

ALESSANDRO OSSANI

Lettering r-evolution:

la miniatura medievale e il Writing degli anni '70 a confronto

Nel quadro instabile - e spesso soffocato dalla costrittiva visibilità mediatica di eventi il cui senso critico è per lo meno dubbio - del confronto sovratemporale tra forme di produzione artistica di epoche differenti, un serio discorso metodologico può essere giocato su più piani; sovente non nel logoraticissimo format "da a", ma in un serrato parallelo tra due entità separate, e senza connessioni intermedie: l'incrocio Medioevo/contemporaneo offre infinite possibilità da questo punto di vista. Le tipologie legate alle forme della street art sono in questo senso molto interessanti, rispetto per esempio alla considerazione del rapporto tra spazio e opera, e tra opera e pubblico, in modalità che la medievistica applica da non troppo tempo al contesto produttivo della pittura murale (e non solo).

Ma in particolare il writing porge davvero occasioni fruttuose: il lavoro sulla lettera, sulle differenti sue forme grafiche, sulle sue connessioni, può incrociarsi e connettersi con le forme della scrittura dei primi secoli cristiani, e con l'evoluzione della sua deco-

razione, invenzione - come sappiamo - tipicamente 'medievale' rispetto alla volontà rigorosa della cultura classica di mantenere una separazione tra discorso visivo e testo scritto. Alessandro Ossani non forza il raffronto (anche perché del tutto conscio della mancanza di riferimenti voluti e culturalmente consci), ma accosta i due contesti nella loro evoluzione mettendone in evidenza tratti sorprendentemente comuni, tra rispetto delle regole e distorsione, e tra trasmissione di un messaggio ed esornazione formale. Il passaggio dalle prime iniziali della tarda Antichità, nel loro voluto perpetuarsi di una leggibilità chiara, all'inestricabile cinetismo della produzione insulare può dunque a buon diritto leggersi in rapporto a quello tra l'esemplarità basilica delle prime tag, e il successivo evolversi dei differenti alfabeti nei primissimi anni Settanta nella New York di Phase2.

Fabrizio Lollini

Se pareba boves alba pratalia araba albo versorio teneba negro semen seminaba.
(Anonimo)

È un'attitudine notturna, i suoi soggetti sono in crescita costante, fondamentalmente recidivi a tutto – di fatto non li senti e non li vedi e non avverti i loro schemi – a te sfugge il concetto, vedi solo nomi, per te è una cosa semplice – due bombole d'argento e una pressione grazie all'indice – non chiamare affreschi quelli che vedi sui palazzi, la terminologia corretta è pezzi, zero tabbozzi – ognuno ha il suo motivo, il proprio stile e ne va fiero – e niente in dolce a chi ne fa un lavoro, io non vengo sul tuo muro per denaro – resto concreto e sto aggrappato a un sogno – sono in ferrovia è un top-2-bottom su un vagone bianco – il tempo ha sviluppato nuovi stili, nuove forme, situazioni sempre pesa come ci ha insegnato Phase – per cui non ti stupire se ti è tutto incomprensibile, è assai difficile il concetto senza il codice.

(Kaos One)

Quelli che precedono sono due modi diversi, a più di mille anni di distanza, di descrivere la stessa azione: l'atto dello scrivere. Il primo passo, noto come "Indovinel-

lo veronese", è l'interpretazione di una scritta vergata tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo, in forma d'appunto, a margine di un foglio di pergamena appartenente ad un codice più antico. Si tratta di una testimonianza autoreferenziale, perché non è altro che una metafora della scrittura descritta dallo stesso amanuense: i "buoi" rappresentano le dita della mano, i "prati bianchi" la carta, il "bianco aratro" la penna d'oca e il "seme nero" l'inchiostro.¹ Il secondo brano, invece, è tratto dall'album di esordio da solista di uno degli esponenti di riferimento del rap italiano anni Novanta, Kaos One, e restituisce l'immagine di un writer dei giorni nostri alle prese con muri, treni e bombolette. Seppur lontani sotto molti aspetti, a partire dal contesto storico-sociale a cui fanno riferimento, questi due esempi ci conducono ad introdurre un possibile confronto tra le forme della scrittura medievale e di quella contemporanea.

L'arte della miniatura trae origine dal millenario e problematico rapporto fra testo e immagine, raggiungendo nel Medioevo il suo vertice incontrastato: tuttavia essa

non è un'invenzione medievale. Già nel mondo classico (greco e romano), infatti, venivano prodotti libri illustrati, e persino dall'antico Egitto ci è giunta testimonianza di rotoli di papiro decorati da disegni colorati. Quando nei primi secoli della nostra era il codice sostituì il rotolo, la prima conseguenza concreta fu la nascita di una nuova realtà d'intervento artistico, la pagina del libro, che si prestava ad accogliere, in uno spazio "finito", sia le lettere del testo sia le immagini che lo dovevano illustrare.²

L'idea classica della netta separazione tra scrittura e decorazione, però, rimase tale ancora per qualche secolo. La concezione estetica dell'antichità, infatti, non prevedeva la mescolanza dei diversi campi espressivi, per cui ogni tentativo di intreccio fra i due ambiti veniva visto con riluttanza. Da questo punto di vista qualcosa comincia a cambiare in epoca tardoantica, quando il principio di ostilità tra lettera e ornamentazione viene messo in discussione attraverso la struttura dell'iniziale. Il primo prototipo di lettera iniziale ornata risale al IV secolo: in questo momento, però, essa serve ancora ad indicare l'inizio di una nuova pagina e non quello di una nuova sezione testuale, così che un'iniziale può trovarsi anche nel mezzo di una frase. È ciò che accade nel manoscritto virgiliano conosciuto come Virgilio Augusteo (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,

ms. Vat. lat. 3526), vergato in maiuscole rustiche. Menzionato come un antesignano della produzione manoscritta destinata all'uso dei bibliofili (a differenza degli esemplari unici dei documenti legali o delle iscrizioni monumentali), il codice include iniziali tracciate in una maggiore scala dimensionale rispetto alle altre lettere che compongono il testo e con un inchiostro di colore diverso. Sebbene si siano conservate solo poche pagine dell'opera, esse seguono tutte la stessa formula grafica e hanno la prima lettera della prima parola di ogni foglio evidenziata in questa maniera appena accennata (fig. 1). Le iniziali del Virgilio Augusteo appaiono già completamente formate ma ancora separate dal resto della scrittura, viste quasi come un elemento estraneo ad essa, in accordo con quell'idea di separazione fra gli ambiti produttivi tipica dell'epoca classica. In effetti, la principale funzione svolta dalle iniziali era essenzialmente pratica, indirizzata a favorire la lettura. Bisogna ricordare, a tale proposito, che la scrittura classica non conosceva la divisione delle parole, così come la punteggiatura all'interno del testo; inoltre la riga era scritta senza spaziature, fatto che rendeva i segni di separazione tra i paragrafi poco visibili. La *scriptio continua*, pertanto, si accompagnava necessariamente alla lettura ad alta voce, con il testo che doveva essere ripetuto fino a trovare la corretta suddivisione delle parole: era il letto-

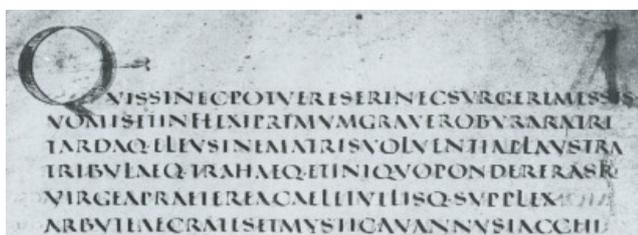


Fig. 1. Pagina di testo (part.), Virgilio Augusteo, IV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

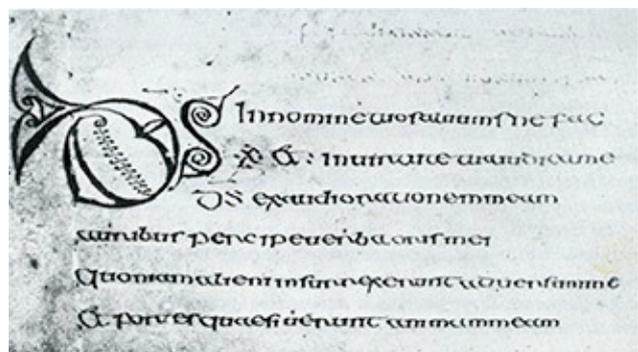


Fig. 2. Pagina di testo (part.), Salterio di san Colombano, 600 circa, Dublino, Royal Irish Academy



Fig. 3. Incipit del Vangelo di Marco, Libro di Durrow, 680 circa, Dublino, Trinity College Library

re che doveva crearsi mentalmente le pause necessarie per scomporre il testo in frasi al fine di comprenderne il significato.

Verso la fine dell'epoca classica la divisione degli elementi del testo cominciò ad essere segnalata visivamente, così che i titoli, gli *incipit*, gli *explicit* e le glosse³ vennero organizzati spazialmente e indicati da diverse dimensioni e da una diversa struttura, ad un livello ben più complesso e ricco di sfumature rispetto a quello realizzabile nelle iscrizioni lapidarie. Ne è un esempio il cosiddetto *Codex Alexandrinus* (Londra, British Library, ms. Royal 1. D. V-VIII), in cui si può già notare la pratica di evidenziare in maniera più decisa le suddivisioni del testo, spostando nel margine la prima lettera della riga con cui inizia un nuovo paragrafo, distinguendola con un formato più grande e con un colore diverso.⁴ Tuttavia l'invenzione dell'iniziale non riscontra un successo immediato.⁵ Sembra che quando nel IV secolo san Girolamo parlava di lettere onciali, avesse davanti agli occhi un tipo di manoscritto come il Virgilio Vaticano: «più fardelli scritti che libri» («*onera magis exarata quam codices*»); Ger., *In Iob*) li definiva, condannando l'uso di lettere troppo larghe, alte un'oncia, che li rendeva scomodi e inadatti all'uso.⁶ Anche nel VI secolo le iniziali decorate sono molto rare nei libri cristiani. Perché qualcosa cominci a cambiare nella concezione del rapporto tra scrittura e decorazione bisogna aspettare il VII secolo, quando

il baricentro della cultura europea si sposta a nord delle Alpi. Negli *atelier* monastici dell'Europa continentale e delle isole britanniche si diffonde la produzione di libri di pregio. Se in epoca tardoantica, però, i libri più ricchi di immagini erano state le Bibbie, in questo periodo acquista grande importanza la decorazione di codici destinati alle cerimonie liturgiche: l'evangelario, il sacramentario (che più tardi evolverà nel messale), il salterio, il pontificale, il benedizionale e i corali (raccolte di testi per il canto). Poiché i libri liturgici nel Medioevo avevano una funzione espositiva – ossia venivano appoggiati sull'altare per essere visti e ammirati oltre che per essere letti – simili disegni giocavano un ruolo considerevole nel catturare l'occhio in una coinvolgente decorazione della pagina. Se inizialmente gli amanuensi continentali e insulari si attennero alla visione della tarda antichità, ben presto emerse in loro una diversa idea dell'ornamentazione, che non doveva essere vista come un pesante ingombro sulle spalle della scrittura, bensì come un mezzo per elevarne il significato. Lettere iniziali più grandi ed evolute nello stile cominciarono a diventare sempre più numerose: anche se le forme della scrittura merovingia e irlandese non furono mai tanto diverse come in questo periodo, entrambe condivisero il principio di tenere in grande considerazione l'ornato. Nella stretta relazione che si instaura fra testo e immagine e che porta alla creazione dell'iniziale come forma

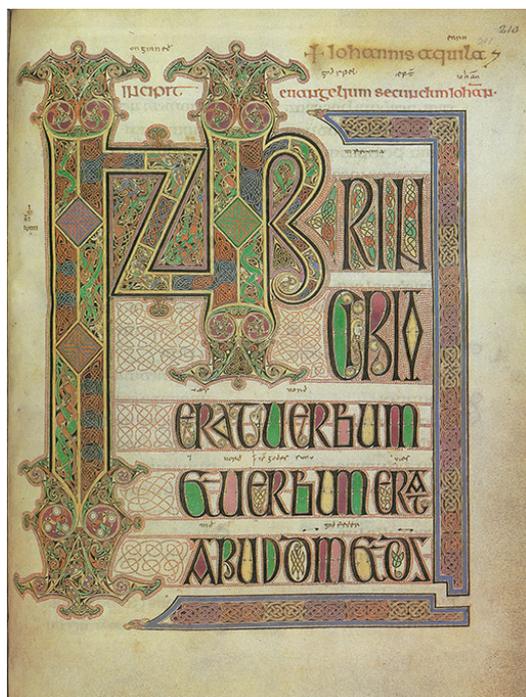


Fig. 4. Incipit del Vangelo di Giovanni, Libro di Lindisfarne, prima del 698, Londra, British Library



Fig. 5. Chi Rho, Libro di Lindisfarne, prima del 698, Londra, British Library

autonoma, il ruolo impersonato dalla miniatura è quello dell'attore protagonista. Il periodo di massima fioritura decorativa delle lettere è generalmente considerato quello compreso tra VII e XII secolo: le opere posteriori a questo periodo, secondo Alexander, presentano una minore varietà o fantasia creativa.⁷ Gray suggerisce che l'emergere di immagini pienamente sviluppate nella forma dell'illustrazione miniata conferisce a queste opere un' enfasi più autonomamente pittorica, scostandole dall'interesse di usare le lettere come veicolo per la decorazione del testo.⁸ Se nella miniatura continentale precarolingia l'iniziale diventa un motivo artistico importante, è nell'arte insulare che essa raggiunge esiti formali mai visti prima. Del mutato rapporto fra scrittura e decorazione sono testimonianza i più antichi manoscritti irlandesi: già nel Salterio di san Colombano (Dublino, Royal Irish Academy, ms. 24 Q. 23; 600 circa) la prima riga dei capitoli più importanti dimostra una tendenza a diminuire che parte dal vertice dell'iniziale e arriva alla scrittura ordinaria.⁹ La lettera iniziale viene spostata dal margine verso la colonna del testo e contraddistinta da un colore diverso (rosso), ma soprattutto è tracciata secondo una linea che in alcuni punti si apre a definirne la forma, creando un *outline* (contorno) che la delimita: di conseguenza il corpo della lettera si presta ad essere riempito con semplici ornamenti, mentre le parti terminali si risolvono in stilizzati motivi curvilinei

e spiralforni (fig. 2). Qui l'iniziale non è più considerata un elemento estraneo alla scrittura: anzi, entra gradualmente a farne parte, in un momento in cui calligrafo e miniatore coesistono ancora nella stessa persona. L'evoluzione del *lettering* attraverso una prassi decorativa che nel salterio si può vedere in una forma embrionale risulta evidente nel più antico degli evangelari insulari propriamente miniati giunti fino a noi, il Libro di Durrow (Dublino, Trinity College Library, ms. 57), eseguito intorno al 680.¹⁰ In quanto libro dei missionari l'evangelario è, in questo periodo, il libro liturgico più importante. La sacralità del libro, nel Medioevo cristiano, era fortemente legata alla concreta diffusione del Vangelo. L'evangelario che un religioso portava con sé per predicare e convertire al Cristianesimo popoli barbari e pagani era venerato come una reliquia e come tale veniva custodito.¹¹

Tutta la miniatura insulare si serve di un vocabolario ornamentale derivante dall'arte celtica, in particolare dal campo della lavorazione dei metalli, dell'oreficeria e dei tatuaggi. Spirali, triskel, intrecci, ornamenti zoomorfi:¹² si trattava di tradurre questi motivi da elmi, spade, scudi e gioielli alla pagina del libro. Negli evangelari irlandesi spesso avviene che questi motivi si moltiplichino all'infinito, finendo per ricoprire intere pagine, chiamate pagine-tappeto. Questo gusto per il principio decorativo dell'*all-over*, ossia della totale copertura di una superficie,



Fig. 6. Chi Rho, Libro di Kells, dopo l'800, Dublino, Trinity College Library

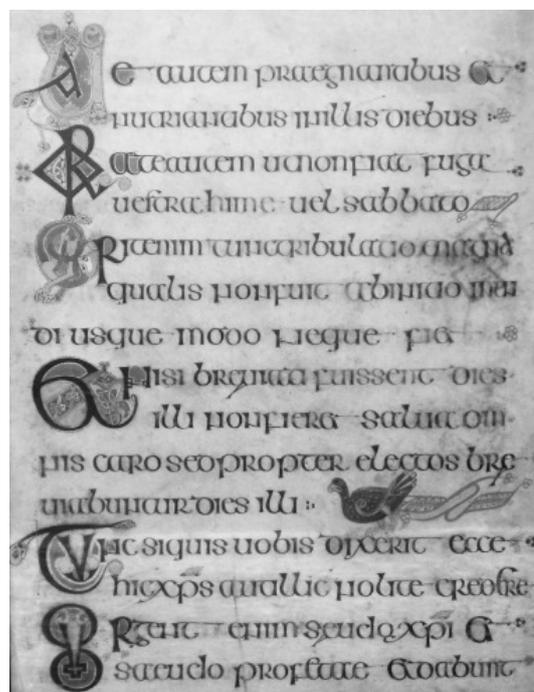


Fig. 7. Pagina di testo, Libro di Kells, dopo l'800, Dublino, Trinity College Library

è già presente nel Libro di Durrow. Il centro della pagina ornata che apre il Vangelo di Giovanni è occupato da un disco circolare con nodi a intreccio, intorno a cui sono disposti riquadri ornati da intrecci zoomorfi: il disco sembra quasi una copia esatta di uno scudo celtico, mentre la decorazione dei listelli riprende quella tipica dei foderi delle spade. Questa idea dell'infinito intreccio delle forme

ha le sue prime manifestazioni nell'ornamento zoomorfo nordico, incubo di forme animali allacciate nel groviglio inestricabile di una lotta mortale per la sopravvivenza. Una lotta di tutti contro tutti dove l'aggressione si rivolge spesso contro il proprio corpo, che non è più corpo ma un puro intreccio nastriforme. In questo delirio di forme annodate scompare ogni spazio libero, ed è proprio questa mancanza di spazio a produrre un effetto angosciante, come un brulichio disperato e senza via d'uscita.¹³

Comprimere il massimo movimento nel minimo spazio è caratteristica peculiare di quest'arte. Ne risultano immagini lontane dall'organicità del mondo naturale ma di grande potenza espressiva, che esprimono un forte impulso all'astrazione. Nei manoscritti insulari, come nella maggior parte dei codici miniati, i disegni più minuziosi sono riservati all'apertura del libro, o dei capitoli in cui il testo era così familiare che la leggibilità era un'esigenza meno importante. I punti dell'evangelario

che si prestavano ad essere decorati corrispondevano all'inizio dei quattro Vangeli. L'incipit di quello di Marco nel Libro di Durrow (fig. 3) contiene l'intera gamma degli elementi caratteristici della miniatura insulare: l'iniziale ornata è un monogramma composto dalle prime due lettere della parola *Initium*; l'asta della *I* scende ad occupare due terzi della pagina; una fitta decorazione comprende tutta una serie di motivi desunti dall'arte celtica: ornamenti astratti, geometrici, motivi a spirale, intrecci di nastri, contorni delle lettere puntinati; il testo segue i contorni del monogramma, con il quale è perfettamente integrato; una scala di dimensioni decrescenti nelle prime righe unisce armoniosamente la parola al resto del testo. I modesti inizi nell'evoluzione della lettera che abbiamo visto nel Salterio di san Colombano sono diventati, neanche un secolo dopo, «composizioni monumentali orchestrate in *diminuendo*».¹⁴ Il medesimo schema compositivo ritorna nel Libro di Lindisfarne (Londra, British Library, ms. Cotton Nero D. IV). Proveniente dall'omonimo monastero situato su un'isola davanti alle coste della Northumbria, venne realizzato dal vescovo Eadfrith, che fu probabilmente sia lo scriba sia il miniatore responsabile del complesso programma decorativo, precedentemente al suo incarico (698-721). La decorazione, con colori che comprendono tre tipi di blu, tre di giallo e due di rosso, presenta, all'inizio di ciascun Vangelo, un'immagine di evangelista seduto



Fig. 8. Taki 183 esegue la sua tag a spray, inizio anni '70, New York

accompagnato da iscrizioni greche, deformate in caratteri latini, una pagina ornamentale cruciforme ed una di testo miniata. Anche qui il corpo della lettera si comporta come un organismo elastico, capace di estendersi e contrarsi a tal punto da alterare il proprio aspetto: esso si rimpicciolisce e si restringe verso la parte destra della pagina, guidando lo sguardo in direzione della scrittura ordinaria (fig. 4). Il *layout* della pagina di Lindisfarne è delimitato da una cornice in cui sia i motivi di riempimento che le linee di costruzione sono interpretati come ornamenti. La cornice e le aste più grandi delle lettere ornate possono avere la stessa struttura e sono quindi intercambiabili: a volte la cornice si interrompe improvvisamente dove la lettera ornata assume la sua funzione. La chiarezza dell'iniziale viene minata dalla proliferazione di elementi ornamentali e polimorfici: la lettera non ha più una forma stabilita, fissata dall'alfabeto romano, ma può alterarsi e trasformarsi a seconda delle circostanze, fatto impensabile per una lettera classica. Inventata per accrescere la leggibilità di un testo (come dimostrano le lettere-*incipit* sospinte nel margine), al contrario l'iniziale diventa leggibile solo se posta in relazione con il testo che la segue.

Nella miniatura insulare l'elemento generativo della forma è la linea dinamica. La struttura lineare, propria dell'arte insulare, nella miniatura del *lettering* si unisce al tratto naturale della penna, trasformandosi così in calligrafia. Secondo Nordenfalk, però, la tendenza calligrafica non è ancora così marcata nei più antichi prodotti irlandesi, come il Libro di Durrow, in cui prevale un pesante intreccio di nastri. L'artista che determinò la svolta calligrafica sarebbe invece da individuare nel maestro che realizzò l'evangelario di Echternach (690 circa; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9389): qui per la prima volta le lettere ornate terminano

non solo con l'aggiunta di spirali, ma anche con leggeri nodi a intreccio, che proseguono direttamente il contorno del corpo dell'iniziale.¹⁵ La struttura lineare insulare raggiunge la sua massima espressione in quello che può essere considerato non solo il più celebre manufatto librario dell'arte irlandese, ma uno dei principali capolavori di tutto l'alto Medioevo europeo: il Libro di Kells (Dublino, Trinity College Library, ms. 58). Esso prende nome dall'omonima abbazia situata nella contea di Meath, in cui è testimoniata la sua presenza a partire dall'XI secolo. La determinazione esatta di luogo e data della realizzazione è stata oggetto di considerevoli dispute: oggi sembra probabile che il libro sia stato redatto intorno all'800 da monaci appartenenti a una delle comunità di san Columba che mantenevano una stretta relazione con il monastero di Iona. Il Libro di Kells segue molte delle tradizioni stilistiche ed iconografiche dei manoscritti precedenti, soprattutto nella forma delle lettere decorate che caratterizzano le pagine incipitarie dei Vangeli, che si dimostra sorprendentemente regolare negli evangelari insulari.¹⁶ Basta confrontare la pagina d'esordio del Vangelo di Matteo del Libro di Kells con quella dei Vangeli di Lindisfarne per rendersi conto dell'evidente sintonia compositiva. Nel Libro di Kells il Vangelo di Matteo prende avvio con il nome di Cristo (*Christi*), che viene identificato dalla legatura-monogramma per eccellenza, l'XP greco (*Chi Rho*). Se la prima volta che il nome di Cristo appare nel Libro di Durrow il monogramma iniziale è ancora inserito nel testo – mentre nel Libro di Lindisfarne occupa già i tre quarti della pagina (fig. 5) – nel Libro di Kells la portata dell'evento è annunciata in termini visivi tali da travolgere il carattere testuale della pagina, occupandola interamente, diventandone l'unico contenuto (fig. 6). Questa prassi rivela la fiducia in una rappresentazione visiva

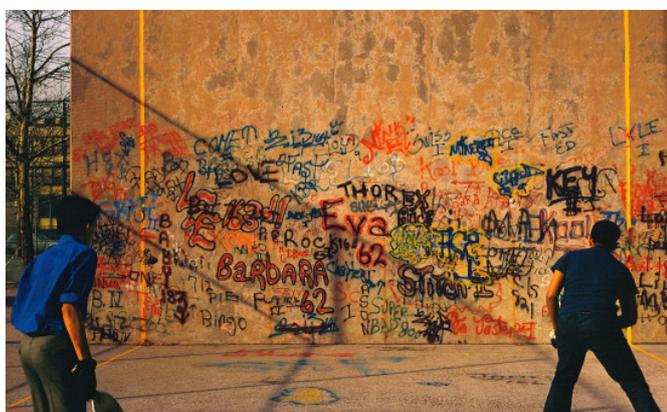


Fig. 9. Tag nel Bronx, 1974, New York



Fig. 10. Stay High 149, inizio anni '70, New York, vagoni MTA

che si sottrae alla necessità di un riferimento testuale: la figura della lettera serve di per se stessa a comunicare in maniera efficace. Come sottolinea Pächt,

anche il monogramma a piena pagina è un accordo musicale di *fortissimo* che si esaurisce in un graduale *diminuendo*. Il calligrafo-miniatore non si preoccupa della leggibilità (spesso ridotta al minimo): egli desidera soprattutto dare espressione visiva all'emozione suscitata dal suono mistico dei *nomina sacra*. Le parole si comportano estaticamente, come fossero figure viventi nelle immagini. Il monogramma sacro non vuole esser decifrato né letto, ma vuole essere visto, come il *Signum Crucis*. [...] La parola come segno magico sostituisce l'immagine, diventa immagine essa stessa.¹⁷

Nordenfalk invece parla di questa pagina come di

una batteria nella quale ciascuna cella è caricata con alta tensione dinamica, sotto la cui spinta la composizione lavora come un *perpetuum mobile*. La ricchezza delle forme lineari è sconfinata. Se si potesse sbrogliare una simile pagina ornata come una matassa in un unico filo, questo sarebbe abbastanza lungo da circondare una chiesa di modeste dimensioni.¹⁸

Il sontuoso apparato di miniature del Libro di Kells è di gran lunga il più ricco di ogni altro evangelionario insulare: la decorazione, infatti, non si limita solo agli *incipit* e ai passi fondamentali, ma riguarda quasi tutte le pagine del libro.¹⁹ Sparse per il testo, infatti, si trovano iniziali decorate e piccole figure umane e animali che servono a segnalare una "deviazione dal percorso", cioè un luogo dove una riga termina in uno spazio superiore o inferiore rispetto a quello originale (fig. 7). Nessuno di questi disegni è uguale a un altro, così come nessun preceden-

te manoscritto a noi giunto possiede una tale quantità di decorazione: non a caso nel Medioevo la tradizione popolare pare ritenesse che le pagine del Libro di Kells non fossero opera umana, ma di angeli.²⁰

In epoca contemporanea, un simile processo di evoluzione del *lettering* è rintracciabile in quel fenomeno artistico, culturale e sociale che oggi si è ormai soliti identificare con il termine Graffiti-Writing.²¹ Negli Stati Uniti durante i tardi anni '60 realtà metropolitane come Philadelphia e New York conobbero un'esplosione di firme nei quartieri della cosiddetta *working class*. L'agitazione sociale di quegli anni, con la crescente politicizzazione dei ghetti e la nascita delle bande di strada, le *gang*, emerse avendo come sfondo i muri delle città. La prima generazione di writer di New York si distinse per il fatto che essi assegnavano un numero al nome che avevano scelto: molti numeri riflettevano la strada nella quale vivevano.²² Quattro lettere, vergate in stampatello, e un numero dispari: Taki 183 fu il primo writer a riuscire ad emergere dall'anonimato, quando il 21 luglio 1971 il New York Times gli dedicò un articolo intitolato *'Taki 183' Spawns Pen Pals* ("Taki 183" cerca amici di penna).²³ Taki era il *nickname* di un ragazzo di origine greca di nome Demetrios, che viveva a Washington Heights nella 183a strada. Ispirato dal membro di una *gang* di portoricani che si firmava Julio 204, a partire dall'estate del 1969 egli aveva iniziato a "bombardare", a colpi di pennarello nero con la punta più grossa di chiunque altro, muri, stazioni della metropolitana, panchine, lampioni e tutto ciò che gli capitasse a tiro nel suo quartiere (fig. 8). Gli effetti prodotti dalla diffusione della leggenda di Taki furono sorprendenti: il numero dei writer moltiplicò in brevissimo tempo, scatenando una vera e propria competizione fra i ragazzi della città, che decisero di

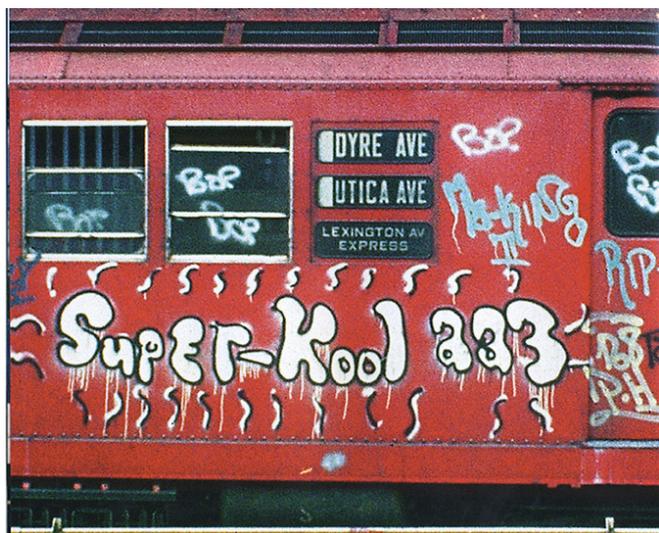


Fig. 11. Super Kool 223, 1972, New York, vagone MTA



Fig. 12. Phase 2, inizio anni '70, New York, vagone MTA

emularlo alla grande con migliaia di firme apposte su ogni spazio a disposizione. Così la pratica di scrivere il proprio nome dappertutto (*getting up*) si diffuse non solo a Manhattan, ma anche a Brooklyn e nel Bronx (*fig. 9*). Quello che stava nascendo era un movimento apparentemente ingenuo e spontaneo, che sintetizzava perfettamente le ansie di ribellione del tempo: il bisogno di espressione dell'individuo e il riconoscimento della propria, unica identità si manifesta nella scritta del nome. In principio il modello di partenza per la scrittura del nome è lo stampatello: le firme vengono eseguite nel modo più chiaro e semplice possibile, affinché siano leggibili da tutti. Armati di pennarello (*marker*) con la punta di diverse misure,²⁴ i writer danno inizio alla loro battaglia per la ricerca della fama. «La loro calligrafia tipica e spesso cruda, quella che avevano imparato alle scuole elementari, diventò velocemente un marchio riconoscibile, stilizzato in maniera individuale e unica».²⁵ A queste date il Writing consisteva per la maggior parte di *tag*: come detto, l'obiettivo dei writer era realizzarne il più possibile. Nei primi anni '70 la diffusione capillare della vernice spray, con la sua rapidità di applicazione e la disponibilità di una discreta gamma di colori, ebbe come diretta conseguenza l'idea di ingrandire la propria firma. La fluidità e continuità del segno scrivente reso possibile dallo spray determinò una prima evoluzione dello stampatello, sulla strada di una piena autonomia formale.²⁶ Baby Face 86, Cay 161, Coco 144, Dino Nod,

El Marko 174, Frank 207, Hondo I, Joe 136, Joe 182, Junior 161, Lee 163d!, Lil Hawk 149, Moses 147, Phase 2, Pro-Soul 165, Riff 170, Snake 131, Star III, Stay High 149, Super Kool 223, Tracy 168, Tree 127, T-Rex 131, Turok 161, Barbara 62, Eva 62 (le prime writer donna) erano tutti seguaci di Taki, pionieri inconsapevoli di un movimento che di lì a poco avrebbe assunto proporzioni per loro stessi inimmaginabili.²⁷

Già a partire dal 1970 le firme iniziarono ad entrare costantemente all'interno dei treni della linea metropolitana. L'anno successivo apparvero le prime *tag* sulla superficie esterna delle vetture. Queste di solito venivano marcate non appena i writer uscivano dal treno. Manhattan è stato il primo dei quartieri conosciuti per i treni e le stazioni della metro "colpiti" dal fenomeno. I suoi primi writer provenivano dall'Upper West Side, dalla zona di Washington Heights: il quartiere di Taki, che confina a nord con il Bronx e a sud con Harlem, può essere senza dubbio considerato il luogo di nascita del Writing, quello da cui il fenomeno cominciò ad espandersi a macchia d'olio in tutta la città. Qui

la maggior parte degli stili di firme erano puliti e spesso leggibili, con uno stacco visibile dalla grafia tradizionale imparata a scuola. Le lettere con le differenze più notevoli erano le *j*, le *s*, le *t*, le *f*, le *n* e le *y*, con le parti superiori e inferiori arricciate, rigirate ed esagerate. Era popolare anche la corona sopra alla firma. Qui venne utilizzata per la prima volta la vernice spray, sembra da un writer chiamato R.A. 184.²⁸



Fig. 13. Super Kool 223, inizio anni '70, New York, vagone MTA

Molti writer cominciarono ad aggiungere alla propria *tag* motivi figurativi (stelle, asterischi, frecce) ed altri che invece contenevano un preciso significato. Le corone, ad esempio, venivano spesso disegnate sopra le firme per proclamarsi *king*: ne fecero uso Baby Face 86, Cay 161, Coco 144 e Super Kool 223, che fu anche il primo a contornare il nome con il disegno di una nuvola stilizzata, che ricordava quelle presenti nelle vignette dei fumetti. La nuvola circondava anche la firma di Sweet Duke 161, che si spinse oltre l'elaborazione delle lettere, aggiungendo la faccia di un coniglietto con un sigaro acceso in una mano e una coppa Martini nell'altra. Una delle *tag* più famose della cultura è quella di Stay High 149, "The Voice of the Ghetto". Egli era solito unire all'asta verticale dell'ultima *h*, con tratto continuo, una sottile figura "stecchetto" con l'aureola in testa, presa in prestito dalla serie televisiva *The Saint* (fig. 10): l'omino stilizzato divenne il suo marchio di fabbrica, a testimonianza di come i writer, nell'elaborazione del nome, trovarono spesso ispirazione anche dalle immagini provenienti dalla cultura popolare.

La prima consistente evoluzione nello stile di scrittura si verificò allorché i writer cominciarono ad unire fra loro le lettere della firma, trasformando la loro *tag* in un logo da riprodurre sempre uguale, in modo che fosse riconoscibile. I primi writer del Bronx, di origine latina ma soprattutto africana, si distinsero con stili propri:

Le due *e* incrociate di Lee 163dl, spesso copiate, la *p* che copriva la *b* di Phase e il suo 2 che usava il numerale romano II come piedistallo, gli alfabeti contornati di Sly II e la firma di Kitu I, che ondeggiava come un nastro, erano tutti stili visibilmente diversi dagli altri. Ray B 954 e Bug 170/Jak 4 con le loro frecce *e j*, e Kool Kevin One, con le sue frecce e occhi, erano chiaramente un derivato degli stili di Brooklyn e Manhattan.

Brooklyn invece

era conosciuta per i suoi numerosi stili indecifrabili, decorati e simili a una scrittura a mano. Queste firme erano quasi sempre raffinate e squisitamente ornate: riccioli, frecce e barre che creavano una scrittura immediatamente riconoscibile. Importanti writer come Wap, Tye 24, The Last Survivors e i Vanguarders erano conosciuti per il modo originale con cui rendevano questo stile.²⁹

L'apparizione sulla scena di un certo numero di stili identificabili rappresentò una vera e propria rivoluzione per il mondo del Writing. Tutto il movimento cominciò

a muoversi verso la sperimentazione di forme e tratti che avevano un solo comune denominatore: l'innovazione. La creatività e l'ispirazione nascevano anche dalle immagini prodotte dalla cultura di massa o trovate sulla strada, reinterpretate in maniera soggettiva. Il Writing stava diventando una guerra da combattere a colpi di *lettering* e il teatro di questo scontro si era trasferito sul terreno privilegiato dai writer, i treni della metropolitana.³⁰ Nell'ottobre del 1971 arriva ad Harlem Top Cat 126, un writer originario di Philadelphia, che concentrò il suo lavoro sulle linee della West Side facendo sì che la sua fama giungesse subito a Manhattan. Egli è accreditato come uno dei primi writer ad aver introdotto un approccio più consistente nella costruzione del *lettering*. Il suo stile di scrittura era caratterizzato da lettere alte e snelle, unite fra loro da una sorta di binario-piattaforma che le percorreva tutte. Ribattezzate non a caso lettere *platform*, esse divennero molto popolari tra i writer attivi sulla linea Broadway, al punto da divenire la base del cosiddetto *Broadway style*.³¹ La forma allungata e condensata di queste lettere rappresentò un modello di partenza per l'evoluzione stilistica del nome, che si stava trasformando da semplice *tag* in quello che verrà chiamato *pezzo*. Alla nascita del *pezzo* contribuirono diversi fattori. L'emergere della vernice spray durante i primi anni '70 portò con sé, come detto, l'idea di ingrandire la propria firma. L'alta visibilità delle firme sui vagoni, la vasta *audience* potenziale (milioni di passeggeri al giorno) e il suo ruolo di collegamento e comunicazione fra i quartieri della città, spinse i writer ad eleggere la *subway* a loro *medium* principale. Inizialmente le carrozze venivano "visitate" durante le fermate nelle stazioni: di conseguenza i writer impararono a conoscere alla perfezione tutti gli orari di entrata e di uscita dei treni.

Dal punto di vista tecnico di grande importanza fu l'introduzione, dovuta a Super Kool 223, del cosiddetto *fat cap*, il tappino di una speciale vernice che erogava uno spruzzo più ampio rispetto a quello delle normali bombolette, permettendo di coprire rapidamente vaste superfici.³² Rispetto alle firme tradizionali le lettere cominciano ad acquisire un volume fino ad allora sconosciuto, mentre le forme vengono delimitate da un contorno (*outline*) di colore diverso rispetto a quello con cui vengono campite internamente. Siamo di fronte all'invenzione del *pezzo* (*piece*, abbreviazione di *masterpiece*, "pezzo capolavoro"), attribuita unanimemente a Super Kool, che lo realizzò per la prima volta sulla superficie esterna di un vagone nel 1972 (fig. 11). Non si trattava

più solo di una firma, ma di un disegno che rappresentava un nome. Ora che il *pezzo* era stato inventato, si trattava di elaborarlo secondo uno stile personale. La prima evoluzione riguardò la scala dimensionale. Super Kool si rese ancora una volta protagonista quando più tardi, lo stesso anno, uscì con i primi *top to bottom*, pezzi che coprivano la carrozza in tutta la sua altezza, finestrini compresi. Di qui trasse ispirazione Hondo I per realizzare grandi letteroni squadrati che occupavano orizzontalmente la superficie esterna dei vagoni (*end to end*). In breve tempo si giunge all'ultimo stadio possibile, una carrozza interamente dipinta: nel 1973, ad opera di Flint 707, appare la prima *whole car*. L'aumento della volumetria delle lettere offrì ai writer l'opportunità di migliorare l'attrattiva figurativa del nome con l'aggiunta di molteplici colori e di una serie di motivi decorativi che fungevano da riempitivo pittorico: trame di pallini a pois (*polka dots*), stelle, asterischi, ma anche *pattern* a scacchiera, a puzzle e molti altri, in una varietà limitata solo dalla fantasia degli autori. In questo stesso periodo Phase 2 introduce, come elemento di campitura esterna all'outline, la nuvola di sfondo (*cloud*), che divenne subito un modello molto imitato (fig. 12). Con la definizione del concetto di interno (riempimento), *outline* (contorno) ed esterno (sfondo), le componenti fondamentali della struttura del *pezzo* erano state codificate: d'ora in avanti, «tecnicamente e nella pratica, qualsiasi parola o nome che avesse una campitura a bombola e un contorno, di grosse proporzioni e fatto in uno 'stile legato all'aerosol', poteva e sarebbe stato definito come un masterpiece». ³³ Molti dei *pezzi* apparsi in questa prima fase di sviluppo vengono generalmente chiamati *signature pieces* proprio perché traevano origine dalle firme su cui erano ancora sostanzialmente basati. ³⁴

Affinchè il *pezzo* potesse evolversi dal modello base di Super Kool, bisognava prima plasmarlo in un alfabeto formale che i writer potessero sviluppare, generando nuovi stili. Phase 2 fu uno dei primi innovatori in tal senso: già nel 1972 cominciò a scrivere il suo nome in grandi lettere gonfie, dai contorni curvilinei e tondeggianti, dando vita così alle *soft* o *softie letters*, poi meglio conosciute come *bubbles*. Questo *lettering* gommoso, ingrassato nelle forme e morbido nei contorni, divenne presto lo stile di riferimento per molti writer (quelli del Bronx in particolare), diffondendosi parallelamente alle "firme fatte a pezzo". Alcune delle tipiche lettere sviluppatasi dalle forme *soft*, come le *bump* e le *foot letters*, furono presto adottate per la realizzazione dei *throw up*

e dei *logo style*. Con *throw up* si intende una tecnica di esecuzione del nome che prevede l'impiego di due colori, uno per il contorno e l'altro per il riempimento grezzo. A metà strada fra il concetto di *tag* e quello di *pezzo*, il *throw up* è la versione più rapida per creare una grande quantità di lavori. La composizione delle lettere *soft* si accompagna ad un segno dai tratti fluidi e lineari, che ben si adattano all'esigenza primaria di questa pratica di *bombing*: la velocità di realizzazione unita alla copertura di un'ampia superficie. Comet ed In furono i writer newyorkesi che maggiormente si distinsero per la quantità dei loro *throw up*. Il *logo style*, invece, è un *pezzo* che presenta al suo interno tutte le caratteristiche distintive dello stile di un writer e in cui l'elaborazione del nome raggiunge un livello di riconoscibilità tale da poter essere identificato come il marchio di fabbrica del suo autore (secondo lo stesso processo di evoluzione della *tag*). L'enorme importanza di Phase 2 nel mondo del Writing è dovuta al fatto che a lui si devono molte delle invenzioni che contribuirono a creare le fondamenta dello stile di questa disciplina: tagli, fusioni, frecce, piedistalli, barre di estensione e il cosiddetto *loop* (anello, raccordo), un sistema grafico che permette di unire due o più lettere, mettendole in relazione spaziale fra loro. L'evoluzione del *lettering* passò anche e soprattutto attraverso lo sviluppo e la fusione di elementi base come questi, che andarono ad innestarsi sugli stili già codificati come il *signature* e il *soft*, senza dimenticare il *platform* e il *marshmallow* (fig. 13). ³⁵ La successiva rivoluzione stilistica si verificò nel 1973 quando un writer di Brooklyn, Pistol 1, realizzò il primo *pezzo* in 3D; Flint 707 lo seguì, dando un grande contributo nello sviluppo del *lettering* tridimensionale. Gli effetti di tridimensionalità trovarono particolare utilizzo nelle lettere *block*, ascrivibili entro forme geometriche come quadrati o rettangoli. A partire da questo *lettering* duro e spigoloso si sviluppò il *blockbuster*, un tipo di *pezzo* composto da enormi lettere cubitali e squadrate, le cui dimensioni estese permettevano di campire vaste superfici (come un'intera carrozza) in un breve lasso di tempo. Pur senza una collaborazione deliberata, queste innovazioni diedero vita a nuovi stili da cui i writer potevano alla fine scegliere e attingere come da un menù. Design a puzzle, schemi di colori multipli, design intricati (Riff 170), la nuvola di sfondo, facce al posto delle lettere, goccioloni, polka dot 3D (Phase 2), nuvole con design (Flint 707), personaggi e altre idee vennero poi aggiunti per accentuare e completare il nome, come anche variazioni e distorsioni

sempre più evidenti nelle lettere. Nel giro di un paio d'anni (1972-73) si era già formata la grammatica del Writing. Al '73 risale anche l'idea iniziale delle lettere *wild*, quando

le lettere del Softie leggibile (o 'Bubble') iniziarono ad allungarsi, fare giri, contorcersi, separarsi e ornarsi di frecce che spuntavano dalle estremità e dalle altre parti di cui erano formate le lettere. La loro adozione, come era successo con i pezzi, cambiò ancora il corso del Writing.³⁶

Il *wild style* è considerato ancora oggi l'esempio di *lettering* più avanzato, lo stile più complicato e ricco, grazie al quale l'elaborazione delle lettere ha raggiunto l'apice della complessità: esse si separano, si connettono e si intersecano le une con le altre formando un alfabeto "incomprensibile" fatto di simboli geometrici e grafici, dando vita a un linguaggio autonomo (fig. 14). Il termine fu coniato da Tracy 168 per descrivere lo stile sviluppato da Phase 2. Il *wild style* proviene dalle sue lettere *soft-wild*, che si sono evolute per divenire più spigolose, taglienti, con riccioli o grosse protuberanze, trasparenze e chiaroscuri. A prescindere dalla sua leggibilità, il *wild*

style può essere considerato la massima esperienza del Writing.

Delle migliaia di nomi che nei primi anni '70 ricoprivano le lamiera d'acciaio della metropolitana newyorkese oggi non ci resta che un'essenziale, per quanto straordinaria, documentazione fotografica. Le iniziali miniate dai monaci irlandesi durante il VII e l'VIII secolo, al contrario, sono giunte fino a noi nella loro integrità materiale perché "custodite" all'interno di libri, gli evangelari, che nel Medioevo erano venerati come vere e proprie reliquie. La produzione miniata è legata a diversi livelli di accessibilità da parte del pubblico: un libro destinato alla devozione personale e all'uso liturgico era rivolto ad una fruizione individuale o quantomeno ristretta, ben diversa rispetto a quella di un nome dipinto sulla superficie esterna di un mezzo di trasporto usato da milioni di persone ogni giorno. Se cambia il target di riferimento, il medesimo discorso vale anche per il messaggio di cui la lettera si rende portatrice: da interprete della parola divina a mezzo di comunicazione e di affermazione dell'identità del singolo individuo. Ecco allora che il writer si comporta come il committente di se stesso: compiendo un atto di appropriazione di un determi-

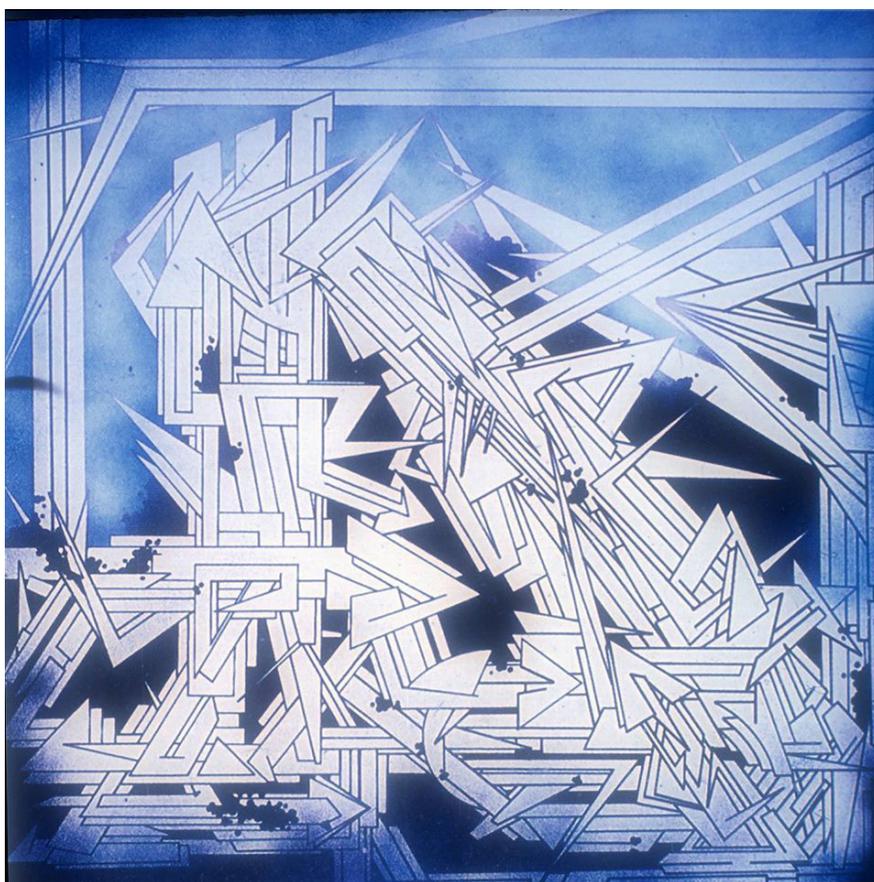


Fig. 14. Phase 2, *Before Aftermath*, 1985, collezione privata

nato luogo, egli gode di un'assoluta libertà compositiva rispetto al miniatore, vincolato ad un complesso sistema di regole e di norme. Malgrado questi presupposti, le attese da parte di chi commissiona un'opera consentono di comprendere e interpretare l'opera stessa, ma non ne determinano meccanicamente lo stile, che rimane il vettore primario e specifico della creatività artistica.³⁷ A partire dai primi esempi tardoantichi di iniziali decorate, nemmeno tre secoli più tardi si giunge, nel mondo insulare, ad un tale grado di evoluzione strutturale della lettera – per cui è opportuno parlare di destrutturazione, sia compositiva che formale – che non conosce precedenti fino a quel momento. L'abbandono delle convenzioni classiche porta ad un peculiare sviluppo di motivi a intreccio, decorazioni dense e aggrovigliate, con elementi geometrici e ondulati, che si intersecano in un inestricabile labirinto. Lo stesso processo di evoluzione si verifica, seppur in circostanze del tutto differenti e nel giro di pochissimi anni, nel movimento del Graffiti-Writing di New York: anche qui, infatti, le lettere che tappezzano la città e ricoprono i vagoni della metropolitana si distaccano progressivamente dallo stampatello di base fino a diventare pressoché indecifrabili. Che cosa accomuna quindi i writer newyorkesi ai miniatori medievali? Entrambi ripartono da zero. Entrambi non hanno un modello di riferimento. Sono loro stessi che inventano il modello. Se i vertici toccati dalla miniatura irlandese nella decorazione della lettera non sarebbero stati mai più raggiunti, oggi i writer di tutto il mondo continuano ad evolvere gli stili di *lettering* in una ricerca formale che sembra non conoscere limiti. Questo è il motivo per cui quando vedo le *tag* di Taki 183 mi sorge spontaneo il paragone con il calligrafo-miniatore del Virgilio Augusteo, e del perché quando guardo certi *wild style* di Phase 2 mi vengono in mente le pagine del Libro di Kells.

Note

1. Il cosiddetto "Indovinello veronese" è forse il più antico testo in lingua romanza a noi pervenuto (i "Giuramenti di Strasburgo" risalgono a cinquant'anni più tardi) e rappresenta un possibile atto di nascita del volgare in Italia, anche se molti studiosi non concordano con quest'ipotesi, ritenendo che si tratti ancora di latino (pur con le evidenti aberrazioni). Rinvenuto nel 1924 da Luigi Schiaparelli all'interno di un codice redatto in Spagna alla fine dell'VIII secolo e conservato nella Biblioteca Capitolare di Verona, fu Vincenzo De Bartholomaeis a scoprirne per primo il senso, con l'aiuto di una studentessa universitaria.
2. Al contrario il rotolo di papiro veniva svolto orizzontalmente, in

modo continuo, con una mano, mentre l'altra tirava e riavvolgeva la parte letta.

3. Termine che nell'antichità indica l'interpretazione di parole difficili da pronunciare; nel Medioevo un'annotazione esplicativa interlineare o marginale di una parola o di un brano, in aggiunta al testo. Le glosse possono essere opera sia degli stessi autori, sia di commentatori successivi.
4. Nel famoso codice troviamo anche l'antico uso di porre alla fine del testo il titolo dell'opera (Lettera ai Romani), oltre, come detto, i primi espedienti di dare indicazione visiva all'inizio di un paragrafo o di un capitolo, che veniva segnalato con un trattino inserito fra le righe, la *paragraphos*, o con un semplice segno, la *koronis*.
5. «Il fatto che per quanto riguarda l'Oriente non abbiamo esempi così antichi non significa necessariamente che l'iniziale decorata sia una creazione dell'Occidente latino. Sembra comunque che l'Oriente greco, in origine, fosse intenzionato a decorare la sola pagina terminale, sottolineando così la fine del testo, oltre a riportare il titolo dell'opera»: in O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione*, ed. it. Bollati Boringhieri, Torino 1987, pp. 46-47.
6. C. Nordenfalk, *Storia della miniatura. Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*, ed. it. Einaudi, Torino 2012, p. 26.
7. J. J. G. Alexander, *The Decorated Letter*, Braziller, New York 1978.
8. N. Gray, *A History of Lettering. Creative experiment and letter identity*, Godine, Boston 1986.
9. Il termine miniatura però non deriva dal verbo latino *diminuere*, come potrebbe sembrare scontato, bensì da *minium*, un pigmento rosso molto usato.
10. Il manoscritto, proveniente dal monastero di Durrow, nella contea di Offaly, fu probabilmente realizzato in Irlanda o a Iona. Scritto in maiuscole irlandesi di tipo arcaico, venne decorato da un unico amanuense secondo lo stile dell'arte insulare (l'inchiostro usato è nero, rosso, verde e giallo). Comprende i quattro Vangeli nell'edizione latina della Vulgata, ognuno dei quali è introdotto da tre pagine miniate: la prima con il simbolo dell'evangelista, collocato su uno sfondo non dipinto all'interno di un'elaborata bordatura a intreccio; le altre due, una di fronte all'altra, presentano rispettivamente decorazioni intrecciate, spiraliformi e grandi iniziali decorate con gli stessi motivi.
11. Il libro di Durrow, appartenuto probabilmente a san Colombano, missionario dei Pitti, a partire dal X secolo venne conservato in uno scrigno-reliquiario fatto costruire dal re d'Irlanda, che andò purtroppo perduto nel 1690 alla biblioteca del Trinity College di Dublino, dove il manoscritto è tuttora conservato.
12. Gli artisti insulari integrano con grande abilità nel loro repertorio ornamentale anche i motivi intrecciati provenienti dalle culture vicine, quella germanica in particolare. Le forme animalistiche intervengono come arricchimento dell'intreccio, dal momento che anche i corpi degli animali sono trattati come strisce nastroformi, oscillanti e intrecciate.
13. O. Pächt, *op. cit.*, p. 60.
14. *Ibidem*, p. 64.
15. C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 32.
16. Il Libro di Kells contiene i quattro Vangeli, preceduti da prefazioni, sommari e concordanze: esso segue essenzialmente il testo della Vulgata, ma se ne distacca con numerose varianti in cui sono utilizzate le traduzioni della Vetus Latina. Sebbene queste varianti siano comuni in tutti gli evangelari insulari, non sembra esserci

uno schema costante tra di essi, facendo pensare che quando gli scribi scrivevano il testo lo facessero più a memoria che copiando dall'esemplare a loro disposizione.

17. O. Pächt, *op. cit.*, pp. 67-68.

18. C. Nordenfalk, *op. cit.*, p. 31. Dello stesso autore, sull'argomento, si veda anche *Studies in the History of Book Illumination*, The Pindar Press, Londra 1992.

19. La tavolozza dei colori usati per le miniature è molto ampia: porpora, lilla, rosso, rosa, verde e giallo sono quelli che ricorrono più spesso, in contrasto con altri prodotti insulari come il Libro di Durrow, che utilizza solo quattro colori. Stranamente, nonostante la sontuosità dell'opera, non è stata utilizzata né la foglia d'oro né quella d'argento; i colori impiegati furono però importati da tutta Europa, mentre il costosissimo blu di lapislazzuli proveniva dall'Afghanistan.

20. «La più raffinata abilità ti circonda, e non la noteresti. Guardalo con più attenzione e penetrerai nel cuore stesso dell'arte, discernendo delle complessità così delicate e sottili, così piene di nodi e di legami, con dei colori così freschi e viventi, che crederai si tratti dell'opera di un angelo, e non di un uomo»: sono parole di Geraldus Cambrensis, storico, scrittore e chierico del XII secolo, che in un passaggio della sua *Topographia Hibernica* descrive un grande evangelario ammirato a Kildare, probabilmente lo stesso Libro di Kells. La notizia è riportata in E. Sullivan, *The Book of Kells*, «The Studio», 1920, p. 5.

21. Secondo Phase 2, uno dei pionieri del movimento, se invece ci si vuole riferire al Writing come disciplina artistica, la parola graffiti non bisogna neanche pronunciarla per sbaglio; sarebbe meglio parlare, tecnicamente, di Aerosol Art: «In apparenza il Writing è una derivazione dell'alfabeto, ma il significato complessivo della sua evoluzione e trasformazione va oltre al limitato campo dell'alfabeto; senza dubbio bisogna anche riconoscere che l'uso della bomboletta è uno degli elementi costitutivi di questa cultura, che si è estesa al di fuori del Writing fino ad arrivare anche a forme lontane dal formato originale. Il termine appropriato per descrivere quest'atmosfera, in relazione a tutti i suoi aspetti è "Aerosol Culture". [...] In base alla propria percezione di arte, tutto ciò che rientra nella Aerosol Culture può essere definito "Aerosol Art", un termine che abbraccia tutto ciò che può essere preso in considerazione in base ai suoi attributi estetici»: in D. Schmidlapp & Phase 2, *Style: Writing from the Underground. (R)evolutions of Aerosol Linguistics*, Stampa Alternativa in association with IGTimes, Viterbo 1996, p. 10.

22. «Da principio, l'idea era quella di scrivere un nome, magari seguito da un numero, che poteva essere un indice della tua provenienza, il numero di una strada o quello di un caseggiato. I nomi erano spesso quelli di battesimo, slave names (Johnny 800), soprannomi (Chi-Chi 133), nomi con radici etniche (Amar) o lasciati alla fantasia, come 'Seggy', che il writer diceva essere l'abbreviazione di Sagittario, o M&M 171, che voleva dire Mike Mc Canns. Numeri come (Cat) 2233 erano studiati in maniera che, sommando le ultime due cifre, ottenevi il numero della strada, '226': in D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*, p. 21.

23. D. H. Charles, *'Taki 183' Spawns Pen Pals*, «The New York Times», 21 luglio 1971, p. 37.

24. I cosiddetti *toy marker* furono tra i primi pennarelli utilizzati dai writer. Disponibili in varie marche (*DriMark*, *Magic Marker*, *El-Marko*, *Marks-O-Lo!*) e in diversi colori, quello nero era il preferito dagli

scrittori. Essi vennero presto rimpiazzati dai pennarelli di feltro indelebili a punta larga (*Pilot*, *Magnum 44*, *Niji*, *Murry*), che permettevano di realizzare firme in una scala più grande, oltre a poter essere facilmente ricaricati con l'inchiostro.

25. D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*, p. 25.

26. «L'uso appropriato delle bombole di colore spray richiede un'assoluta padronanza. Ogni esitazione del gesto si traduce immediatamente in interruzioni e sgocciolii del segno e non sono possibili correzioni di alcun genere»: in A. Nelli, *Graffiti a New York*, Whole Train Press, Milano 2012 [1978], p. 18. Ben presto i writer si accorsero che la qualità della vernice presentava differenze significative a seconda della marca di spray. Tre furono le preferite dai writer in questi anni: le *Rust-Oleum*, che si caratterizzavano per la densità del pigmento e la capacità di coprire vaste superfici; le *Red Devil*, che consentivano un controllo molto preciso garantendo un minor sgocciolamento; le *Krylon*, molto apprezzate per l'ampia gamma di colori disponibile.

27. Per un elenco più completo dei nomi di questi pionieri si vedano: D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*; A. Fleisher & P. Iovino, *Classic Hits. New York's Pioneering Subway Graffiti Writers*, Dokument Press, Arsta 2012; R. Gastman, *Wall Writers. Graffiti in its innocence*, Gingko Press, Berkeley 2015.

28. D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*, p. 26.

29. *Ibidem*, pp. 28, 30.

30. Il sistema dei trasporti della metropolitana di New York City consiste, a queste date, di tre linee principali: IRT (Interborough Rapid Transit), BMT (Brooklyn Mass Transit) e IND (Independent Subway System), tutte operanti sotto il diretto controllo dell'azienda municipale dei trasporti, la MTA (Metropolitan Transportation Authority). Negli anni '70 i vagoni rossi (cosiddetti "Redbirds") che circolavano sulla IRT Flushing Line, spina dorsale che collegava i poli opposti della città, divennero una vera e propria icona della Grande Mela, una delle istantanee più potenti a cui veniva associato lo scenario metropolitano. «Ogni giorno, circa 1500 vagoni attraversavano la città esposti allo sguardo dei passeggeri che gradualmente notavano le carrozze scintillare di nuovi colori. I graffiti stavano modificando le livree metropolitane, siglando con la loro cromaticità rivoluzionaria l'ascesa di un movimento sempre più vivo nel contorno urbano»: in A. Caputo, *All City Writers*, Kitchen 93, Bagnole 2009, p. 12.

31. Questo stile di scrittura si diffuse rapidamente anche tra i writer di Manhattan, che lo ribattezzarono *Broadway elegant* per via della sua caratteristica eleganza compositiva.

32. Successivamente i writer provarono a sostituire i tappi originali delle bombolette con le valvole di altri prodotti spray come la schiuma da barba e l'appretto, scoprendo di poter ottenere risultati simili.

33. D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*, p. 41.

34. «Nei primi anni in cui i writer andavano nei depositi, raramente si preparavano bozzetti schizzati a matita, da usare come guida per i pezzi; di solito si usavano fini pennarelli 'Flair', pennarelli 'Buffalo' o pennarelli a inchiostro indelebile 'Rapido Graph'. La maggior parte delle volte, gli outlines 'venivano come venivano'. I black book esistevano, ma non erano un requisito necessario. Dato che la maggior parte dei writer erano studenti, molti outlines venivano fatti su fogli volanti di quaderno. Dando per scontato che i pezzi sarebbero stati sempre in circolazione, i writer non avevano

l'abitudine di fare le foto. Ecco perchè gran parte della fase iniziale di sviluppo non ha lasciato traccia»: in D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*, pp. 44-45.

35. Le lettere “caramella”, caratterizzate da contorni irregolari, derivanti dalla fusione di forme *soft* (rigonfiamenti, angoli smussati, rimbalzi), *stick* (a bastoncino, sviluppatasi dal *signature* di base) e *platform*, divennero anch'esse molto popolari in questi anni.

36. D. Schmidlapp & Phase 2, *op. cit.*, p. 48.

37. Per quanto riguarda, in particolare, un confronto tra le forme dell'arte medievale e di quella urbana in rapporto al tema del luogo, del pubblico e della committenza, si veda F. Lollini, “*Modelli dell'intenzione*”. *Strategie della produzione e della percezione: per un confronto tra la pittura medievale e il wall painting contemporaneo*, in F. Naldi (a cura di), *Do the right wall / Fai il muro giusto*, MAMbo, Bologna 2010.