesteranno il loro tracollo nel nefasto venerdì 12 agosto 1988: giorno in cui i colori abbandoneranno il corpo di Jean.

La tossicomania e lo stress derivato dall'Up della società pop, se non dallo svilente circuito del mercato dell'arte, porteranno Jean a perdere la testa dietro la paranoia. Essa è un carattere già ravvisabile in Jean-Michel dal suo modo di vivere le relazioni umane, ma con la morte di Warhol la paranoia avrà la massima manifestazione nella sua mente: si sente circondato unicamente da mercanti di prosciutto<sup>82</sup> di cui non può fidarsi, figure che non sembrano più interessate alla sua aura, bensì alla valuta delle opere del fenomeno Picasso nero.

Vincent Gallo incontrò Jean alla metà del luglio del 1988, le condizioni dell'amico gli apparvero talmente pessime da dichiarare che: «Era come se fosse morto da anni. È difficile da spiegare. Non è rimasta molta gente così vulnerabile»<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> La stessa formula “mercanti di prosciutto” viene apposta da Basquiat nel dittico *The Man from Naples*, datato 1982, realizzato con acrilico, pastello ad olio e collage di carta su tavola. Il dittico ha dimensioni: 122 x 244,5 cm.

<sup>83</sup> P. HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*, cit., p. 290, intervista dell'autrice a Vincent Gallo.

L'inafferrabilità di Jean assume ora una connotazione negativa, equivalente alla perdita del controllo: gli scorpioni gli hanno ormai invaso totalmente la testa.



Fig. 19 *Self-portrait as a Heel (Part Two)*, 1982  
Colore acrilico e pastello a olio su tela 244 x 156 cm



Su un graffiante sfondo verde, dove abitano chiazze di colore bianco, si staglia una silhouette nera, con il volto leggermente chino e con la mano destra apparentemente intenta nel dipingere; a destra della figura troviamo il dettaglio della testa, scissa dal corpo, i caratteri del cui viso sono oramai ridotti a una maschera tribale. La silhouette ospita su di sé, oltre a svariati tratti bianchi, la dicitura “*BACK VIEW*”, racchiusa in un quadrante vuoto a linea gialla; ciò rivela un’essenza instabile e paranoica presente già dal 1982, se non da prima, che portava Jean ad avere l’impressione di doversi guardare perennemente le spalle in una società di sciacalli. Emerge, sempre dal nero della silhouette, una seconda scritta, “*COMPOSITE*”, a esibire l’essenza eclettica che l’artista porta in sé: essa è ormai impensabile nel monotono mondo mainstream che Jean abita e diviene dunque una cifra della sua inafferrabilità.

Appaiono inoltre due mani, una prima mano rivolta verso l’alto nella zona superiore sinistra dell’opera, e una seconda mano che abita l’angolo inferiore destro. Le due mani sono realizzate in tripla linea: con l’ausilio di nero, bianco e celeste; in quanto mezzo per la creazione, esse assumono nell’artista una rilevanza primaria. La mano è inoltre simbolo di identità, dato il suo ausilio per le impronte digitali, e qui l’identità viene tripartita dalle triple linee che la compongono, simboleggiando l’instabilità del soggetto a cui appartengono i caratteri del bianco, del blu e del nero. Il bianco, marcato dalla sua elevata luminosità ma senza tinta, è metafora della volontà dell’artista di usare le mani quali espediente primo per la sua autorappresentazione trasparente, volta a porre l’occhio sull’essenza della propria via d’espiazione, l’arte – simbologia dettata dall’uso del colore ciano. La frammentazione donata dalle linee nere

evidenza, invece, l'indole protestataria dell'artista; dichiarando anche l'oscuramento paranoico della sua personalità, se non simboleggiando i suoi blocchi mentali.



Fig. 20 *Asta degli schiavi*, 1982  
Collage di carta colori acrilici e pastelli ad olio, 183 x 305,5 cm

L'*Asta degli schiavi* evidenzia la capacità di Jean-Michel di congiungere due culture differenti. Di forte impatto politico, è una pantomima grottesca della vendita degli schiavi applicata alla società pop consumistica. Il fondo

blu, in questo caso, rimanda al lato malinconico della cromia e al senso proprio del blues, chiamando in causa una data cultura, vede la partecipazione di fogli di carta applicati che raffigurano i volti caricaturati degli sfruttatori bianchi. La distinzione tra il fondo e i fogli di carta ha dunque una precisa denotazione: le due fazioni sono distinte dalla presenza, al centro dell'opera, di una barchetta a vela, realizzata in giallo; l'imbarcazione diviene dunque la possibilità di un futuro più radioso, che possa avvicinare gli schiavi alla gioia del sole. Il giallo ritorna nell'aureola del teschio dipinto in modo graffiato, posto alla sinistra della barchetta stessa; il teschio in sé non è altri che la figura archetipica dello schiavo che ha accettato la propria condizione, sottostando alla cultura degli sfruttatori – è così un martire poiché testimonia la perdita della propria identità, destinato a una vita sofferta. Ma Jean non si limita all'aspetto archetipico, e analizza la società che l'ha inglobato: in un riquadro arancione alla sinistra del teschio disegna infatti un uccellino stilizzato, chiaro riferimento sia al Bird del jazz, Charlie Parker, sia al senso di prigionia che affligge le vittime del razzismo, utilizzando la metafora dell'uccellino nella gabbia dorata; al di sotto della barca si ha inoltre l'applicazione di un foglio raffigurante un giocatore di football, plausibilmente uno di coloro che fanno parte del suo olimpo di atleti neri. Il giocatore è l'unico schiavo a essere rappresentato su foglio e non su tela: è stato così tanto inglobato da essere passato nella fazione degli sfruttatori. A cercare di allontanare gli sfruttatori è la figura dello spaventapasseri posto all'estrema destra, dipinta sopra i fogli rappresentanti gli sfruttatori.



Fig. 21 *The Whole Livery Line*, 1987  
Colore acrilico e pastello a olio su tela, 125,5 x 100,5 cm

*The Whole Livery Line*, tela tinta di un terra di Siena bruciato, ruota tutta intorno alla frase “*THE WHOLE LIVERY LINE BOW LIKE THIS WITH THE BIG MONEY ALL CRUSHED INTO THESE FEET ©*”. La frase fu tracciata altresì una prima volta, si suppone nel 1980, da Jean su un muro con una bomboletta spray, durante le riprese di una scena del film *Downtown 81* di Edo Bertoglio. Tracciata in nero, si staglia su un riquadro giallo; lo stesso giallo viene ripreso in una dispersione cromatica strisciata nella parte sinistra dell’opera. La scelta di rinchiudere la frase in un riquadro giallo riprende, a livello visivo, la gabbia dorata, la società pop, in cui Jean sente di essere imprigionato.

Una linea nera grossolana è tracciata sopra la zona gialla, lunga quanto la frase. La “*H*” viene volontariamente oscurata da una pennellata di colore nero. Altro apporto grafico alla frase è il riempimento della “*O*” di Money con del ciano, colore che ritorna in un piccolo quadrato pieno, accostato alla parola. Il ciano ricorda, ora come in altre sue opere, l’orizzonte di pace e salvezza dell’*Oiseau bleu* di Maeterlinck. Sulla destra appare inoltre una pennellata bianca, luce possibile solo al di fuori della gabbia dorata.

L’introduzione dell’oro qui si manifesta quale richiamo alla *golden brown*<sup>84</sup>.

L’opera è di una semplicità disarmante, si anima tutta grazie alla filosofia condensata nella frase: la quale, critica verso la società dello show business,

---

<sup>84</sup> Eufemismo in codice per indicare l’eroina: nelle culture di consumo di droga la formula “golden brown” viene usata per indicare la purezza della sostanza. Il termine *golden* starebbe difatti a significare che la sostanza non è stata tagliata con l’ausilio di altre sostanze, perciò essa si palesa di un colore giallo-marrone.

segnala ampiamente il disagio verso il sociale che invecchia l'essere dell'artista, ed esterna inoltre il desiderio di schiacciare l'essenza prima che corrobora il sociale, ovvero il dio denaro.

### *3.2 La melancolia della corona*

Sin da giovane Jean sapeva che sarebbe diventato famoso. Si sceglie una corona a tre punte come simbolo del copyright, a ogni punta dà un concetto: regalità, eroismo, strada. La corona che si è scelto lo accompagnerà sempre, proprio come la sua malinconia.

Basquiat parla di giovani re che si tagliano la testa da soli<sup>85</sup> e dichiara che nei suoi lavori c'è l'ottanta per cento di rabbia<sup>86</sup>. Eppure la sua pittura graffiante sembra evidenziare più l'aura della tristezza di chi abdica alle tendenze superficiali del mondo in direzione del vero, del primordiale. Per il padre, Gerard, la corona

significa che lui pensava di avere origini regali. Non solo perché si vedeva come un re, ma perché per lui era un simbolo: la sua famiglia era regale.<sup>87</sup>

Fab 5 Freddy<sup>88</sup>, invece, minimizza il simbolo, dichiarando:

---

<sup>85</sup> La frase "MOST YOUNG KINGS GET THIER HEAD CUT OFF" è presente nell'opera *Charles the first* (Fig. 5).

<sup>86</sup> J.-M. Basquiat, (intervista di) H. GELDZAHNER, gennaio 1983.

<sup>87</sup> O'BRIEN – CORTEZ – DEITCH, *Jean-Michel Basquiat 1981*, cit., p. 90

<sup>88</sup> Al secolo Fred Brathwaite.

Se eri un re, ti incoronavi da solo. Mettere una corona sul tuo nome era una cosa comune, faceva parte del linguaggio dei graffiti.<sup>89</sup>

Una certa Famiglia de Basquiat figura quale appartenente alla nobiltà delle Landes nel *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>90</sup>; l'origine francese del cognome può dunque far presagire che Jean-Michel discenda proprio da tale signoria. Se il suo prodigio è sorto dalla coincidenza di fattori esterni, dall'interesse e dal sostegno della cultura<sup>91</sup>, la sua attitudine regale potrebbe dunque essere una discendenza genetica. È impossibile dire se Jean fosse consapevole di tali presunti antenati, ma è palpabile che lui sapeva che un giorno sarebbe diventato re.

Non troppo propenso al contatto con la natura, Basquiat costruisce<sup>92</sup> e ricerca: parte dalla collaborazione con la terra, dalle origini, ne carpisce il significato e lo tramuta in simboli lungo la tela; offrendo nuovi lati usufruibili all'uomo. Scova il primordiale e lo rende popolare, accessibile a tutti coloro che possiedono la volontà di decifrarlo.

---

<sup>89</sup> O'BRIEN – CORTEZ – DEITCH, *Jean-Michel Basquiat 1981*, cit., p. 120.

<sup>90</sup> Il testo, redatto dall'autore Gustave Chaix D'Est-Ange, è volto alla conservazione del patrimonio letterario francese; l'ultima edizione è datata 28 febbraio 2018.

<sup>91</sup> H. GARDNER, *Intelligenze creative. Fisiologia della creatività attraverso le vite di Freud, Einstein, Picasso, Stravinskij, Eliot, Gandhi e Martha Graham*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 166.

<sup>92</sup> RUSSO, *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, cit., p. 121.

<sup>93</sup> Nel II atto della scena II dell'omonimo testo shakespeariano la perdita della meraviglia nel protagonista viene esplicitata dal seguente passo: “*Che cosa significa questa gialla faccia, signore? / Ecco, il mondo va fuori di senno, e con esso tutti i suoi abitanti, perché, nel fatto, il sole è invaghito di stercorario*”.

Come nell'*Hamlet* la perdita della testa e il sopraggiungere della follia del fool si riverbera anche nella perdita della meraviglia<sup>93</sup> nei confronti di passati oggetti di interesse, manifestando il sintomo pervasivo dell'arrivo della malinconia, analogamente, in Basquiat, in tale assenza si rispecchia la sua manifestata volontà di abbandonare la pittura, come confessò al fotografo Jérôme Schlomoff il 10 gennaio 1988:

Sì, voglio smettere di dipingere (...) Mi hanno rotto tutti, mi fanno tutti schifo. Voglio mettermi a scrivere... Quando ne parlo, a New York, la gente mi dice: "Jean-Michel, ma è ridicolo, tu non sai scrivere". E sai cosa rispondo a tutti? Dico: "Non è vero. Imparerò come ho imparato a disegnare". Ma mi fanno tutti una testa tale su questa cosa che, appena torno a New York, me ne vado a Los Angeles. Ho bisogno di isolarmi un po', di uscire dall'ambiente newyorkese, ci sono troppe pressioni. E ho davvero intenzione di chiudere con la pittura.<sup>94</sup>

Da qui emerge una frustrante consapevolezza delle proprie capacità d'intelletto, nonostante in dati periodi Jean fosse ossessionato dall'essere più bravo dei suoi colleghi, come documenta Suzanne Mallouk, nello specifico nei confronti di Francesco Clemente, per il quale la donna aveva posato:

Una volta che dormivo con Jean-Michel nel loft di Crosby Streer, lui mi svegliò nel cuore della notte e mi chiese: "Suzanne, chi dipinge meglio, io o Francesco?". Io risposi: "Be', Francesco è ... Tu dipingi l'America ... lui dipinge la spiritualità". Furioso, iniziò a tracciare un grande disegno di me che dormivo sotto la nostra coperta di

---

<sup>94</sup> J. Schlomoff, (intervista di) M. NURIDSANY, 23 febbraio 2013.



Superman, con un serpente che aleggiava sopra la mia testa. Quando lo finì mi svegliò e mi chiese: “È abbastanza spirituale per te?”<sup>95</sup>

Basquiat era ben conscio e fiducioso dell’alto grado di produzione del suo cervello, che gli permetteva di spaziare in campi differenti ottenendo sempre risultati eccezionali. Saranno forse proprio tale elasticità e la sua ingordigia di stimoli, uniti alla tossicodipendenza, a intrappolare il *radiant child* nella parte oscura della sua mente.

Jean passa dal dover disegnare ovunque al non averne più voglia, il mondo a cui ha sempre sognato di voler appartenere è solo finzione: non è bastato mostrare le menzogne e le brutture del quotidiano, il disgusto per l’ipocrisia e i propri scorpioni personali per migliorare ciò che lo circonda. La sua ironia grafica quale strumento di denuncia sociale non fu mai pienamente percepita e le sue opere finirono spesso per essere liquidate, con sottile indole razzista, quali “primitive”.

Così negli ultimi mesi della sua esistenza dipinge per inerzia, sogna di acquisire pure i panni dello scrittore e si isola tra malinconia e paranoie. Curiosità e intenzione di sperimentare lo caratterizzano ancora e si riflettono nel desiderio di voler cambiare carriera; la volontà di vivere nel mondo grigio che abita, invece, scema sempre più.

---

<sup>95</sup> NURIDSANY, *Basquiat, cit.*, p. 164 che riporta una e-mail di Suzanne Mallouk del 2 novembre 2013.



Fig. 22 *Senza titolo (Self-Potrait – The King)*, 1981  
Colore acrilico, colore a olio, pastello a olio e collage di carta su legno e specchio,  
118,5 x 87,5 cm

Origini regali o meno, Jean sapeva di essere un Re, si sentiva un Re: ritraendosi quale tale, ce ne dona la testimonianza. *Self-Portrait – The King*, la tela “senza titolo” del 1981, data da uno specchio e del legno, presuppone che Jean si riflettesse sulla superficie nell’atto di ritrarsi. Su un primo fondo, partendo dall’angolo di sinistra in fondo, un rosa acceso va via via a intensificarsi prendendo la tinta del rosso e del bruno. Un secondo fondo di una tinta bianca sporca, a tratti animata da colate violetto, circonda il Re. La figura ridotta ai minimi termini è ritratta interamente in nero, salvo per la testa, dove è incorporata una corona svuotata del colore; ciò la rende quasi un corpo a sé stante, oltre a richiamare l’elemento archetipico del taglio della testa. La testa è racchiusa da un trapezio giallino, a sottolineare l’aura di regalità della figura.

Una scia parabolica di colore a olio giallo è presente nella parte destra dell’opera, con un punto, sempre giallo, che la sorvola; quasi fosse il sole e l’ambizione di arrivarvi. Al suo fianco si ha l’applicazione tramite collage di uno stralcio di pagina, bipartito e contenente al suo interno un volto per ciascuna parte: anche qui la riduzione dei tratti è ai minimi termini, anche se è palpabile l’angoscia che viene fuori dai due semi-volti. Il clima cromatico che sprigiona la tela è mortifero: tale sintomo di trascendenza viene richiamato anche dal braccio sulla sinistra, che si fonde con una croce celtica, quasi a voler creare un collegamento tra la natura del presente e l’emblema dell’aldilà.

In alto a sinistra è presente una forma ambigua, plausibilmente una luna; accostata da tre scarabocchi di strutture che paiono essere dei tralicci della luce, quasi a simboleggiare l’irruzione aggressiva dell’artificiale sul vero della luce pura e naturale, emanata dalla luna.

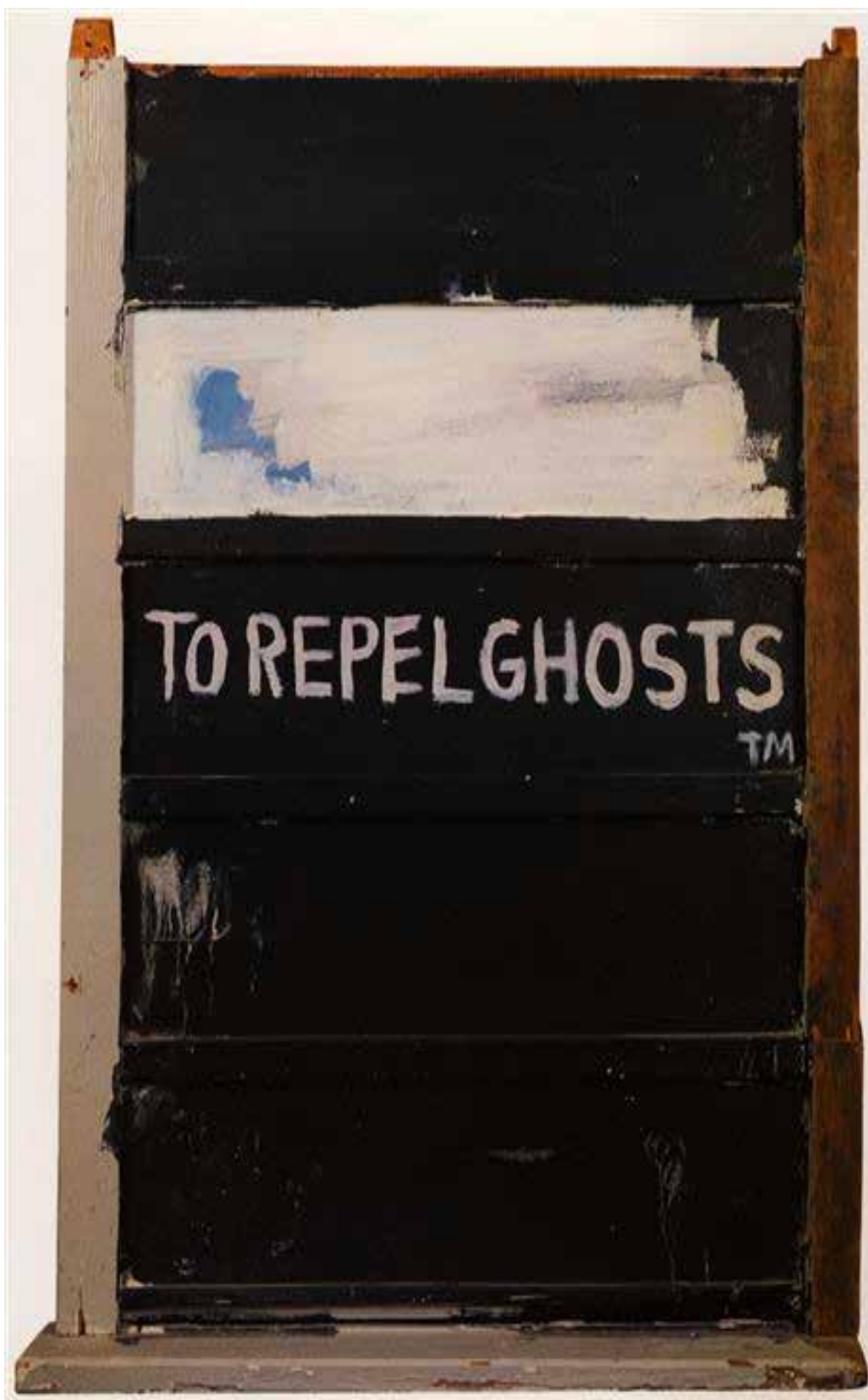


Fig. 23 *To Repel Ghosts*, 1986  
Colore acrilico su legno, 112 x 83 x 10 cm

I fantasmi di Jean partono dall'infanzia, tra genitori che non hanno saputo donare ai loro figli l'amore di una famiglia e l'odio razziale che si dipana al di là della soglia domestica. Proseguono nell'adolescenza, tra insofferenze all'autorità, problemi scolastici, una madre in clinica e un padre con cui non riesce a connettersi. Sfociano nell'età adulta nelle voci del circolo vizioso della droga, nella paranoia e nella sua morbosità nel vivere le relazioni, se non nelle insofferenze al sistema viscido del mercato dell'arte.

“*TO REPEL GHOSTS TM*”, con la semplicità disarmante di una scritta bianca su uno sfondo nero, ce ne racconta la storia senza dire nulla.

Jean-Michel respinge i fantasmi da sempre con lo stesso mezzo, l'arte: lo testimoniano le gite per i musei del Bimbo Jean con la Mamma Matilda, l'effervescenza sociale di SAMO ©, il suo rinchiudersi a dipingere *Pegasus*<sup>96</sup> alla morte di Andy. L'arte per scacciare via i suoi fantasmi, per esorcizzare gli episodi della sua vita, per riuscire a sentirsi e smascherarsi.

Al di sopra della scritta si staglia una striscia bianca, che racchiude una pennellata ciano: il ritorno alla serenità, tanto professata dall'*oiseau* maeterlinckiano, ma mai percepita da Basquiat, se non per brevi frangenti grazie a ciò che *Repels the ghosts*.

---

<sup>96</sup> L'opera, datata 1987, secondo la leggenda risalirebbe al 22 febbraio e sarebbe stata prodotta subito dopo il funerale dell'amico Andy Warhol. È realizzata con colore acrilico, matita di grafite e matita colorata su carta fissata su tela. Conta delle dimensioni di 223,5 x 228,5.

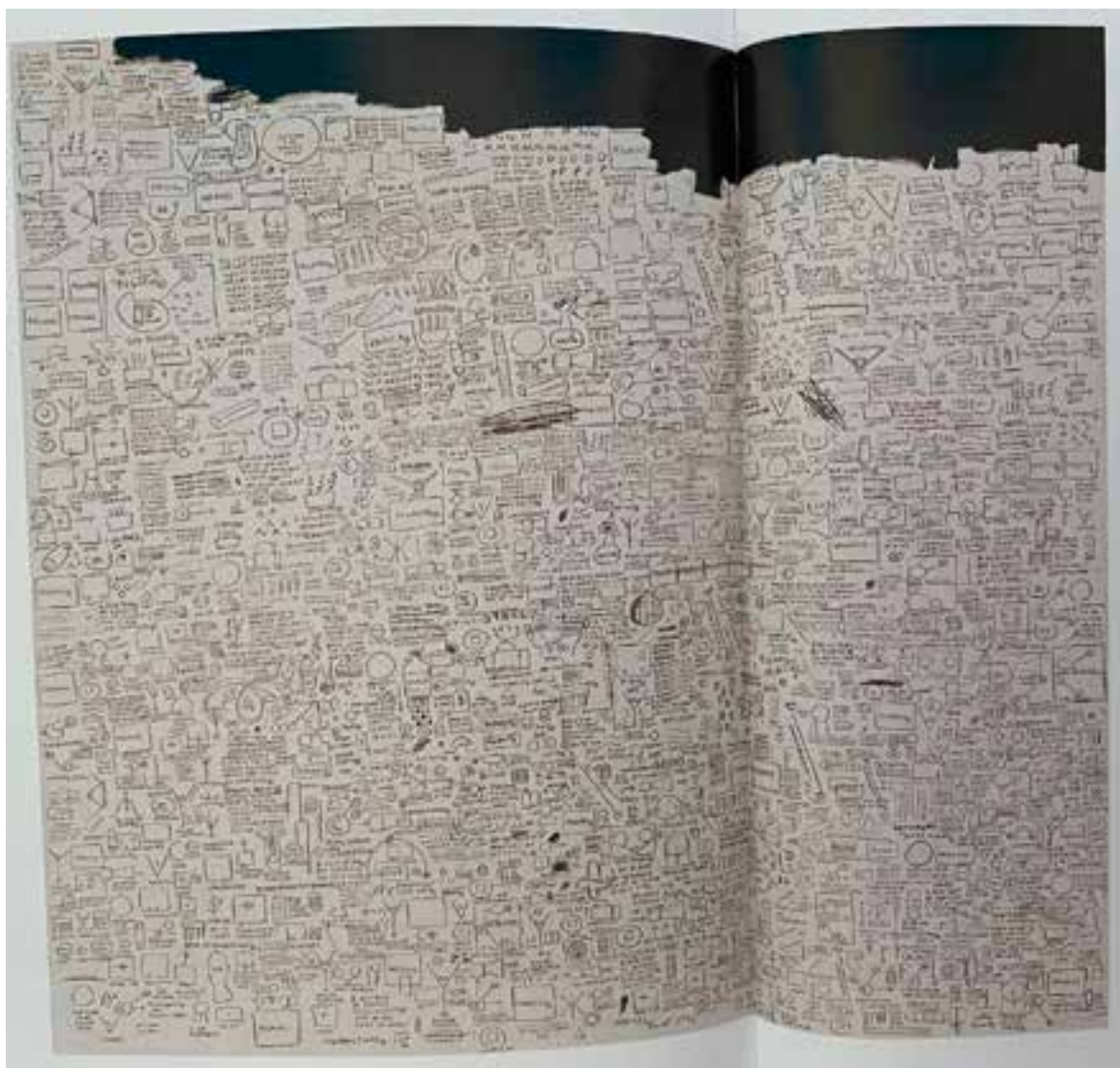


Fig. 24 *Pegasus*, 1987

Colore acrilico, matita di grafite e matita colorata su carta fissata su tela, 223,5 x 228,5 cm.

### 3.3 *Il taglio della testa: la fin*

è qui che voglio morire. Voglio che tutti questi palazzi mi crollino addosso in questo punto esatto.<sup>97</sup>

Sulla sua testa scorreva un timer. Jean era consapevole che la sua testa fosse destinata a venire tagliata e che a tagliarla sarebbe stato proprio lui. Il 12 agosto 1988 un'overdose strappa via Jean-Michel dal mondo.

Jean-Michel aveva un modo talmente preciso di vedere le cose, una mano talmente sicura, già da adolescente, che bastava disegnasse poche linee o facesse solo pochi segni con un Magic Marker su un muro e le immagini, per quanto diradate, erano indimenticabili, ed erano esclusivamente sue.<sup>98</sup>

Jean dipinse per tutta la sua vita, fu un'effervescenza sociale irrefrenabile, insofferente alla stanchezza e assetato di sapere, realizzò in 27 anni tante opere per una vita intera. Per Rene Ricard «era stato eletto da Dio, era un santo nero. Ci sono stati Martin Luther King, Hagar, Muhammad Alì e Jean-Michel»<sup>99</sup>.

La “santità” di Jean risiede però nell'umano, egli ha giocato a recitare mille e più parti ma senza tradire mai sé stesso; la sua pittura graffiante è un evento singolare della storia dell'arte, irripetibile, ma che ha avuto la capacità di aprire porte a questioni sociologiche e razziali prima inedite nell'ambito

---

<sup>97</sup> HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte, cit.*, p. 290, intervista dell'autrice a Vincent Gallo.

<sup>98</sup> Discorso funebre che tenne Jeffrey Deitch in onore di Jean-Michel.

<sup>99</sup> HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte, cit.*, p. 296.

artistico. Jean funziona perché è vero, nella sua ipersensibilità e nell'80% di rabbia che esplode nelle sue opere.

Negli ultimi mesi della sua vita la sua ragione subì un tracollo, come palesa anche il suo tentativo di suicidio avvenuto poco dopo la morte di Andy<sup>100</sup>. A turbarlo sarà inoltre la scoperta di avere un figlio, Noah, che non riuscì mai apparentemente a rintracciare, ma di cui possedeva una foto: era chiaro già da anni come Jean desiderasse un bambino, ed è noto il dolore da lui provato a seguito di aborti intenzionali da parte di sue fidanzate, che lo disdegnavano. La sua affinità con i bimbi era già palese nelle interazioni effettuate con Cora Bischofberger e risiedeva forse nella profonda cicatrice del fratello maggiore Max, nato morto, snodo primo dell'oscuramento della felicità della famiglia Basquiat.

Con la sua generosità ed energia il *radiant child* conquistava tutti involontariamente, grandi e piccini. Ma la testa di chi porta la corona pesa, e nell'ultima fase della sua vita il contatto umano fu solo il pretesto che accentuò la paranoia dilagante che lo portò a perdere i suoi colori per giacere nella terra fredda.

Per Keith Haring, Jean-Michel fu da sempre troppo soggetto agli impianti sociali, che proiettavano su di lui troppe ambizioni esorbitanti:

Era costretto ad essere all'altezza della fama del giovane prodigio, che è una sorta di falsa santità. Al tempo stesso era costretto ad essere all'altezza della propria natura ribelle e, ovviamente, delle tentazioni che gli procuravano tonnellate di soldi. Il problema del dover gestire il successo non andrebbe sottovalutato.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> P. HOBAN, *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*, cit., p. 270, intervista dell'autrice a Barbara Braathen.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 226.





Fig. 25 *Flesh and Spirit*, 1982-1983  
Colore acrilico, pastello a olio e gesso su tela, polittico:  
365,5 x 365,5 cm

*Flash and Spirit*, bipartita in pannelli, è per alcuni identificabile quale la stele di Rosetta di Basquiat. Forte è l'influsso del testo *Flash of the Spirit*:

*African & Afro-American Philosophy*<sup>102</sup> di Robert Farris Thompson; proprio partendo da questo testo Jean segna un ponte tra l'orizzonte fisico e quello metafisico, sublimando la confluenza di tradizioni culturali fra esse distanti e obliandosi nelle influenze estetiche in esse presenti. Ciò che emerge è un – apparente – caos spirituale, esplicitato in un cosmogramma che, oltre ad abbracciare diverse culture, fa emergere alcuni *topoi* tipici di Basquiat.

Ad arrivare forte è la passione che coltiva sin dalla convalescenza infantile: la sua passione per l'anatomia – diverse sono infatti le parti anatomiche chiamate in causa. Il pannello superiore, prettamente tinteggiato di bianco, contempla, partendo da sinistra: un osso bianco sagomato da un tratto nero, al di sopra del quale vediamo la scritta in rosso “*FISSURE*”; accanto all'osso troviamo una freccia che, dopo aver fatto cadere il nostro sguardo sul termine “*RIBS*”, ci porta a guardare ancor più giù, dove si ha il corpo arrotolato verde e bianco di un serpente. Accanto all'ultimo termine citato si staglia, invece, uno scheletro dotato unicamente del teschio e della spina dorsale; a tratti animato da un colore rosso, quasi a voler indicare che al suo interno vi è ancora il soffio vitale.

La seconda parte del pannello superiore tratta della struttura del cervello, come viene altresì dichiarato da “*STRUCTURE STRUCTURE OF BRAIN ©*”; il termine “*BRAIN*” viene ripetuto per altre due volte, così come la variante “*CEREBRUM*” accompagnato dai termini correlati: “*FIS-SURE OF ROLAND*”, “*THROAT*”, “*MOTOR AREA*”, “*MEDULLA*”.

---

<sup>102</sup> Il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1983. Analizzando le civiltà di Yoruba, Kongo, Ejagham, Mande e Cross River, l'autore tratta della loro influenza nelle tradizioni estetiche, sociali e metafisiche della comunità nera del mondo tutto.

Il cervello viene rappresentato in due modi differenti, come volontà dell'artista percepibile dalla doppia ripetizione, sulla destra, di “*DIAGRAM*”; esso è co-protagonista con un cranio quasi animalesco, al di sopra del quale si staglia, in un riquadro, la scritta “*SPIRIT*”.

Nella sezione inferiore sinistra, dove domina uno sfondo bianco, si ha una mano disegnata in bianco e riempita di nero, col palmo rivolto verso lo spettatore; accanto a essa appaiono una scapola e un femore fusi tra loro, accostati dai termini: “*1. SCAPULA*”, dotato di una freccia verso destra e “*2. FEMOR ©*”, dotato di tre frecce che indicano verso il basso; i due termini, con relative frecce, sono iscritti in una porzione nera e realizzati con un tratto bianco.

Sulla destra del pannello inferiore troviamo invece, proprio sotto “*SPIRIT*”, una serie di scritte, realizzate sempre in bianco su fondo nero ma stavolta incorniciate da una colatura di grigio, in parte cancellate; è qui chiaramente visibile “*WHORTLESS BRAIN*”, la scritta in asse con il termine “*Spirito*” sembra indicare l'assenza di malizia in quanto qualità per mente pulita e uno spirito superiore.

Il resto del pannello inferiore è nero, a eccezione di qualche tocco di bianco, rosso e una comparsa di un tenue blu. In quadrato si ha “*FLESH*”, accompagnato da quattro frecce sottostanti: la prima e la terza puntano verso l'alto, dunque verso il riquadro stesso, la seconda e la quarta puntano verso il basso, ove si ha un secondo riquadro con la ripetizione del termine “*SPIRIT*”; a simboleggiare l'obbligo della relazione dialettica dei due elementi.

Sotto la raffigurazione di un traliccio accostato dal termine “*PETROL*” c'è una chiara denuncia degli sfruttamenti dei giacimenti petroliferi africani,

se non pure dell'impatto ambientale da essi prodotti. Nella parte superiore destra, in un riquadro bianco, si ha la scritta col medesimo colore "PESO NETO"<sup>103</sup>: formula con la quale Basquiat si riferisce alle proprie opere, nel contesto del mercato delle opere d'arte.

Per tutto il dittico circolano segni e tocchi di colore verde e rosso.



Fig. 26 *Peso Neto*, 1981  
Acrilico, grafite e matita su tela, 183 x 293.

---

<sup>103</sup> La formula ricorre più volte, con tale simbologia, nella produzione artistica di Jean-Michel; si veda l'opera omonima, datata 1981, *Peso Neto*, realizzata in matita, acrilico e grafite su tela; essa conta 183 x 293 cm (v. Fig. 26).



Fig. 27 *Riding with Death*, 1988  
Colore acrilico e pastello ad olio su tela, 249 x 289,5 cm

In *Riding with Death*, uno sfondo fangoso ospita solo due figure, fortemente stilizzate: una figura, quasi in decomposizione dalla pelle scura, dalla posa dinamica, siede su uno scheletro bianco a quattro zampe, rivolto verso il pubblico con gli occhi sbarrati da due x.

La figura dalla pelle scura è realizzata con vari contorni in bianco, nero e arancio; sul suo capo vediamo l'abbozzo della fessura di un occhio, in bianco, quasi a voler simboleggiare la sua appartenenza al samsara.

L'opera richiama fortemente *Illustrazione dei suoi pensieri sulla virtù e l'invidia*, studio realizzato da Leonardo, che vede una donna su uno scheletro, raffigurato anche in questo caso a quattro zampe.

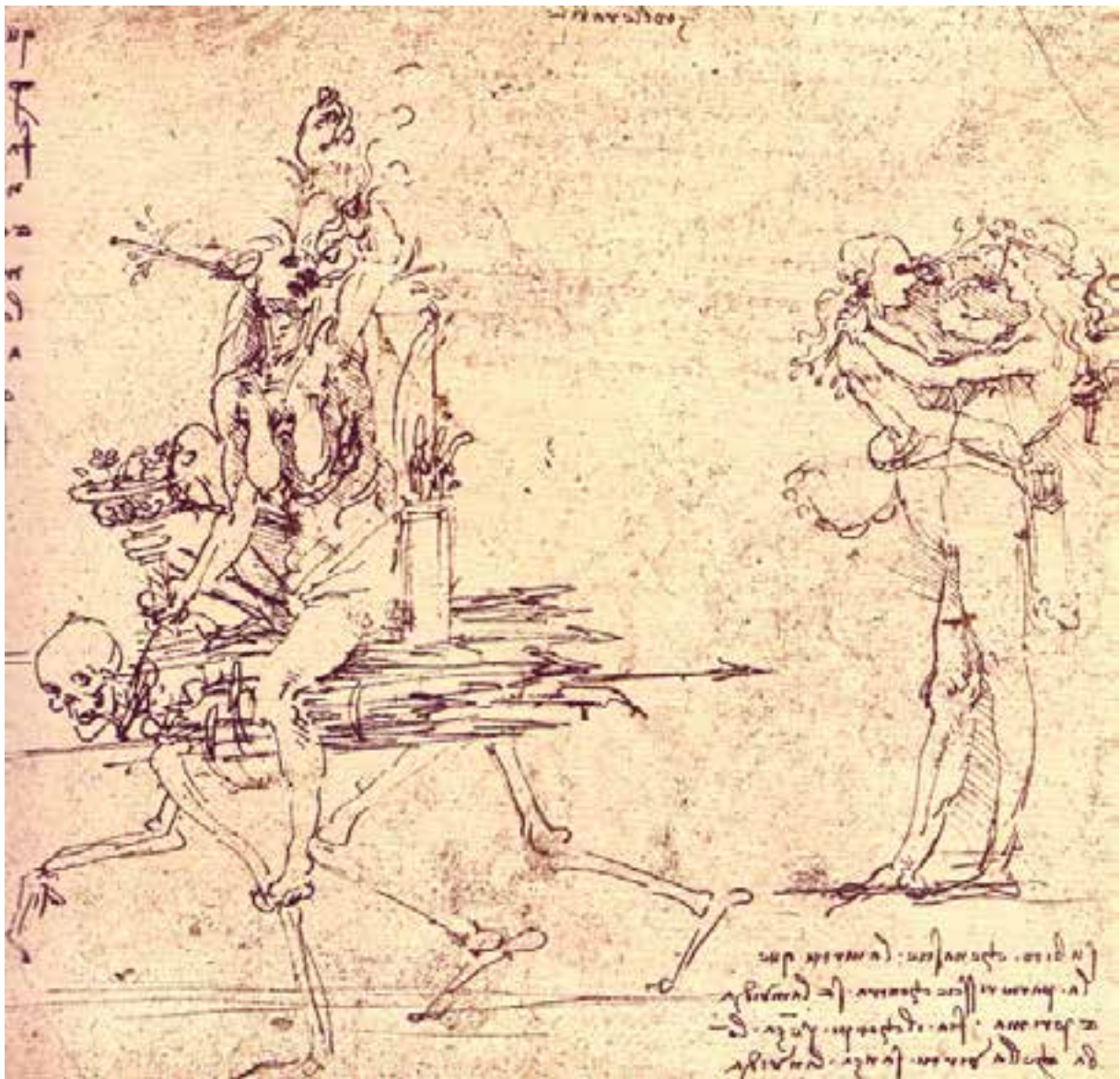


Fig. 28 Da Vinci, L., *Illustrazione dei suoi pensieri sulla virtù e l'invidia*

A dominare è l'inquietudine di Jean, trasposta su tela con ironia: vittima di un mercato dell'arte che lo minimizza a stereotipo di un fenomeno "pri-

mitivo”, sceglie in una delle sue ultime opere di giocare con tale giudizio, realizzando un’opera dall’impatto rupestre in cui illustra sé stesso nell’intento di cavalcare la morte. La formula assume importanza in quanto ribaltamento delle strutture di potere. La sua però non è una corsa vincente: nonostante sia l’umanoide a cavalcare la morte, da tale immagine si ha un forte senso di sventura e delusione.

Il tratto rupestre della composizione crea la possibilità di un dialogo tra il passato e il futuro, facendo scaturire dinamiche razziali, sociologiche ma anche rituali: l’arte rupestre si accostava infatti sempre a riti sacrali e votivi. *Riding with Death* potrebbe essere stata l’ultima esorcizzazione su tela della propria insofferenza, se non una denuncia sociale e individuale, volta a stimolare lo squarcio del velo di Maya<sup>104</sup> che affligge chiunque possa fruirne.

Jean ha voluto perdere la sua corsa con la morte. La sua arte, con anche le sue sfumature mortifere e conturbanti, ne vivificherà in perpetuo l’essenza – lo straordinario, disperato denudamento di inediti tratti dell’umano, mediante l’originalità delle sue parole cromatiche.

---

<sup>104</sup> Lo squarcio del velo di Maya vede le sue origini nella filosofia induista e vedantica, discusso in tale contesto prettamente dai filosofi Adi Shankara, Ramanuja e dagli esponenti delle scuole vedanta. Per Maya si intende l’illusione, o velo, che nasconde la vera natura della realtà, portando l’individuo a percepire il mondo quale separato e reale, quando invece esso è solo manifestazione del Brahman. Secondo Shankara gli strumenti per riuscire a vedere attraverso il velo e giungere al Brahman sono il viveka, discernimento, e la conoscenza spirituale, la jnana.

*In forma di (in)conclusione*

L'aura di Jean-Michel Basquiat scintilla oggi sia grazie alle opere che ci ha lasciato, sia grazie alla sua influenza nell'arte contemporanea. Tanti sono gli artisti che ne hanno subito il simbolismo, introducendolo nel proprio linguaggio stilistico: Patrik Santus, Pol Attard, Eser Gündüz. La stessa wave del graffitismo vede fra le sue radici e maggiori ispirazioni il volto di Jean-Michel, come ha illustrato il capofila Banksy, con l'opera che omaggia il *radiant child*.

Quello di Basquiat è un fenomeno affascinante, che riesce ad abbracciare tutte le sfere dell'arte. A testimoniare sono gli acquisti di sue opere da parte di personaggi quali Johnny Depp, Leonardo Di Caprio e Adam Clayton. A possedere dei Basquiat sono stati inoltre Elton John e David Bowie. Ma anche l'influenza di Jean sulla musica è fenomeno contemporaneo, soprattutto nel genere hip-hop, gli artisti Jay-Z e Oddisee ne sono l'esempio cardine.

Basquiat riesce, con la sua poiesis dalla semplicità perentoria quanto spiazzante, a trascendere il quotidiano, sì, ma dopo averne sperimentato tutti i meandri: è infatti la quotidianità lo spazio dove nasce l'aura intramontabile delle sue opere, la quale ne irradia la pittura e le parole, estenuando fino a far svanire il tempo ordinario e lasciando all'essenza il governo degli attimi dell'ispirazione creativa.



## ICONOGRAFIA

Fig. 1 Basquiat, J. -M., *Leonardo Da Vinci's Greatest Hits*, 1982 Colore acrilico, pastello a olio e collage di carta su tela, polittico: 213,5 x 198 cm.

Fig. 2 Basquiat, J. -M., *Senza Titolo*, 1984. Acrilico, pastello a olio, pennarello, grafite e collage di fotocopie su tela, 76 x 61 cm.

Fig. 3 Basquiat, J.-M., *Cadillac Moon*, 1981. Acrilico e pastello a olio su tela, 167 x 172 cm.

Fig. 4 *Famous Negro Athletes*, 1981 Pastello a olio su carta, 71 x 89 cm.

Fig. 5 Basquiat, J.-M., *Charles the first*, 1982. Acrilico e pastello a olio su tela, trittico: 198 x 158 cm.

Fig. 6 Basquiat, J.-M., *Defacement (The Death of Michael Stewart)*, 1983, Colore acrilico e pennarello su tavola, 63,5 x 77,5 cm.

Fig. 7 Basquiat, J.-M., *Dos Cabezas*, 1982. Acrilico e pastello a olio su tela su cornice lignea, 154 x 155 cm.

Fig. 8 *Warhol, A., Basquiat, J.- M.. Paintings*, 1985. Manifesto per “Collaborations Exhibition” New York, Tony Shafrazi Gallery.

Fig. 9 Basquiat, J.-M., Warhol, A., Clemente, F., *Origin of Cotton*, 1984. Olio, acrilico, inchiostro serigrafico. 128,2 x 180,3 cm.

Fig. 10 Basquiat, J.- M., Warhol, A., *Problems*, 1984. Acrilico su tela, 226 x 200,6 cm.

Fig. 11 Basquiat, J.-M., *Exu*, 1988. Acrilico e pastello su tela, 199,5 x 254 cm.

Fig. 12 Basquiat, J.-M., *Profit I*, 1982, Colore acrilico e vernice spray su tela, 220 x 400 cm.

Fig. 13 Basquiat, J.-M., *A Panel of Experts*, 1982, 150 x 150 cm acrilico, pastelli ad olio e collage su tela.

Fig. 14 Basquiat, J.-M., *Senza titolo*, 1982 Colore acrilico su tela, 183,5 x 172,5 cm.

Fig. 15 Basquiat, J.-M., *Senza titolo*, 1984. Colore acrilico, pastello a olio e collage di fotocopie su tela, 76 x 50 cm.

Fig. 16 Basquiat, J.-M., *Prayer*, 1984. Pastello a olio e serigrafia su tela, 172,5 x 218,5.

Fig. 17 Basquiat, J.-M., *Senza titolo*, 1988. Matita di grafite, pastello a olio, colore acrilico e adesivi s carta, 103,5 x 66 cm.

Fig. 18 Basquiat, J.-M., *Senza titolo (Refrigerator)*, 1981.

Fig. 19 Basquiat, J.-M., *Self-portrait as a Heel (Part Two)*, 1982. Colore acrilico e pastello a olio su tela, 244 x 156 cm.

Fig. 20 Basquiat, J.-M., *Asta degli schiavi*, 1982. Collage di carta colori acrilici e pastelli ad olio, 1982, 183 x 305,5 cm.

Fig. 21 Basquiat, J.-M., *The Whole Livery Line*, 1987. Colore acrilico e pastello a olio su tela, 125,5 x 100,5 cm.

Fig. 22 Basquiat, J.-M., *Senza titolo (Self-Potrait – The King)*, 1981. Colore acrilico, colore a olio, pastello a olio e collage di carta su legno e specchio, 118,5 x 87,5 cm.

Fig. 23 Basquiat, J.-M., *To Repel Ghosts*, 1986. Colore acrilico su legno, 112 x 83 x 10 cm.

Fig. 24 Basquiat, J.-M., *Pegasus*, 1987. Colore acrilico, matita di grafite e matita colorata su carta fissata su tela, 223,5 x 228,5 cm.

Fig. 25 Basquiat, J.-M., *Flesh and Spirit*, 1982-1983. Colore acrilico, pastello a olio e gesso su tela, polittico: 365,5 x 365,5 cm.

Fig. 26 Basquiat, J.-M., *Peso Neto*, 1981. Acrilico, grafite e matita su tela, 183 x 293.

Fig. 27 Basquiat, J.-M., *Riding with Death*, 1988. Colore acrilico e pastello ad olio su tela, 249 x 289,5 cm.

Fig. 28 Da Vinci, L., *Illustrazione dei suoi pensieri sulla virtù e l'invidia*.

## BIBLIOGRAFIA

- Burroughs, W. S. (2023). *Junky*. Milano: Adelphi.
- Clement, J. (2016). *La vedova Basquiat*. Milano: Electa S.p.a. .
- Dayton Herma, n. M. (2019). *Warhol on Basquiat. The icon relationship told in on Andy Warhol's words & pictures*. Italia: Taschen.
- Emmerling, L. (2019). *Basquiat*. Bologna: Taschen.
- Ferri, A. (2021). *Basquiat. Viaggio in Italia di un formidabile genio*. Reggio Emilia: Compagnia editoriale Aliberti.
- Gardner, H. (2019). *Intelligenze creative. Fisiologia della creatività attraverso le vite di Freud, Einstein, Picasso, Stravinskij, Eliot, Gandhi e Martha Graham*. Milano: Feltrinelli.
- Gardner, H. (2021). *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*. Milano: Feltrinelli.
- Gombrich, E. H. (2001). *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*. Torino: Einaudi .
- Hackett, P. (1989). *I diari di Andy Warhol*. Novara: De Agostini.
- Hager, S. (1986). *Art After Midnight. The East Village Scene..* Saint Martin's Press.
- Hoban, P. (1988, agosto 12). The Fall of Jean-Michel Basquiat. *The New York Magazine*, 41.
- Hoban, P. (2006). *Basquiat. Vita lucente e breve di un genio dell'arte*. Roma: Castelvecchi.
- Kerouac, J. (1994). *I Sotterranei*. Milano: Feltrinelli.
- Maeterlinck, M. (1908, settembre 30). *L'oiseau bleu*. (M. Maeterlinck, Artista) Teatro d'arte di Mosca, Mosca, Russia.
- Michelson, A. (2001). *Andy Warhol*. Cambridge: MIT Press.
- Moore Saggese, J. (2014). *Reading Basquiat. Exploring ambivalence in American Art*. . London: University of California Press.
- Nuridsany, M. (2016). *Basquiat. La regalità l'eroismo e la strada*. Cremona: Johan & Levi editore.
- O'Brien, W. G., Cortez, D., & Deitch, J. (2007). *Jean-Michel Basquiat 1981. The Studio of the Street*. Milano: Charta.

Russo, L. (2008). *Il Genio. Storia di un'idea estetica*. Palermo: Aesthetica Edizioni.

Shakespeare, W. (2009). *Amleto*. einaudi.

Warhol, A., & Hackett, P. (2004). *Pop. Andy Warhol racconta gli anni Sessanta*. Padova: Meridianozero.

Werner, H. (2018). *Basquiat e l'arte dello storytelling*. Taschen.

### **FILMOGRAFIA E FONTI VIDEO**

Basquiat, G. (2010, ottobre 25). Paris Match. (C. Béaudoin, Intervistatore)

Basquiat, J.-M. (1983, Gennaio). *Interview*. (H. Geldzahler, Intervistatore)

Basquiat, J.-M. (1986). videointervista . (T. Davis, & J. Becky, Intervistatori)

Basquiat, J.-M. (1988). (A. Haden-Guest, Intervistatore)

Basquiat, J.-M. (1988). (M. Miller, Intervistatore)

Basquiat, J.-M. (1989). Jean- Michel Basquiat. Paul Tschinkel's Art/New York Video Series- nastro n.30. (M. Miller, Intervistatore)

Davis, T. (Regia). (2010). *Jean-Michel Basquiat. The Radiant Child*. [Film].

Gagosian, L. (s.d.). (P. Hoban, Intervistatore)

Gallo, V. (s.d.). (P. Hoban, Intervistatore)

Goode, J. (s.d.). (P. Hoban, Intervistatore)

Hoffman, F. (s.d.). (P. Hoban, Intervistatore)

Schlomoff, J. (2013, febbraio 23). (M. Nuridsany, Intervistatore)

### **DISCOGRAFIA**

Charlie Parker, *Bebop* (1946).

Charlie Parker, *Cherokee* (1942).

Charlie Parker, *Famous Alto Break* (1946).

Charlie Parker, *Moose the mooche* (1953).

Charlie Parker, *Night in Tunisia* (1946).

Charlie Parker, *Ornithology* (1946).

***Quaderno n. 22 di «AGON» (ISSN 2384-9045)***  
***Supplemento al n. 42 (luglio-settembre 2024)***

Charlie Parker, *Yarbird Suite* (1946)

Gray (band). *Shades of...* (featuring Jean-Michel Basquiat). Plush Safe Records (2013).

Oddisee, *Think of Things* (2014).

Rammellzee vs. K-Rob, *Beat Bop* (prodotta e arrangiata da J.-M. Basquiat) (1983).

Jay-Z, *Caught Their Eyes* (ft. Frank Ocean) (2018).