

# Keith Haring a Pisa

*cronaca di un murales*

*foto di Antonio Bardelli e Cippi Pitschen*

*introduzione di*  
Omar Calabrese

*con testi di*  
Roberta Cecchi  
Piergiorgio Castellani

Edizioni ETS

Questo libro è giunto alle stampe dopo un lungo lavoro e grazie al contributo di molte persone. Desidero ringraziarle tutte, e in particolare: gli Autori dei testi e delle fotografie, Julia Gruen, Frate Luciano Masetti, Alessandro Agostinelli e Bruno Sereni. (v.l.)





[www.edizioniets.com/haring](http://www.edizioniets.com/haring)

# SOMMARIO

Introduzione <i>Omar Calabrese</i>	1
Keith Haring, artista del divenire <i>Roberta Cecchi</i>	15
Per caso, un freddo pomeriggio su un marciapiede di New York <i>Piergiorgio Castellani</i>	23
Fotografie	29



K. Having



PISA 89

# INTRODUZIONE

## *Introduction*

Omar Calabrese

Ho conosciuto, sia pure superficialmente, Keith Haring molti anni orsono a New York. Era il 1986, e si celebrava il successo di una delle più straordinarie discoteche di tutto il mondo e di tutti i tempi, il "Palladium" di Manhattan. Si tratta di un gigantesco complesso, ideato dal famoso architetto giapponese Isozaki (quello che deve mettere a punto il progetto dei nuovi Uffizi a Firenze), la cui specialità consiste nel fatto che lo spazio è "mobile". Può essere una grande sala cinematografica e teatrale, con un megaschermo sulla parete più lontana e una platea rialzata sul lato contrapposto. Poi, alcune pareti dinamiche laterali possono chiudere l'area delle poltrone, e la zona centrale diventa discoteca attrezzata, con cubi a scomparsa per le esibizioni dei professionisti (da lì nacque il nome delle "cubiste") e perfino il bar che sorge inatteso dal pavimento.

Ma la parte più straordinaria è nel seminterrato, quella dedicata ai servizi (bagni, telefoni, ecc.). Qui l'architetto chiamò ad esprimersi alcuni degli artisti d'avanguardia della New York di quegli anni, fra i quali Kenny Scharf, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. Scharf si divertì a produrre rivestimenti per i telefoni, che risultarono delle vivaci masse di incrostazioni di colore, e Clemente affrescò i soffitti. Ai piani di sopra,

I happened to meet Keith Haring way back in 1986 in New York. That was when one of the most famous discos ever – the Palladium in Manhattan – was in its heyday. The Palladium was a huge complex designed by the renowned Japanese architect Isozaki (who is the architect for the new Uffizi Galleries in Florence). His speciality is rendering space "mobile". The Palladium, for example, can transform itself from being a large cinema/theatre, with a giant screen on the farthest wall and raised stalls facing it; lateral sliding walls close off the seating area, and the central area becomes a fully equipped disco with retractable cubes for professional dancers (that's where the term 'cubiste' came from), and even a bar which rises unexpectedly out of the floor. But the most amazing part is the basement, where the toilets and telephones are. This is where Isozaki got some of the most avant-garde artists on the New York scene of that time involved, such as Kenny Scharf, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat and Keith Haring. Scharf enjoyed himself producing coverings for the phones, which took the form of colourful encrustations, while Clemente frescoed the ceilings. Upstairs, the private "Mike Todd" Room held an enormous wall-sized mural by Basquiat, and Haring painted a gigantic scenic backdrop which was lowered

venne dipinto da Basquiat un murales grande quanto una parete nella sala privata "Mike Todd", e Haring dipinse un gigantesco fondale scenico che veniva abbassato sulla parete posteriore della pista da ballo ogni notte alla mezzanotte.

Non so davvero se quelle opere siano ancora là (è noto che le discoteche seguono il destino della moda: ad ogni stagione tendono a mutare allestimento, quasi si trattasse di un vestito). Sta di fatto che utilizzare un "artista di strada" come Haring costituiva un vero e proprio progetto estetico. Parlando con gli autori, del resto, il concetto era chiaro: non attribuivano al prodotto artistico un valore stabile, ma lo pensavano destinato alla consumazione, esattamente come accade alle merci nella società industriale contemporanea. Con questa sola differenza, che le merci sono forme che contengono delle più o meno effettive utilità e un profilo estetico basso, forzatamente compatibile con i modi della produzione al minor costo possibile. Le merci artistiche, invece, sono forme destinate a soddisfare immediatamente solo il gusto, la sensibilità, l'emozione, senza pretendere di servire a qualcosa, senza ammantarsi di alcuna giustificazione di funzionalità.

Per quanto io l'abbia incontrato una sola sera, nel mezzo della confusione e del rumore di una festa (per l'inaugurazione della mostra dedicata all'Arte Povera al P.S.1 di Long Island curata da Germano Celant), ho avuto una ottima impressione di Keith Haring. Pur molto giovane, l'artista era già discretamente conosciuto per via dei suoi interventi nei luoghi marginali di quella e di altre città americane. Produceva pitture parietali sui muri del-

along the back wall of the dance floor every night at midnight.

I have no idea whether those works of art are still there (discos tend to follow fashion, changing décor season after season, as if the décor was an item of clothing). One thing's for sure, using a street artist like Haring was an integral part of an aesthetic project. This was corroborated by the artists themselves: they didn't attribute a stable value to the artistic product, maintaining, rather, that it was destined for consumption in exactly the same way as other commodities in contemporary industrial society are. The only difference being, that commodities are of greater or lesser utility and low aesthetic value due to the necessity of staying within the lowest production costs possible. Artistic goods, on the other hand, are supposed only to satisfy one's taste, emotion and sensitivities with no justification of functionality or utility.

Even if I only met him once at a lively party (the inauguration of the exhibition on "Arte Povera" at P.S.1 on Long Island organised by Germano Celant), Haring made an excellent impression on me. Despite his youth, he was already quite well-known on account of his murals in the neglected areas of New York and other American cities. He painted these murals on the walls of abandoned buildings and handball courts, along with his chalk drawings on the empty billboards in the dirty New York subway stations. At that time, for example, he and some friends had painted a mural on the enormous side wall of a building in Houston Street, which had been left exposed by the demolition of the building beside it. This mural had basically uplifted an



le fabbriche abbandonate, delle case di periferia più degradate, nei corridoi sporchi e interminabili dei metro. In quei giorni, ad esempio, si discuteva dell'intervento di alcuni suoi amici sull'enorme fiancata di un palazzo lungo la Houston Street, lasciata libera dalla demolizione di un edificio adiacente. Intervento che aveva, in fin dei conti, nobilitato una zona precedentemente anonima e grigia, un'arteria di scorrimento, e che, come d'incanto, si era trasformata in area culturalizzata, con un paio di ristoranti improvvisamente frequentatissimi e un bar in cui si esibivano musicisti di strada, magari usciti dal conservatorio (rammento di avere io stesso ascoltato un gruppo di tre violoncelliste formidabili, The Three Owls).

Haring teorizzava la bontà di queste azioni per almeno tre motivi. Il primo è che l'arte diventava un fatto gratuito: usciva dalle gallerie e dal mercato, contestava la "società segreta dell'arte" (queste le sue parole), mischiava allegramente arte e vita. Il secondo è che l'ambiente urbano - "brutto" quasi per definizione nelle metropoli - si trasformava in un gigantesco album da disegno, in cui esprimere valori, poetiche, concetti altrimenti preclusi a chi è fuori dal mondo dell'arte ufficiale, con la conseguenza di popolarizzare l'estetica e farla diventare un fatto di massa. Il terzo, infine, è che anche i fruitori venivano toccati da questo processo: infatti la vita quotidiana è percorsa da immagini utilitarie e di basso valore (pubblicità, informazioni, cattiva architettura, brutti oggetti, kitsch), e il pubblico le consuma inconsapevolmente senza battere ciglio e senza capire i danni che un simile ambiente produce alla mente; un'arte senza pretese, ma libera e immediata, si sostituisce

area which had been grey, anonymous, and traffic-filled, turning it into a cultural area overnight, complete with "in" restaurants and a bar where probably conservatory-trained street musicians performed. (I remember, indeed, listening to a group of three talented 'cello players, 'The Three Owls'.)

Haring asserted the benefits of these actions for at least three reasons. Firstly, through these interventions, art was free: it could come out from under the shadow of the galleries and the dictates of the market, thus challenging the "secret society of art" (Haring's words) and cheerfully bringing together art and life. Second of all, the urban area - ugly almost by definition - was transformed into a huge sketch pad in which values, poetic visions, and concepts that would have otherwise been off-limits for those not in the official world of art were expressed. The result was a popularization of the aesthetic, making it a thing of the masses. And thirdly, even the beneficiaries were affected by this process: daily life is in effect full of low-grade utilitarian images (ads, information, inferior architecture, ugly objects, and kitsch) and the public consumes them unconsciously without batting an eyelid, and without understanding the damage that these surroundings give rise to in the mind; Haring's hands-on approach to art, free and immediate in its effectiveness, thus substituted non-art and introduced people to an aesthetic of the masses.

These principles, re-elaborated in a less rough-and-ready way than this account, became in time a typical feature of metropolitan areas all over the world. Sometimes known as "Graffiti Art", other times as "Bad Art", or even "New Dada", it has acquired di-

tuiva alla non-arte, e abituava la gente a un'estetica di massa.

Ebbene, rielaborati in modo meno rozzo di come sto riportando, questi principi sono divenuti nel corso degli anni un fenomeno tipico delle aree metropolitane di tutto il mondo, che è stato chiamato a volte "graffitismo", a volte "bad art", a volte ancora "new dada". Ha assunto connotazioni e valori diversi, che vanno dalla produzione di stili di gruppo (un po' come dei gerghi giovanili fondati sull'immagine) di vere e proprie "bande" metropolitane fino alla espressione volutamente povera manifestata dalla gente dei centri sociali, dagli interventi effimeri di artisti che poi invece frequentano le gallerie fino all'assunzione di simili concetti da parte delle imprese e della pubblicità, che sfruttano (chiudendo così il cerchio della moda) le superfici dei cantieri edilizi per nobilitarle artisticamente a scopo propagandistico.

Tutte e tre le motivazioni di Haring hanno una loro storia culturale, più o meno recente. La prima, ad esempio, deriva dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando, accanto ai movimenti più o meno rivoluzionari di quei tempi, operavano anche gli artisti che contestavano la mercificazione dei valori estetici e la loro destinazione esclusiva a delle *élites* culturali. La democratizzazione dell'arte, tuttavia, ha origini ancora più lontane, e può essere fatta risalire ai tempi della Rivoluzione Russa, e in particolare a Vladimir Majakovskij, che predicava la profezia dell'avvento di una "società estetica". Questa sarebbe stata pienamente e definitivamente realizzata il giorno in cui avessimo incontrato le poesie sulle scatole di fiammiferi, e non più soltanto

verse connotations and values, ranging from the production of group styles (something like juvenile slang founded on images) by actual metropolitan gangs, to the deliberately impoverished type of expression favoured by the people from the social centres, to the ephemeral works of artists who in reality frequent the galleries, up to the taking on board of these ideas by business interests and advertising, who exploit the available surfaces of building sites in order to "ennoble" them artistically for promotional purposes. In this way, Haring's principles have come full circle.

All three of Haring's motives have their reason for being in recent and not-so-recent cultural history. The first motive, for instance, can be traced back to the second half of the sixties when, along with the more revolutionary movements of that time, there were artists who challenged the commodification of aesthetic values and the way in which they were intended exclusively for a cultural élite. Nevertheless, the democratization of art can be traced much further back; back, indeed, as far as the Russian revolution, and in particular to Vladimir Majakovskij who preached the advent of an "aesthetic society". This was to take place when poetry began appearing on matchboxes, for instance, and no longer in limited editions in exclusive bookshops. What is evident here is a strongly ideological version of "artistic democracy". By the eighties, however, the revolutionary thrust of these ideas had petered out, and was being substituted with a freedom-loving, autonomous vision of art from the fringes. The focus was no longer the content, which was destined for the people, but the form itself: the form was one of

nei libri a bassa tiratura nelle librerie. Come si vede, però, si è sempre trattato di una versione della "democrazia artistica" a carattere fortemente ideologico. Negli anni Ottanta la spinta rivoluzionaria di quelle idee si era ormai fortemente affievolita, e veniva sostituita da una visione piuttosto "marginalista", libertaria ed autonoma del fare artistico. Il punto centrale diventava non tanto il contenuto dell'arte, da divulgare al popolo, quanto la forma stessa dell'arte, che era uno dei tanti modi, ma forse quello più spontaneo e immediato, per esprimere la libertà dell'individuo. D'altra parte, gli artisti di strada non a caso erano spesso giovani di spettacolo: musicisti, come quelli che ho citato prima, che da allora abbiamo ritrovato puntualmente nei cortili dei grandi musei urbani, o nelle vie circostanti alle istituzioni della cultura, o nei pressi delle aree del grande consumo (supermercati, centri commerciali, eccetera); attori, come coloro che nelle città d'arte si intrufolano fra la folla o si confondono nella folla inscenando performance di mimo, di animazione comica di origine popolare (trampolieri, mangiafuoco, burattinai, e così via). Insomma, i graffitisti hanno finito per rendere irrilevante la questione dell'impegno nelle arti, per valorizzare piuttosto quella della libera manifestazione estetica in un universo "a parte", rispetto alla norma della società vigente, che viene così rifiutata.

Il secondo principio risale, stavolta in modo esclusivo, anch'esso alla metà degli anni Sessanta, e coincide con un movimento di idee che va dalla pop art al cosiddetto post-modernismo dei tempi attuali. Nell'America dei favolosi Sixties, infatti, è iniziata una vera e propria contestazione del Movimento Moder-

the most spontaneous and immediate ways of expressing an individual's freedom. It's no coincidence that many street artists were often from the world of show business: musicians - like those I have already mentioned - who also turned up at concerts held in large museums, or cultural institutes, or shopping centres; actors who mingled in the crowds and staged impromptu mimes and comedies of popular origin (such as stilt-walkers, fire-eaters, puppeteers etc). In other words, the graffiti artists ended up making the question of commitment in art irrelevant. They did this by giving value to free aesthetic expression on the fringes, thus rejecting the norms of the mass of society.

The second principle can also be traced back to the second half of the sixties. It coincides with a movement that ranges from Pop Art to current so-called Postmodernism. In fact, it was in the America of the swinging sixties that a protest movement against Modernism arose, and in particular against the rationalistic design and architecture favoured by Modernism. In an influential article entitled *Learning from Las Vegas*, Denyse Scott-Brown and Robert Venturi made a claim for the validity of the advertising signs there, which up until then had always been seen as quintessential examples of bad taste in this most consumerist of American cities. In their opinion, it was precisely these advertising signs, and all their connotations of popular mass culture, that had managed to relieve the squalor of the buildings built to surveyors' formulae that populate most recent urban and suburban areas in our cities. So-called "Radical Architecture" derived from this clash, and represents the architectural equivalent of Pop Art; it too

no, cioè dell'architettura e del design razionalisti. In un famoso articolo intitolato "Learning from Las Vegas", Denise Scott-Brown e Robert Venturi rivendicavano la bontà delle insegne pubblicitarie, da tutti finora ritenute di cattivo gusto, della più consumista fra le città americane. Infatti, proprio la cultura popolare di massa manifestata da insegne e cartelloni era stata a loro avviso capace di migliorare lo squallore degli edifici "dei geometri" che costituiscono la norma delle nostre periferie e dei centri urbani di nuova progettazione. È da quel dibattito che nasce la cosiddetta "architettura radicale", che si affianca in pittura alla pop art (a sua volta tesa a recuperare come soggetto artistico tutto l'immaginario delle comunicazioni di massa). E sempre da lì inizia quel flusso di riflessioni che ha portato poi al post-modernismo progettuale (quello filosofico e quello letterario hanno invece una nascita diversa). Invece di sostenere che "la forma segue la funzione", come volevano i razionalisti, i nuovi architetti e designer predicano l'estetizzazione della superficie dei manufatti, che si esprime ad esempio con la citazione dell'antico, con la tendenza all'ornamento non funzionale, e con l'inserimento di "brani" estetici all'interno dei superati e brutti edifici del recente passato. Ecco: il graffitismo si inserisce, ultimo venuto, in questo solco, mettendo in rilievo l'esistenza dei tantissimi e anonimi "non-luoghi" della civiltà contemporanea, e rivendicando la possibilità di renderli "estetici" (che non vuol dire "belli" secondo qualche canone, ma semplicemente "sensibilizzati", tesi a soddisfare l'esperienza percettiva e sensoriale).

Il terzo punto è già stato in pratica sollevato parlando di Majakovskij, e della sua profe-

aims to reclaim the images and style of mass communication as its artistic subject matter. The flow of reflections that led to the development of Postmodernism in architecture and art (as opposed to Postmodernism in literature and philosophy, which have different origins) also derived from this clash. Instead of maintaining that "Form follows the function", as the rationalists had, the new architects and designers advocate the aestheticization of the surface of products; this is carried out by recycling the past, along with the tendency for non-functional ornament and aesthetic "insertions" inside the old-fashioned and ugly buildings dating from the recent past. Basically, graffiti represents the latest addition to this artistic trajectory, by highlighting the many anonymous "non-places" of contemporary civilization, and by claiming the right to render them "aesthetic" (which does not mean "beautiful" in any accepted sense, but merely "sensitized", with the objective of providing a satisfactory visual and sensory experience).

The third point has already been touched on when I spoke of Majakovskij and his prediction of a future aesthetic society. Nevertheless, bringing up the notion of how the public receives art undoubtedly represents a new departure. Graffiti artists have implicitly highlighted the fact that, if art exists as a manifestation of beauty and as a search for novel forms of expression, alongside this there also exists taste – how form is "consumed". This, indeed, may constitute a right to which all citizens should have access. The democratization of art represented by the opening up of that which it is possible to do runs alongside the democratization of art as a commodity of sounds, tactility, images, smells and

zia di futura società estetica. Sollevare, tuttavia, la questione della ricezione dell'arte da parte del pubblico è un elemento di novità. I graffitisti hanno, implicitamente, messo in rilievo che se esiste l'arte come manifestazione della bellezza e come ricerca della novità espressiva, ebbene, accanto a questa esiste anche il gusto, cioè il consumo delle forme. E ciò può costituire un diritto per tutti i cittadini. La democratizzazione dell'arte come possibilità di fare si pone accanto alla democratizzazione dell'arte come consumo di immagini, suoni, valori tattili, profumi, sapori. Si tratta di un rilevante mutamento valoriale. Mentre tutte le pratiche antagoniste precedenti avevano, grosso modo, posto l'accento sulla dimensione etica ed atletica (cioè sul bene e sul vero), adesso si aggiunge anche la dimensione estetica (il bello e il sensibile). Così, il gusto (che è per l'appunto quel che Majakovskij chiamava "estetica di massa") non viene lasciato alla sola produzione industriale (abbigliamento, design, arredamento, media, eccetera), ma anche a qualcos'altro, sprovvisto però di finalità economiche.

Haring, comunque, non è stato un artista qualunque. La voluta modestia delle intenzioni e l'orientamento "politico" (ancorché non ideologico) da lui professato si è accompagnato anche con una ricerca di stile, alla maniera dell'arte più tradizionale. Tanto è vero che Haring è stato infinitamente copiato, riprodotto, riutilizzato, imitato, proprio come avviene quando un individuo diventa "capostipite" di una tendenza. Le componenti del suo stile sono molteplici e complesse. Da un lato, ci sono molti rinvii alle avanguardie del recente passato. Ad esempio, prosegue in

flavours. This signifies a remarkable change in the value system: whereas all previous artistic movements had placed great value on the ethical and athletic dimension (that is, on the good and the true), at this stage the aesthetic dimension may be added (the beautiful and the sensitive). In this way, taste (which is, of course, what Majakovskij referred to as an "aesthetic of the masses") is not merely an appendage of industry in the form of clothing, design, furnishing, media etc; it goes beyond this, but without any economic gain.

Haring was not just another artist. The deliberate modesty of his intentions and his political awareness (even if this was not ideological) were accompanied by a search for a style in the traditional artistic manner. This can be seen from the way Haring was copied, reproduced, re-utilized, and imitated – which is of course what happens when someone is the innovator of a new tendency. The elements of his style are multi-faceted and complex. On the one hand, there are many throwbacks to the avantgarde style of the recent past. For instance, he draws on Pop Art through the many figurative stereotypes of the mass-media, which is dipped into like an image-tank: comic strips, lettering, and industrial gadgets. He goes even further back in the manner in which he uses black outlines to contain the explosive use of colour; this brings Fernand Léger and French Orphism to mind. The way in which he drew these black lines wouldn't exist without the informal, above all in its American version: Jackson Pollock. The use of colour, at times hallucinatory, certainly owes something to the Californian New Dada of the seventies. And even the media stereo-

dubbiamente la pop art rifacendosi a tanti stereotipi figurativi dei mass-media, presi come serbatoio di immagini: fumetti, lettering, gadgets industriali. Ma va ancora all'indietro, con una ricerca di profili in nero, per racchiudere il colore esasperato, che possono rammentare Fernand Léger e l'orfismo francese. Il suo modo di dipingere queste linee nere, non esisterebbe senza l'informale, soprattutto in versione americana di un Jackson Pollock. Il cromatismo, a volte allucinato, sicuramente ha qualche debito con il new dada californiano degli anni Settanta. E gli stessi stereotipi dei media, pur realizzati con una sola tecnica, sono messi insieme con una specie di "collage" ideale, ancorché non materiale, che ricorda da vicino, fra gli altri, il nostro Enrico Baj. Mentre la contestazione murales può essere riferita a un altro italiano, Mimmo Rotella, che della pop art seppe dare una versione contestativa e metropolitana. D'altronde, l'arte non nasce mai dal nulla, non è mai creazione originale al cento per cento, ma si inserisce in un tessuto di più o meno nascosta tradizione. Quella di Haring è una "tradizione del moderno" a pieno titolo, e a sua volta in quella tradizione si è inserita.

Non a caso, del resto, Haring - artista effimero per eccellenza e per volontà - ha lasciato in giro per il mondo infinite tracce, numerosissime opere a futura memoria. Quella di Pisa ha un carattere però particolare. Già, perché si trova in una città anomala rispetto alle operazioni di Haring, una città che tutti riteniamo con una sua immensa identità "d'arte". Il grande graffito, allora, piuttosto che manifestazione di libertà, piuttosto che eventuale contestazione del grigiore metropolitano, diviene anche un colossale interrogativo,

types, while drawn using only one technique, have been put together like a kind of ideal non-material collage, which brings the Italian Enrico Baj to mind, among others. The mural as protest draws on another Italian, Mimmo Rotella, who managed to create a metropolitan protest version of Pop Art. Of course, art never comes out of a vacuum, it is never a one hundred per cent original creation; it fits into a fabric where tradition is more or less hidden. Haring succeeded in following and inserting himself into this modern tradition.

It's no coincidence that Haring - the deliberately ephemeral artist par excellence - has left infinite traces and works behind him all over the world for future memory. The mural in Pisa assumes a peculiar resonance. This is due to the fact that it is situated in an anomalous city, compared to the sites where Haring usually worked. Pisa, indeed, has a very strong artistic identity. The enormous mural, therefore, rather than being a manifestation of freedom or a protest against the greyness of metropolitan life, takes on the form of a colossal interrogative, above all for us as Europeans. And the interrogative is this: is it really true that we are upholding the "artistic" value of the art heritage cities, or are we not actually destroying them with mass tourism and interminable suburbs which quickly become the new slums, worse even than those in America or the Third World? Furthermore, is it really true that an artistic tradition consists purely of the conservation of that which was, with no chance of developing the ethos of past times (which, let us not forget, was always "contemporary" at its inception)? And, in conclusion, is art merely a puppet theatre which serves to arouse our admiration, or is it

soprattutto per noi europei. Questo: è proprio vero che stiamo mantenendo il valore "artistico" delle città d'arte, o non lo stiamo distruggendo con l'immersione nel turismo di massa, con l'inclusione in periferie degradate come e più di quelle americane o del terzo mondo? E ancora: è proprio vero che una tradizione artistica consista nella pura conservazione di ciò che fu, senza possibilità di continuare il destino dei tempi passati (che, ricordiamolo sempre, nelle diverse epoche erano "contemporanei")? E infine: l'arte è solo un teatro in cui esercitare l'ammirazione, o invece un ambiente in cui far provare emozioni e sensazioni? Ebbene, sollevare queste domande è per l'appunto la funzione del libro che qui sto presentando, che non è, pertanto, solo la memoria di un curioso o straordinario evento che fu, ma un'occasione - fra le poche che questa nostra società oggi ci regala - per riflettere su cosa mai stiamo facendo di noi stessi.

Omar Calabrese

instead a means of experiencing emotions and sensations? Raising these questions is precisely the objective of this book; it is not, therefore, only the memory of a curious or extraordinary event in the past, but an occasion - among the few that this society can still offer us - to reflect on what we are making of ourselves.

