

La città scritta: epigrafi e graffiti

Quando pensiamo a una città romana dei tempi dell'Impero immaginiamo colonnati di templi, archi di trionfo, terme circhi teatri, monumenti equestri, busti ed erme, bassorilievi. Non ci viene in mente che in questa muta scenografia di pietra manca l'elemento che era il più caratterizzante, anche visualmente, della cultura latina: la scrittura. La città romana era innanzitutto una città scritta, ricoperta da uno strato di scrittura che s'estendeva sui frontoni, sulle lapidi, sulle insegne. « Scritte presenti dappertutto, dipinte, graffite, incise, sospese su tabelle lignee o tracciate su riquadrature bianche, ... ora pubblicitarie, ora politiche, ora funerarie, ora celebrative, ora pubbliche, ora privatissime, di appunto o di insulto, o di scherzoso ricordo, ... esposte ovunque, con qualche preferenza, è vero, per alcuni luoghi deputati, piazze, fori, edifici pubblici, necropoli, ma soltanto per le più solenni; non per le altre, indifferentemente sparse ovunque vi fosse l'ingresso d'una bottega, un quadrivio, un pezzo d'intonaco libero ad altezza d'uomo ».

Invece nella città medievale la scrittura era scomparsa: sia perché l'alfabeto aveva cessato d'essere un mezzo di comunicazione alla portata comune, sia perché non c'erano più spazi che potessero ospitare scritte né che convogliassero su di esse gli sguardi: le vie erano strette e tortuose, le mura tutte sporgenze e bugnati e archivolti; il luogo dove si trasmettevano e custodivano i significati d'ogni discorso sul mondo era la chiesa, i cui messaggi erano orali o figurati, più che scritti.

Queste due visioni contrapposte ci vengono offerte da

Armando Petrucci ad apertura d'un suo saggio: *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, che (in 114 pagine e 122 illustrazioni) rappresenta il primo profilo storico che sia mai stato tracciato dell'epigrafia italiana dal Medioevo a oggi, e non solo dell'epigrafia ma d'ogni manifestazione della visualità dello scrivere e quindi, in scorcio, di quella che oggi chiamiamo la grafica. *Grafica e immagine* è infatti il titolo del nuovo volume della *Storia dell'arte italiana* di Einaudi (Parte terza, volume secondo, tomo I) di cui questo di Petrucci è uno dei saggi.

Nella città medievale i resti delle lapidi romane avevano continuato a parlare con la loro voce solenne che pochi ormai intendevano. E intanto la tradizione del tracciare lettere a regola d'arte si perpetuava nel chiuso delle celle dei monaci scrivani sulle pagine dei codici, secondo tecniche e moduli già tutti diversi. Cosicché quando dopo il Mille le mura di cattedrali e palazzi sentono il bisogno di profferire parole, i modelli cui ricorrono per scandire il loro stentato latino saranno due, in alternativa o variamente combinati: le lettere capitali con l'ordine orizzontale e centrato delle vetuste epigrafi, e l'alfabeto dei libri, goticamente spinoso e ritorto, che riempiva fittamente i muri come fossero pagine.

Nulla sembra più statico e codificato delle maiuscole latine. Eppure è proprio quando nel Quattrocento il modello romano torna a essere dominante che le avventure d'ogni lettera possono esser seguite nello sbizzarrirsi contenuto delle loro caute indiscipline. La Q è la lettera che si permette più capricci, dato che l'elemento che la caratterizza è la facoltà di scodinzolare a suo piacere: lettera-gatto che felinamente s'acciambella e muove la sua coda, ora allungandola sotto la lettera che segue, ora ritorcendola all'indietro, ora vibrandola in frustate fulminee, ora trascinandola pigramente e inarcandola in ondulazioni concave o convesse. Ma anche la A può permettersi le sue libertà, per esempio appoggiando tutto il suo peso sulla gamba sinistra, oppure (in varianti più eterodosse) piegando la sbarretta ad angolo, mentre la M può scegliere tra una posizione di riposo a gambe divaricate e una d'attenti irrigidendo-

si a gambe verticali e parallele. La G può terminare con un ricciolo tondeggiantissimo o con un dente tagliente o con un gancio rincagnato, oppure chiudersi su se stessa come un alambicco. La X può sfuggire alla sua vocazione aritmetica e algebrica variando gli angoli d'incrocio o lasciando che un braccio si sgranchisca in movimenti ondulati. Quanto alla Y non si lascerà scappare l'occasione d'accentuare la sua esoticità atteggiandosi a palmizio dalle foglie ricurve. Qualche volta le formule d'abbreviazione epigrafica suggeriscono l'invenzione di segni nuovi, come un NT condensato in un unico ideogramma, lettera-ponte che non a caso compare nella lapide che celebra la costruzione d'un ponte dedicato a un pontefice (Ponte Sisto, 1475).

Inizialmente determinata dall'atto d'incidere con lo scalpello o di vergare con la penna, la forma dei caratteri alfabetici prese presto a rispondere alle esigenze della nuova arte tipografica che egemonizzò ogni tipo di scrittura. E i frontespizi a stampa insegnarono un nuovo senso delle proporzioni, dei rapporti tra spazi bianchi e caratteri, che si fece subito risentire nelle lapidi. La composizione a stampa non tardò a prodursi in impaginazioni bizzarre e spettacolari, come nell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna, libro stampato a Venezia ma concepito a Roma.

Quasi tutto avviene a Roma, al cospetto delle vestigia latine e in dialogo con esse, in questa storia della visualità grafica. Dopo Michelangelo, che vi ha un posto importante, a metà tra rinnovamento dell'ordine classico e innovazione, comincia a scatenarsi la rivoluzione barocca. Il piacere della finzione ha il sopravvento e non è più tanto la scrittura che conta quanto il supporto che la deforma e talora la nasconde tra drappaggi e risvolti: lapidi di bronzo o marmo nero o rosso a forma di cartiglio o di drappo o di sudario o di pelle di belva, superfici mosse o spiegazzate o lacerate sui bordi, dove lettere metalliche o dorate ondeggiavano o spariscono tra le pieghe. Come la pietra finge d'esser pagina, così nei frontespizi dei libri la pagina finge d'essere lapide. Arriviamo al Piranesi, al Settecento visionario ed eclettico che costeggia e controbilancia il Settecento neoclassico e puristico di Bodoni e di Canova.

Giunto all'epoca moderna, Petrucci si stacca dalla linea del gusto grafico dominante che va perdendo interesse artistico, per cercare di catalogare le « rotture della norma ». In quest'ottica egli riprende la sua storia daccapo esplorando cartigli nei primitivi senesi, stampe astrologiche, insegne di corporazioni, ex-voto. La fantasia della grafica popolare è una vegetazione spontanea che verrà raccolta e coltivata dalle avanguardie, a cominciare da William Morris che proclama la rivoluzione antibodoniana.

In un rapido scorcio s'arriva all'Italia degli Anni Trenta, dove la modernità del carattere più semplice e austero, il « bastone », viene assunta come scrittura ufficiale del regime fascista, che traduce in chiave di perentorietà classicista la lezione di funzionalità del Bauhaus. A questo quadro viene contrapposta per quel che riguarda gli ultimi anni non tanto una grafica di sinistra (nel cui ambito Petrucci dà risalto alla « parte perdente » e traccia un bel ritratto di Albe Steiner) quanto l'esplosione selvaggia delle scritte murali contestatarie (impropriamente dette « graffiti »).

Giusto è quindi che il saggio si chiuda su questa invasione scrittoria « dal basso », caratterizzata da una volontà « antiestetica », che è l'aspetto più vistoso dell'ormai più che dodicennale presa di parola da parte dei giovani e degli esclusi, partendo naturalmente dalle famose scritte del maggio parigino e dal fenomeno delle « firme » sulla metropolitana di New York (che ha caratteristiche particolari e più riconducibili a una intenzionalità artistica).

I « palinsesti » che queste scritte « selvagge » formano sovrapponendosi a precedenti iscrizioni « ufficiali » d'ogni tipo prese come semplice superficie di supporto o aggrovigliandosi tra loro per i successivi interventi di militanti d'opposti gruppi, diventano qui precocemente oggetto di studio con metodo quasi paleografico. Ma l'oggettività tecnica dello studioso non vela l'atteggiamento simpatetico che Petrucci dimostra per questa giungla grafica in cui egli riconosce una « volontà d'affermazione della scrittura come elemento significante e come prodotto creativo nello spazio urbano ». Il che non gli impedisce di registrare anche la degradazione di queste spinte, testimoniata dalle

scritte prive d'ogni spirito se non d'una informe e stracca arroganza che occupano oggi così frequentemente le superfici murali delle città italiane. Il profilo storico si chiude significativamente sulla visione desolata del Foro Italico in cui le scritte della retorica epigrafica fascista si mescolano al violento urlo grafico dei fanatici delle squadre di calcio.

Giunto a questo punto, l'obiezione che mi tenevo nel gozzo fin dal principio, ora che ho adempiuto al mio compito d'informazione riassumendo il contenuto del saggio in tutta la sua ricchezza e finezza, è tempo che la tiri fuori. Dalla prima pagina in cui evoca la città romana tutta ricoperta di scrittura tanto ufficiale che privata, alle ultime in cui celebra la guerriglia sessantottesca dei graffiti, Petrucci insegue un ideale di « città scritta », di luogo saturo di messaggi articolati in segni alfabetici, che vive e comunica attraverso il depositarsi di parole esposte agli sguardi. Ora è proprio quest'ideale che io non condivido. La parola sui muri è una parola imposta dalla volontà di qualcuno, si situi egli in alto o in basso, imposta allo sguardo di tutti gli altri che non possono fare a meno di vederla o riceverla. La città è sempre trasmissione di messaggi, è sempre discorso, ma altro è se questo discorso devi interpretarlo tu, tradurlo tu in pensieri e in parole, altro se queste parole ti sono imposte senza via di scampo. Sia essa epigrafe di celebrazione dell'autorità o insulto dissacratorio, si tratta sempre di parole che ti piombano addosso in un momento che tu non hai scelto: e questa è aggressione, è arbitrio, è violenza.

(Lo stesso vale per la scritta pubblicitaria, certamente; ma lì il messaggio è meno intimidatorio e condizionante, - ai « persuasori occulti » ho sempre creduto poco - ci trova più difesi, ed è comunque neutralizzato dai mille messaggi concorrenti ed equipollenti).

La parola scritta non è imposizione quando ti arriva attraverso un libro o un giornale perché per essere ricevuta presuppone un previo atto di disponibilità da parte tua, un consenso all'ascolto espresso nell'acquistare o soltanto nell'aprire quel libro o quel giornale. Ma se t'arriva da un

muro senza possibilità d'evitarla è una sopraffazione in ogni caso.

È prevedibile che chi oggi sente il bisogno d'affermare le sue ragioni conculcate scrivendole sui muri con la bombola spray, il giorno in cui avrà il potere continuerà ad aver bisogno dei muri per giustificarlo, in epigrafi marmoree o bronzee o – secondo le usanze del momento – in smisurati striscioni propagandistici o altri strumenti dell'imbottimento dei crani.

Questo mio discorso non vale per le scritte di protesta sotto i regimi d'oppressione, perché lì è l'assenza della parola libera l'elemento dominante anche nell'aspetto visivo della città, e lo scrivente clandestino colma questo silenzio a tutto suo rischio, e anche il leggerlo è in qualche misura un rischio, e impone una scelta morale. E così pure farei delle eccezioni alla mia questione di principio per i casi in cui la scritta è spiritosa, come spesso ci è accaduto di leggerne in questi anni, a Parigi come da noi, o quando è tale da muovere una riflessione illuminante o una suggestione poetica, o rappresenta qualcosa di originale come forma grafica: perché il recepirne il valore, di pensiero o umoristico o poetico o estetico-visivo, implica un'operazione non passiva, una interpretazione o decrittazione, insomma una collaborazione del ricevente che se ne appropria attraverso un sia pur istantaneo lavoro mentale. Ma dove la scritta è una nuda affermazione o negazione che richiede dal leggente soltanto un atto di consenso o di rifiuto, l'impatto della coercizione a leggere è più forte delle potenzialità messe in moto dall'operazione con cui ogni volta riusciamo a ristabilire la nostra libertà interiore di fronte all'aggressione verbale. Tutto si perde nel frastuono del bombardamento neuro-ideologico a cui sono sottoposti i nostri cervelli da mattina a sera.

Né mi sentirei di prendere a modello le città dell'Impero romano, in cui tutti i messaggi epigrafici e architettonici ufficiali erano di imposizione dell'autorità imperiale e della religione statale. Se oggi l'epigrafia romana ci attrae è perché i suoi messaggi richiedono da parte nostra una decifrazione che è in qualche misura un dialogo, una partecipa-

zione libera: la loro forza intimidatoria è estinta. Allo stesso modo, piena di fascino ci appare la funzione della scrittura araba nell'architettura e in tutto il mondo visuale dell'Islam: avvertiamo la presenza della parola scritta che avvolge gli ambienti in un'atmosfera di calma pensosa, ma ci salviamo dal potere d'ingiunzione della parola perché non la leggiamo, o se sappiamo leggerla perché essa ci appare lontana, sigillata nelle sue formule. (Lo stesso si dica per i calligrammi dell'Estremo Oriente). È la presenza della scrittura, le potenzialità del suo uso vario e continuo che la città deve trasmettere, non la prevaricazione delle sue manifestazioni effettuali: forse questo è il punto in cui la tesi di Petrucci e le mie argomentazioni si congiungono: la città ideale è quella su cui aleggia un pulviscolo di scrittura che non si sedimenta né si calcifica.

Ma i poveri muri delle città italiane non sono diventati anch'essi ormai che una stratificazione d'arabeschi e ideogrammi e geroglifici sovrapposti, tali da non trasmettere altro messaggio che l'insoddisfazione d'ogni parola e il rimpianto per le energie che si sprecano? Anche su di essi forse la scrittura ritrova il posto che è insostituibilmente suo, quando rinuncia a farsi strumento d'arroganza e di sopraffazione: un brusio cui occorre tendere l'orecchio con attenzione e pazienza fino a poter distinguere il suono raro e sommesso d'una parola che almeno per un momento è vera.

[1980]