

## Eric Drooker: Immagini come parole

Mario Maffi - Antonello Negri

Anche se da alcuni anni vive a San Francisco, il vero mondo di Eric Drooker, quello che continua a essere (per sua stessa ammissione) il serbatoio e il laboratorio dei suoi sogni e della sua arte, rimane New York, e in particolare il quartiere sud-orientale di Manhattan che ha nome Lower East Side, compreso fra la 14<sup>a</sup> Strada Est, l'East River, le rampe d'accesso al Brooklyn Bridge e la direttrice Lafayette Street-Fourth Avenue.<sup>1</sup> Figlio di immigrati di origine tedesca, con un *cognomen omen* (in tedesco *Drucker* significa stampatore), Eric è cresciuto in questo quartiere, nel labirinto di strade che, con il passare del tempo, si sono trasformate in straordinari palinsesti sociali e culturali, e da esso pare aver assorbito la straordinaria complessità che si riversa poi nei suoi disegni, nei suoi *cartoons* politici, nelle sue *graphic novels*. Da più d'una ventina d'anni ormai (e anche dopo il trasferimento sulla West Coast), egli è diventato (e come tale è riconosciuto) un cantore *sui generis* di New York e del Lower East Side, un cantore per il quale – cosa rara – celebrazione continua a far rima con indignazione, il tono ammirato s'intreccia costantemente con quello non riconciliato.<sup>2</sup>

Il Lower East Side è in un certo senso il paradigma di New York e, più in generale, di un'America nata dalla dialettica, violenta, complessa e aperta, di molte clas-

---

\* Mario Maffi insegna Cultura anglo-americana all'Università degli studi di Milano ed è autore di numerosi volumi sulla cultura americana e inglese, fra cui *Mississippi. Il Grande Fiume* (2004; Prix Ptolémée pour la Géographie 2008 per l'edizione francese), *Nel mosaico della città* (2006), *Tamigi. Storie di fiume* (2008). Fa parte del Comitato scientifico di Ácoma.

Antonello Negri è direttore del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo all'Università degli studi di Milano, dove insegna Fonti, modelli e linguaggi dell'arte contemporanea. Dirige la rivista "L'Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità" e i suoi principali ambiti di ricerca sono la pittura, la grafica e l'architettura dell'Ottocento e del Novecento e l'archeologia industriale.

1. Va detto che i confini del Lower East Side storico non hanno mai smesso di mutare nel tempo, sotto la pressione delle trasformazioni

socio-urbanistiche. Negli ultimi anni, l'espansione verso est dell'East Village (punta avanzata della *gentrification* nel quartiere) ha raggiunto e superato Tompkins Square Park – lo sgombero del centro sociale Charas, da decenni situato nel grande stabile scolastico sulla East 8th Street, all'angolo con la piazza, è stato il momento cruciale di quest'avanzata a macchie di leopardo. Non è escluso però che il recente crollo del mercato immobiliare finisca per ridisegnare ancora i confini di un quartiere dalla vita sicuramente tumultuosa.

2. Si veda il suo sito ufficiale, [www.drooker.com](http://www.drooker.com). Le opere principali di Drooker sono: *Flood! A Novel in Pictures* (1992), Dark Horse, New York 2007; *Illuminated Poems*, with Allen Ginsberg, Four Walls Eight Windows, New York-London 1996; *Street Posters & Ballads*, Seven Stories Press, New York 1998; *Blood Song. A Silent Ballad*, Harcourt, New York 2002; *Sling-shot*, PM Press, Oakland, CA 2008.

si e molte culture.<sup>3</sup> Sviluppatosi nella prima metà dell'Ottocento come area residenziale d'una città ancor giovane, a ridosso della Old New York prima olandese, poi inglese e infine americana, nella seconda metà del secolo il quartiere, già abitato dai primi contingenti immigrati (tedeschi e irlandesi), divenne "cancello d'ingresso" per la grande ondata immigratoria che, fra il 1880 e il 1920, porterà in America milioni di persone, dall'Europa meridionale e orientale (senza dimenticare il contingente di cinesi in fuga dai territori occidentali – California in primis – investiti da furibonde ondate di razzismo): "Date a me le vostre stanche, povere / masse accalcate, anelanti a respirar libere, / gli sventurati rifiuti delle vostre terre brulicanti! / A me mandate tutti costoro, i senza casa, sballottati dalle tempeste. / Io levo il mio lume accanto alla porta d'oro!", avrebbe scritto la poetessa Emma Lazarus nel poemetto *The New Colossus* (1883) – parole che vent'anni dopo sarebbero state incise in un pannello di bronzo posto alla base della Statua della Libertà, oltre che nella sempre ricorrente retorica nazionale. In quei decenni, il Lower East Side divenne il ghetto immigrato per eccellenza di un'America in rapidissima, convulsa trasformazione, le sue condizioni di vita e di lavoro un autentico paradigma dell'evoluzione del capitalismo industriale e finanziario statunitense: gli *sweatshops* dell'industria dell'abbigliamento negli scantinati e nei *lofts*, il lavoro infantile e femminile, domestico e a cottimo, i giganteschi *tenements* accanto alle vecchie, signorili *brownstones* suddivise in soffocanti appartamenti senza luce né aria, le vie affollate di gente in transito e in ricerca affannosa di un lavoro, i mercati all'aperto, i venditori ambulanti, gli strilloni agli angoli delle strade, le bande di ragazzini e di adolescenti, la lotta per la sopravvivenza e la difesa del territorio con le loro inevitabili ramificazioni nella criminalità organizzata, i grandi scioperi, i cortei, gli scontri di piazza, gli incendi e gli incidenti nelle fabbriche e nei laboratori, il delinearsi di un proletariato in grado di superare, sul posto di lavoro e negli episodi di lotta, le segmentazioni etniche e linguistiche... Al tempo stesso, a fronte di condizioni di vita e di lavoro spesso agghiaccianti, il Lower East Side funzionò, in quei decenni, anche da straordinario laboratorio culturale – il terreno di coltura del romanzo ebraico-americano e italo-americano, degli sviluppi di un teatro popolare, dei primi passi di un cinema fortemente radicato nell'esperienza proletaria della strada urbana, della scuola pittorica realista detta "dei bidoni di spazzatura"... Tutte esperienze sociali e sperimentazioni artistiche fortemente caratterizzate e destinate a lasciare tracce profonde nella cultura di massa del Novecento e del modernismo stesso.

Il decennio della Depressione segnò il quartiere come segnò l'intero paese e il secondo dopoguerra si aprì su un Lower East Side in abbandono e in degrado. Intanto, però, altre dinamiche sociali stavano delineandosi: un nuovo flusso d'immigrati che, sulla base di un continuo modificarsi del mercato del lavoro, prendevano il posto delle comunità originarie o s'intrecciavano a quanto di esse rimane-

---

3. Si vedano Mario Maffi, *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York* (1992), Il Saggiatore, Milano 2006; Hasia R. Diner, Jeffrey Shandler,

Beth S. Wenger, a cura di, *Remembering the Lower East Side*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2000.

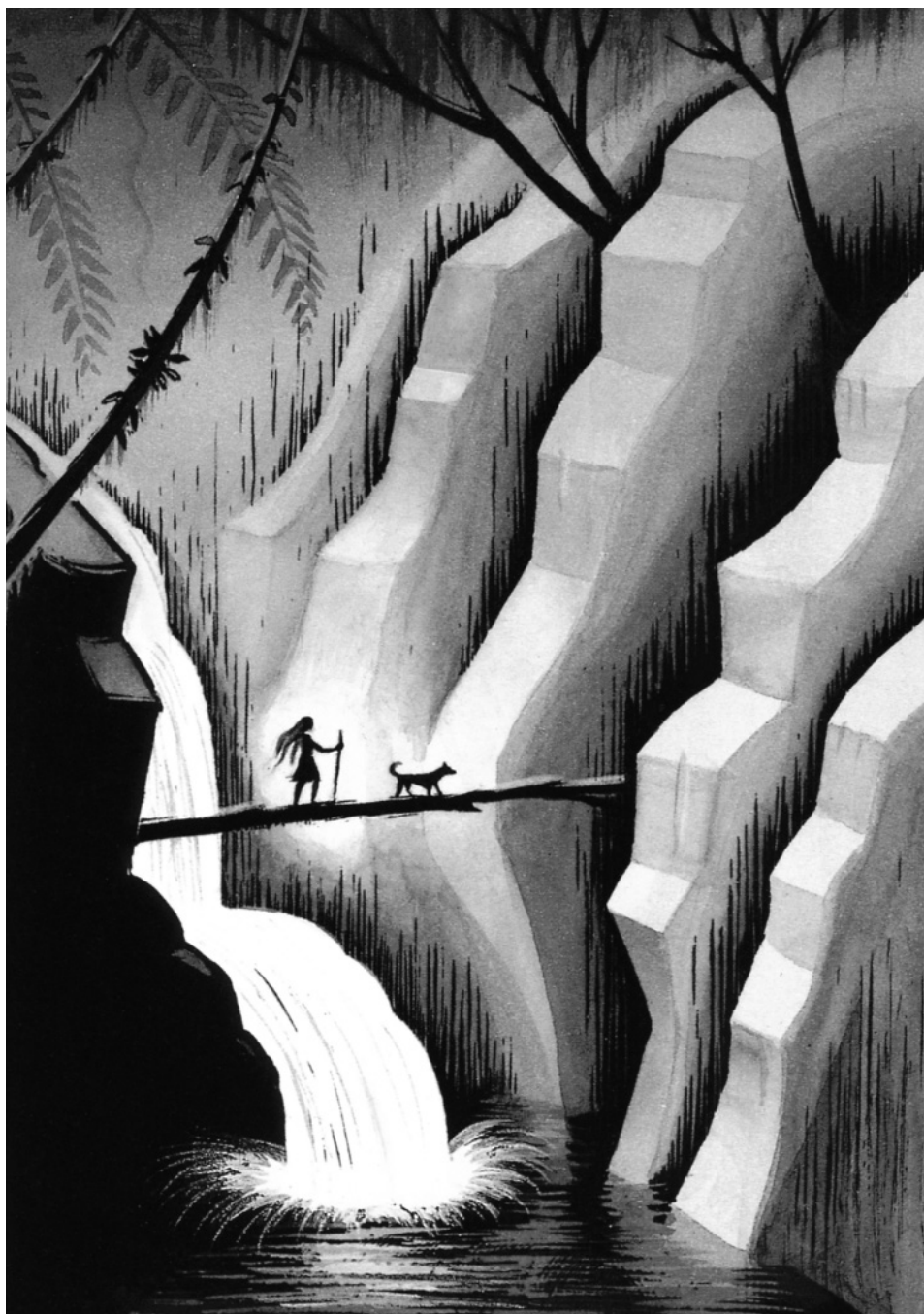


Immagine tratta da *Blood Song*, di Eric Drooker.

va – immigrati dai Caraibi o da altre regioni dell'Asia. E così, a poco a poco, il quartiere divenne, da *goldeneh Medina* (yiddish per "paese dell'oro"), *Loisaida* (espressione portoricana per "Lower East Side"). Il processo si delineò attraverso tutti gli anni Sessanta, intrecciandosi alle molte tensioni sociali e culturali del decennio (fra Pantere Nere e Young Lords, Movement e yippies, controcultura giovanile e tentativi di aggregazione classista), e culminò a metà anni Settanta in una nuova fioritura artistica, di cui la nascita del Nuyorican Poets' Café e del centro sociale Charas-El Bohio fu il simbolo più eloquente. Ma gli anni Settanta, con l'apertura di un nuovo ciclo di crisi economica mondiale, saranno anche il decennio della "bancarotta delle città americane": e la storia del Lower East Side si intreccerà allora fittamente con gli alti e bassi dell'economia e della finanza – in particolare, della speculazione edilizia e del fenomeno della *gentrification* (il processo di espulsione degli abitanti da un quartiere proletario e la sua "bonifica" e ristrutturazione in vista dell'afflusso di una nuova classe media, giovane e rampante: la vicinanza del Lower East Side a Wall Street fa di esso una delle zone di Manhattan più ambite dal punto di vista della rendita fondiaria).<sup>4</sup> Così, gli ultimi due decenni del secolo scorso trascorsero all'insegna di tensioni contraddittorie: il prolungarsi della tradizione politica antagonista e della cultura a essa riferita, il degrado avanzante con il suo corollario di piaghe sociali come la droga e l'AIDS, la militarizzazione e riqualificazione di strade e case in nome della *gentrification* di volta in volta avanzante e stagnante – un'estenuante montagna russa di situazioni, che metteva a dura prova lo zoccolo duro della popolazione immigrata, proletaria e sottoproletaria, erede delle antiche comunità immigrate o gonfiata dai loro figli e nipoti che tornavano alla casa d'un tempo... un ventennio difficile, lacerante e lacerato, sospeso fra sgretolamento e isolamento e caparbia volontà di sopravvivenza, di lotta e di creazione artistica: la produzione dei *nuyorican poets*, l'attività creativa di una comunità asiatica in espansione, le lotte per la casa e per le condizioni di lavoro, il diffondersi e – alternativamente – il contrarsi dello *homesteading* (risposta spontanea al voluto abbandono in cui venivano tenuti interi edifici, in attesa della crescita del mercato immobiliare), i violenti sgomberi di comunità di senzatetto (come quello dell'agosto 1996, vera e propria operazione militare, durante la quale Drooker stesso venne arrestato).<sup>5</sup>

Di tutto ciò, in quel ventennio, Drooker, insieme a un gruppo agguerrito di disegnatore-attivisti (Seth Tobocman, Peter Kuper, Sabrina Jones, James Romberger, e molti altri, tutti più o meno legati alla rivista "World War 3"), fu un cronista e portavoce straordinario.<sup>6</sup> I suoi disegni, i suoi manifesti, i suoi *street posters*, presero a

---

4. Si veda Janet L. Abu-Lughod, et al., *From Urban Village to East Village. The Battle for New York's Lower East Side*, Blackwell, Oxford 1994.

5. Si vedano Malve von Hassell, *Homesteading in New York City, 1978-1993*, Bergin & Garvey, Westport, Connecticut 1999; Christopher Mele, *Selling the Lower East Side. Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*, Uni-

versity of Minnesota Press Minneapolis 2000; Clayton Patterson, a cura di, *Resistance. A Radical Social and Political History of the Lower East Side*, Seven Stories Press, New York 2007.

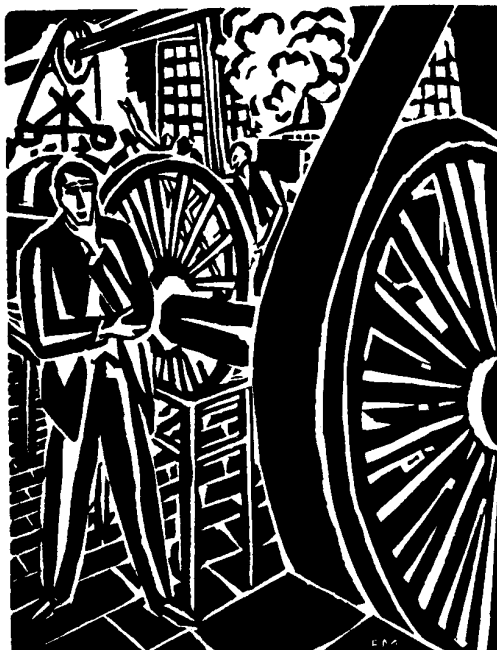
6. Si vedano Mario Maffi, *New York. L'isola delle colline* (1995), Feltrinelli, Milano 2003; Sarah Ferguson, *Radical Ink. Drawing the Lines of Dissent*, "The Village Voice Literary Supplement", settembre 1999.



Immagine tratta da *Blood Song*, di Eric Drooker.



Immagine tratta da *Home*, di Eric Drooker.



Immagini tratte da *Mein Stundenbuch*, di Frans Masereel.

veicolare la contraddittoria attività antagonista – sintetiche, efficaci scene di strada che riassumevano con forte impatto visivo i contenuti delle lotte in corso; le sue “storie senza parole” (le prime, essenziali, *Home*, del 1986, e *L*, del 1990, poi riunite nella più articolata *Flood*, del 1992; la straordinaria *Blood Song*, del 2002) riassumevano la vicenda secolare del quartiere seguendo il labirinto di vite individuali, ma proiettandola sempre più sul fondale della storia cittadina (newyorkese) e nazionale; i suoi *cartoons*, i suoi dipinti, le sue copertine di opuscoli e riviste (fra cui, ormai con una certa regolarità, anche il “New Yorker”) intrecciavano abilmente passato e presente, metafora dell’essenza profonda dell’esperienza del Lower East Side, all’interno di una cultura così dislocata fra rimozione e bisogno di memoria; la collaborazione con Allen Ginsberg negli *Illuminated Poems* era un suggestivo dialogo fra artisti di diversa sensibilità e fra parole e immagini; le sue *performances*, fra cabaret politico e messinscena artistica, si situavano ai molti crocevia di forme passate e presenti d’impegno culturale.

Oggi, mentre è uscito il suo nuovo *Slingshot* (un titolo evocativo: “catapulta, balista”), Drooker vive a Berkeley. Intanto, una nuova fase – ancor più drammatica – della lunga crisi economica apertasi a metà anni Settanta sta colpendo l’intero paese (l’intero mondo): dunque, anche New York e il Lower East Side. E, dopo la parentesi delle facili ricchezze e delle arroganti speculazioni immobiliari, non è escluso che rimetta in moto la vecchia anima antagonista del quartiere, sotto la pressione di nuove miserie, di nuove sofferenze, e soprattutto di nuove lotte. Può darsi che allora Eric Drooker torni a casa.

Mario Maffi

\*\*\*

Tra gli anni Ottanta e i Novanta del Novecento, il giovane disegnatore americano Eric Drooker ha realizzato cicli di opere accomunati dal bianco e nero di un secco linguaggio grafico, visivamente affine alla xilografia, e dalla concatenazione narrativa dei singoli fogli.

Con tali lavori, Drooker ha rivisitato e attualizzato un genere grafico – il racconto senza parole – che negli anni tra le due guerre aveva avuto le sue moderne origini e una considerevole fortuna (ma a posteriori rapidamente dimenticata, poiché il mondo e le idee sull’arte sarebbero radicalmente cambiati).<sup>7</sup>

I caratteri essenziali di tale genere erano la semplicità del linguaggio, com’è ovvio più apparente che reale; l’idea della riproducibilità dell’immagine, dunque la prospettiva di una sua ampia diffusione, collegata altresì all’utopia – tipica di quel periodo – di una sorta di ‘democratizzazione’ dell’arte, di un suo godimento il più possibile generalizzato; le tematiche legate alla quotidianità e, soprattutto, all’esperienza della grande città; la componente ideologico-politica, ovvero l’idea che l’opera d’arte, anche sulla base dei caratteri già indicati, dovesse uscire dalla spe-

<sup>7</sup> Si veda David Beronà, *Picture Stories. Eric Drooker and the Tradition of Woodcut Novels, “INKS”*, febbraio 1995.



Immagini tratte da *Die Idee*, di Frans Masereel.



cifica 'scena artistica' e investire il mondo reale, possibilmente nella prospettiva di un suo cambiamento.

Tali caratteri si trovano nella tipologia della cartella grafica quale si sviluppa, soprattutto in Germania, subito dopo la Prima guerra mondiale. La cartella grafica – cioè, generalmente, la raccolta, la serie di incisioni di un autore eseguita intorno a un tema e proposta come un'unità – si era andata affermando nel quadro di un moderno collezionismo d'arte tendente a coinvolgere un pubblico più ampio, anche per il minor prezzo di opere non "uniche", come appunto le incisioni. Nel particolare clima della Germania postbellica, l'idea della cartella grafica aveva cominciato a essere caricata, da parte di alcuni autori, di intenzioni dichiaratamente politiche, di affermazione di idee e di loro diffusione anche attraverso il mezzo artistico. Sono a vario titolo riconducibili a un quadro del genere il ciclo di Max Beckmann *Die Hölle* (*L'inferno*, 1919), quello di Otto Dix *Der Krieg* (*La guerra*, 1924) e numerose cartelle grafiche di George Grosz *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (*Il volto della classe dirigente*) del 1921, e *Abrechnung folgt!* (*Aggiusteremo i conti!*) del 1923.

L'inferno di Beckmann era quello di una vita pubblica e privata tragicamente attraversata e devastata dalla violenza di quel 1919, raccontato con un'intonazione che faceva vibrare di sonorità extratemporali una serie di *qui e ora* – uomini alla mitragliatrice durante la guerra civile, un orribile omicidio carico di allusioni sessuali, una prostituta per strada... –, intrecciando un linguaggio espressionista visionario tanto all'esperienza reale di quei giorni, quanto all'aspra narratività di un certo Rinascimento tedesco e della tradizione medievale della danza macabra, con puntuali riferimenti alle figurazioni del Camposanto di Pisa. Gli orrori e i disastri della guerra, cui aveva partecipato, Dix era riuscito a rappresentarli – dopo anni di sospensione della memoria – soltanto nel 1924, attraverso un'oggettività così brutale da diventare un manifesto antipatriottico forse ancor più forte del famoso libro fotografico di Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* (*Guerra alla guerra!*), uscito nello stesso anno. Quanto alle cartelle grafiche di Grosz, ben note anche in Italia, ben corrispondevano all'idea che il loro autore aveva in quegli anni dell'arte e specialmente dei propri disegni, non a caso riprodotti in una quantità di giornali e riviste nell'ottica di una loro massima visibilità: dovevano essere un'arma al servizio della lotta di classe.<sup>8</sup>

Tuttavia, chi meglio e più propriamente, allora, ha rappresentato l'inizio di quel racconto senza parole che ha poi trovato in Drooker un nuovo interprete del tutto originale, è stato il belga Frans Masereel,<sup>9</sup> sia dal punto di vista del linguaggio – un bianco e nero netto, da xilografia, colto e popolaresco al tempo stesso, radicato nella nobile tradizione rinascimentale nordica di questo mezzo espressivo, ma al tem-

8. Si vedano in particolare Max Beckmann, *Die Hölle*, I.B. Neumann, Berlin 1919; George Grosz, *Il volto della classe dirigente* (1921), Rizzoli, Milano 1974; George Grosz, *Aggiusteremo i conti* (1923), Dedalo libri, Bari 1973; Otto Dix, *Der Krieg*, Karl Nierendorf, Berlin 1924. Si veda poi Antonello Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Bari 1989.

9. Si veda Frans Masereel, *La città* (1925). *Un viaggio appassionato* (1919), Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1979. Si vedano poi David Beronà, *Picture Stories. Eric Drooker and the Tradition of Woodcut Novels*, cit.; Art Spiegelman, *Gloomy Toons*, "The New York Times Book Review", 27 dicembre 1992.

po stesso attento alle sue ottocentesche declinazioni popolari – sia per il tema affrontato, che alla fine è quello dell'individuo a confronto con il mondo contemporaneo, rappresentato dalla metropoli e dai suoi meccanismi (le grandi masse, i comportamenti e i divertimenti collettivi, i piaceri privati e nascosti, le lotte politiche, il sogno e l'utopia, le microstorie che riflettono il mondo...); sia per il mezzo utilizzato: non più la cartella grafica ma un libro, dunque un "oggetto" molto più maneggevole e meno costoso, di facile circolazione, lettura, uso. Come in *Mein Stundenbuch* (*Il mio libro delle ore*, 1919), *Die Idee* (*L'idea*, 1929), *Geschichte Ohne Worte* (*Storia senza parole*, 1924)...

In Germania, tale forma di narrazione per figure, con tali caratteristiche linguistico-espressive e tematiche, è stata praticata abbastanza ampiamente, soprattutto fino alla presa di potere nazista – si possono ricordare a titolo esemplificativo i lavori di Sella Hasse, Franz Maria Jansen, Gerd Arntz, Otto Nückel, Karl Rössig – e anche dopo la guerra qualcuno, come Palle Nielsen, si è cimentato con tale tradizione. La migrazione di questa tipologia si è verificata – come per tutta la ricerca artistica genericamente riconducibile alla nozione di avanguardia – in concomitanza con i ricordati sviluppi politici che erano maturati nella Germania dei primi anni Trenta, portando alla fuga una quantità di artisti – verso l'Unione Sovietica, la Francia, la Gran Bretagna, gli Stati Uniti... – e stimolando la ripresa, altrove, di una quantità di tipologie di opere e di generi. Negli Stati Uniti, il surrealismo era un genere d'importazione dalla Francia e il muralismo era arrivato dal Messico, mentre la pittura astratta veniva, in parte almeno, dalla Germania, proprio come la "storia senza parole" raccontata alla maniera – autentica o imitata – della xilografia. La si ritrova nelle vere e proprie *graphic novels* di artisti (a loro volta oggi dimenticati) come Lynd Ward (*Wild Pilgrimage*, 1932; *Song Without Words*, 1936) e Giacomo Patri (*White Collar*, 1940), oppure in certi singoli fogli di Clare Leighton (per esempio *A Breadline*, 1935).<sup>10</sup>

Dopo mezzo secolo, più o meno, la storia è cambiata solo in apparenza. E a qualcuno viene in mente di riprovare a parlare della realtà con gli stessi mezzi di Masureel, dei tedeschi di Weimar, degli americani del New Deal. Entra in scena Eric Drooker.

Antonello Negri

---

**10.** Si vedano in particolare Lynd Ward, *Storyteller Without Words* (1929-1937), Harry N. Abrams, New York 1972, e Giacomo Patri, *White Collar. A Novel in Linocuts* (1940), Celestial Arts, Millbrae 1975. Si vedano poi Paul Von Blum, *The Critical Vision. A History of Social &*

*Political Art in the US*, South End Press, Boston 1982; Philip S. Foner, Reinhard Schultz, *The Other America. Art and the Labour Movement in the United States*, The Journeyman Press, London 1985.