

# The pleasure of showing & looking at words

## THE PLEASURE OF SHOWING & LOOKING AT WORDS

by Manfredo Massironi

### THE ENTRY

Calligraphy has always had complicated and transversal relationships with many of the events, processes, discoveries, techniques and arts with which it has been required to live, or at least interact. These relationships, which are always slightly out of phase, regard:

1. relationships with the text – writing and reading – and therefore with the press, often dialectical and occasionally even conflictual.
2. bonds of kinship with the world of art, and therefore frequent relationships of contiguity with other means of expression, communication, and aesthetic research.
3. different relationships of functionality in different cultures.

Due to the vast dimensions of the subject and the limits to my knowledge, a systematic consideration of the complicated questions summarized in the three points above will not be possible. The preparation of a series of cards dealing rather casually with a number of their aspects must necessarily represent something of a short-cut for me, in which I hope to draw attention to the elements of greatest curiosity and interest in an attempt to cultivate that certain “lightness” that Calvino affirms as being the prerogative of good literature, and which I believe to be one of the essential elements and pleasures of calligraphy as well.

### THE ORIGINS, BUT NOT THE BEGINNING

The first singularity of calligraphy regards its official birth during a period of the Renaissance. We can all easily imagine that calligraphy was already alive and flourishing at the time, with the awareness provided by their discoveries and inventions and the reassurance of their geometry and the truths of their proportions that the Italian artists and humanists of the Renaissance decreed its creation. Most probably, in the approximately 4500 years between the first appearance of writing

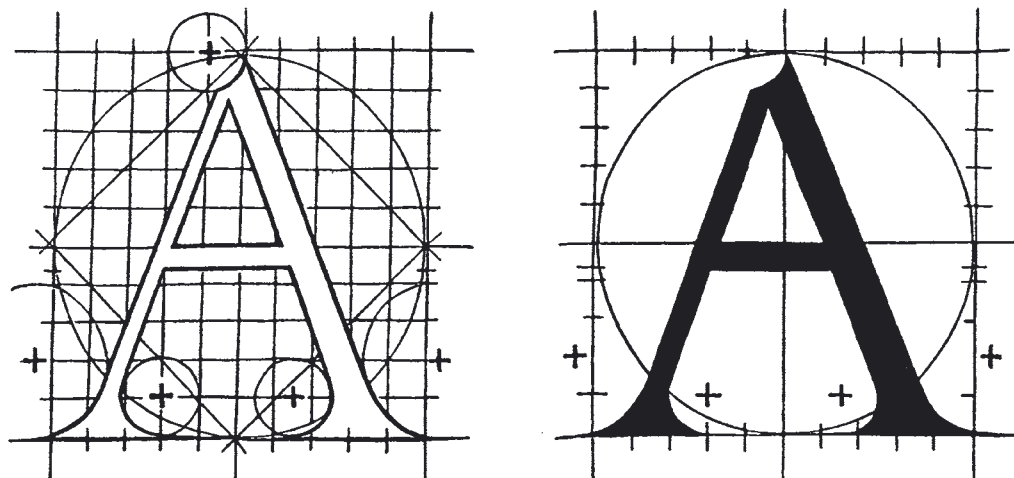


FELICE FELICIANO, *Alfabeto*, Roma 1460 (Biblioteca Vaticana, cod. Vat. lat. 6852)

and the birth of modern calligraphy, the term “writing” was also even synonymous with the latter. It is no coincidence, on the other hand, that the new Renaissance calligraphers that emerged from their cloistered cells dedicated themselves to the rediscovery and re-invention of the writings of classical antiquity.

The second distinction is that the birth of calligraphy coincided with the rise and diffusion of the art of printing, which should have logically decreed its obsolescence and end. The new printing characters, which a later construction could be repeatedly utilized with perfection regardless of the graphic ability of the typographer, should have greatly reduced the sphere of the calligrapher's action and research.

Precisely the opposite occurred, however. European calligraphers, first of whom the Italians, provided the German printers who had come to Italy with newer, elegant and better proportioned characters than the crudely formed approximative letters they were accustomed to using.



GEOFROY TORY, *Champ fleury*, Lettres attiques, 1529

We owe the oldest work to reach modern times – in which the geometrical structure of the letters is performed on the basis of the square and circle – to the Veronese Humanist Felice Feliciano, who derived his characters first published in 1463 from his studies of Roman inscriptions.

Thanks to another farsighted mechanism of history – those that make things proceed differently than the way the myopia of human logic might otherwise indicate – the invention of the printing press promoted, rather than discouraged, the production and popularity of manuals of calligraphy. By expanding the supply of literature, the printing press also increased the demand for access to writing.

Writing was a tool for the Humanists, whose beauty, utility and decor was based on proportions, or the hidden relationships of arithmetic-geometric nature destined to reveal the perfection and harmony that governs the universe, from the celestial spheres to the humble letters of the alphabet. Some of the leading artists and scientists of the Renaissance, such as L.B. Alberti, L. Pacioli, and A. Dürer, dedicated serious effort to character design and architecture. The true master calligraphers, such as Ludovico Arrighi (known as Vicentino), who perfected and gave final form to the Chancery script and Sigismondo Fante da Ferrara, the author of an important treatise on the shapes and proportions of the principal scripts published in 1514, developed the basic texts on the geometrical rules governing character design that came to constitute a point of reference for all the calligraphers in Europe.

The numbers and the geometrical correspondence that confirm the choices, however, were first identified and manipulated by the Renaissance designers on the basis of esoteric, mythological, and astrological justifications.

Choices made on the basis of magic and mystery remain in place only as long as they continue to be supported by faith, while explanations dictated by faith can permit themselves the luxury of being rationally inconsistent.

This attitude – which together with the demonstration provided by Fante's book, the *teorica et pratica*, set the standard for the European calligraphers of the day – can be seen in the amusing diatribe provided by the French calligrapher Geofroy Tory in his handsome book entitled *Champ Fleury* raised in regard to L. Pacioli, S. Fante, and L.

Vicentino. Tory's work deals with «The Art and science of the appropriate shape and proportion of Attic letters, also known as Ancient letters or even Roman letters in common speech». Tory claims that Brother Luca Pacioli had designed Attic letters without saying anything or providing explanations on his method, and this was no marvel, Tory continues, upon hearing that Pacioli had taken his letters from old Leonardo da Vinci, who had recently expired in Amboise.

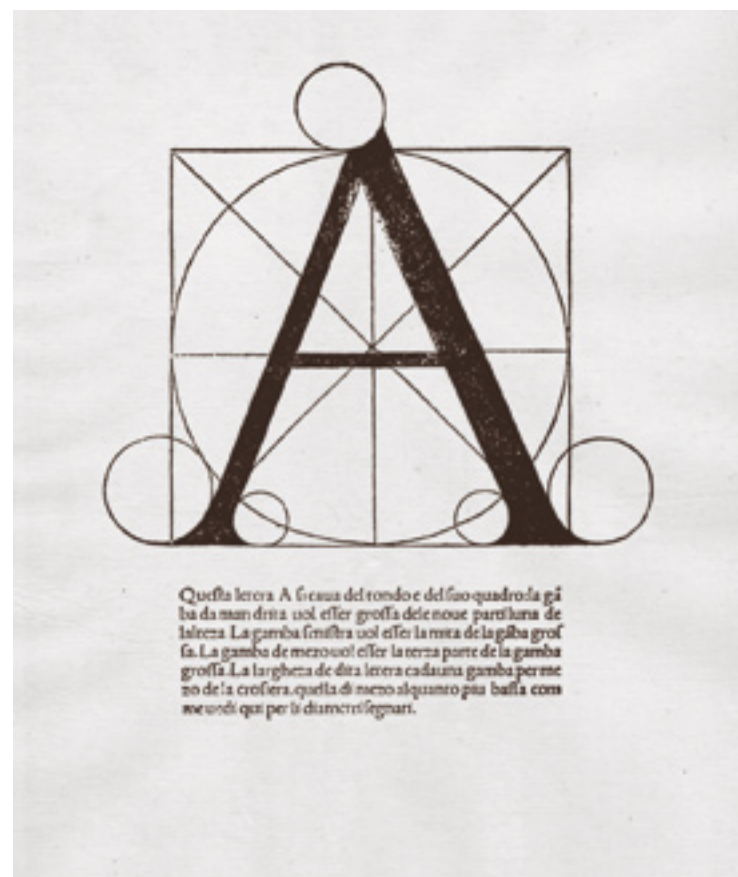
This explains why the characters of the monk were not drawn in the correct proportions that Tory himself would provide as examples in his book.

In the same way, neither had the classic letters of Sigismondo Fante or Ludovico Vicentino been drafted correctly in Tory's view. He also stated that although he was unaware if Dürer had provided his own theories in regard, they could not have been anything but fallacious, given that it was clear that the German artist had made mistakes in the proportions of numerous letters presented in his book on perspective. Tory resumes the subject further, complete

with his technical commentary. After first explaining how the letter "A" must be drawn, and justifying his choice with

...as I have already said, that A, if it be made according to art, must have /s right leg as thick as the tenth part of its height, which is the breadth of one of the ten units contained between the eleven equidistant lines drawn in its square, and not as thick as the ninth part

LUCA PACIOLI, *Divina proportione*, Venezia 1509



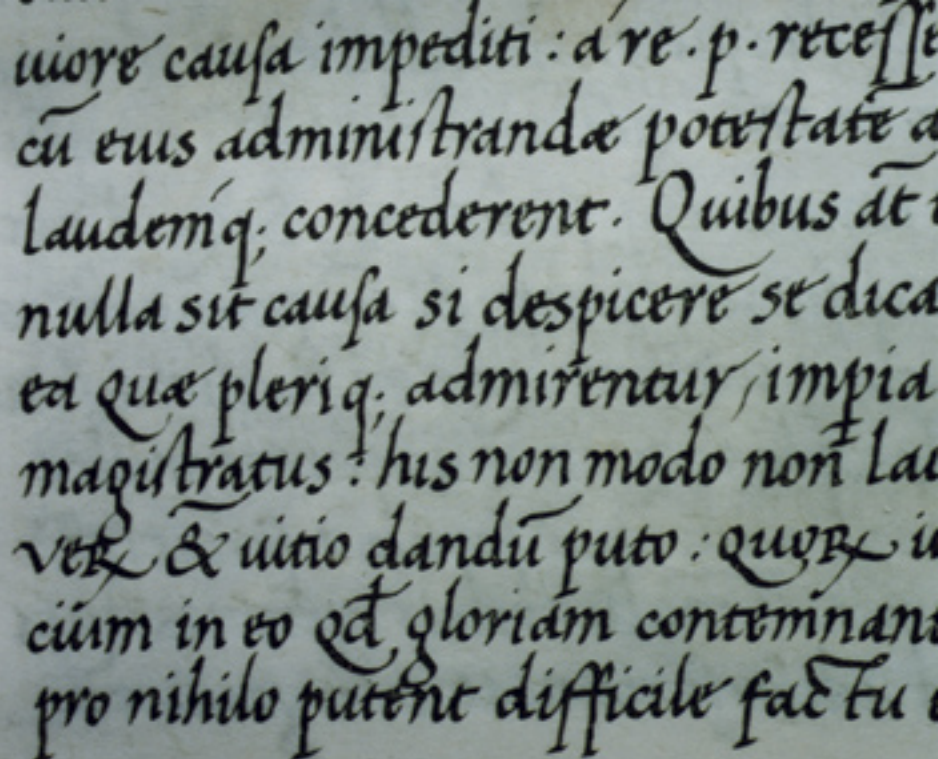
of its height, as Frere Lucas Paciulus of Bourg Saint-Sepulchre says in the *Divina proportione* which he says that he wrote. His own words in vulgar Italian are as follows: Questa letera A si cava del tondo, e del suo quadro. La gamba da man drita vol esser grossa de la nove parti luna de lalteza. That is to say: "This letter A is partly rounded and partly square. The right leg must be as thick as one of nine parts of its height." He divides his square into only nine parts & gives no reason therefor; wherefore, under correction, it seems to me that he speaks ignorantly, going astray with the very first letter, & so with all the rest. I have been told that all that he did in this matter he took secretly from the late Messire Leonardo da Vinci, who was a great mathematician, painter, and image-maker. Sigismund Fante, a nobleman of Ferrara, who, as I have said, strives to teach how to make divers sorts of letters, gives no reasons for the proportions of his said letters, especially for the Antique letter. He, too, has gone astray in the A, the E, the L, the Q, the S, the T, and the X, which are not made as they should be, either in dimensions or in shape. The keen eye of the learned & studious man will be able easily to perceive this in the book which the said Sigismund has printed, entitled *Theorica et pratica*.

But what are the elements Tory uses to base his certainties? We find an example at the end of his third book, which explains how punctuation marks are drawn:

I here describe & draw these three kinds of points only, according to the fashion of the ancients, and according as the Attic letter demands, knowing full well that the writers on grammar in the Latin tongue treat of several other points, of which Aulus Antonius Orobius mentions eleven different kinds, which are Punctum suspensivum, Geminum punctum, Semipunctum, Hypopliroma, Comma, Colon, Periodus, Interrogativum, Responsivum, Admirativum, & Parenthesis. That is to say, the suspensive point, the double point, the half-point, the hooked point, the incisive point, the breathing point, the concluding point, the point of interrogation, the responsive point, the point of admiration, and the interposing point. All of these, to the number of eleven, secretly & in divine fashion confirm me that I have justifiably divided my square within which to make the Attic letters, into eleven points, which is a manifest token that I have not gone astray, but have studiously and surely discovered the secret of the even & odd numbers, that is to say, of eleven points containing between them ten uniform units, required according to the divine, and yet heretofore almost unknown, opinion of excellent ancients.

The days in which bitter polemics were waged on whether letters were to be divided in 9 parts or 11 have decidedly passed. The certainties that one is prepared to advocate at all costs have decreased, and not only in regard to the geometrical grids in which the letters of the alphabet were designed. There is no regret in this observation and no nostalgia for assurances lost, even if the odd minute certainty here and there provides a support that might help us to stay on our feet. We must learn to accustom ourselves to the support provided by only the smaller certainties and distrust the larger, however.

The works on display in Cittadella and collected in this volume provide evident testimony of this state of affairs. Alongside the works inspired by the shapes and content of classical calligraphy, re-proposing them in their personalized versions with all the pleasure of rediscovering and reviving their internal harmony, there are others in which the letters and script demonstrate the search for other materials where pen and ink are not used, and the quest for new materials to replace the sheaf of paper; there are works in which the text reluctantly concedes itself to reading. Everyone is aware that aesthetic research must necessarily pass through the valley of the shadow of doubt, and thus here in Cittadella we may witness calligraphy as it plays at hide-and-seek with the text, on one hand, and with painting or instal-



BARTOLOMEO SANVITO, PADOVA 1495

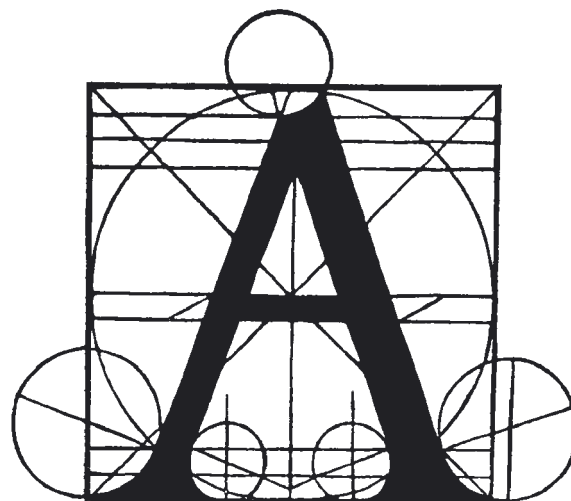
lations on the other. In these cases, the letters and the words claim priority by assuming the space of an unexpected monument (Paolo Marcolongo), or dissolve to become phantasms which openly declare themselves incapable of bearing the weight of any specific reference.

## CALLIGRAPHY AND CALLIGRAPHIES

If the entirely Western prejudice that denigrates calligraphy to the role of a minor art could ever be overcome and a comprehensive study on the world history performed, the starting point would invariably be the three great civilizations of writing: the Chinese, whose ideographic scripture goes far beyond the realm of spoken language, and the Arabic and Western, with their common Semitic origin in the Phoenician phonetic alphabet.

Understanding all the implications and meaning that calligraphy has had in Far Eastern cultures is not easy for us Westerners. By the same token, even if Arabic culture is much more similar to ours, we can speak of Arabic calligraphy only in very superficial terms.

SIGISMONDO FANTE, *Theorica et pratica*, Venezia 1514



Nonetheless, in lieu of explanations, I believe it is worthwhile proposing a number of aspects that evoke the charms of these two marvellous worlds of calligraphy that are not too far removed from the research conducted by several of the artists in display here in Cittadella.

First of all, the difference in the texts to which calligraphy has lent its attraction must be noted. In the Chinese and Japanese worlds, calligraphy was considered a manifestation of art in its own right, while the texts were viewed purely as literature, and poetry, in particular, found its expressive complementariness in the quality of the writing, or calligraphy. Arabic calligraphy is almost exclusively dedicated to religious faith.

The surahs of the Koran are written and re-written throughout the surface and their meaning – known and memorized by heart – are renewed by the invention and rhythm of every re-edition. If, on the other hand, the themes most dear to Western calligraphy were to be indicated, the selection would include the military, the religious and the moralistic-captional. One wonders if it is mere chance that one of the most renowned types of Western calligraphy is known as “Cancelleresca”, with the allusions to the world of bureaucracy the term contains. The transcription of moral formulas, dedications to the high and mighty authorities and the praise of their dynasties and exploits are among the topics to which Western calligraphy most commonly and willingly lent its letters.

The charm and seduction of Far Eastern calligraphy – Japanese, to be specific – is skilfully depicted by Greenaway in his film entitled *The Pillow Book*, where the true leading protagonist is calligraphy. The film's title is taken from a literary work written around 1000 years ago by a Japanese courtesan, Sei Shonagon.

The story told by Greenaway is a far cry from the contents of the book, a combination of reportage, diary, and novel of life at the Emperor's Court. What the two works share in common, however, is the attention, interest, curiosity, presence, and significance of the continual references to calligraphy.

The same director had previously evoked the charm of Western calligraphy in a film inspired by Shakespeare's *Tempest* entitled *Prospero's Book*. In both films, one of the most important and subtle elements is the hand of the calligrapher as filmed during the elegant dance of the letters over the page. The hand in question is that of Brody Neuenschwander, the winner of this year's first edition of the “Belle Lettere Award”. The consistency of his work and the wealth of his inventions, and the choice of materials imported majestically combine the tension of the most intense visual research with the memory and allusion of the past.

## CALLIGRAPHY AND PLEASURE

We shall return to the charm that calligraphy has exerted over Japanese society. The five basic schools of Chinese calligraphy had already reached Japan by the end of the 4th Century. These five were completed by a completely Japanese variation introduced during the 8th Century composed by *kana* characters, which were in net contrast with the ideograms of Chinese origin because they expressed the sounds of the language rather than concepts.

Three types of *kana* were subsequently developed: *manyogana*, *hiragana*, and *katakana*. Before this system gained dominance, a number of Japanese poems were written in Chinese ideograms utilized phonetically, while other were written in Chinese characters used sometimes phonetically and other times ideographically, and it was from this latter that the *hiragana* and *katakana* scripts were derived by means of drastic simplifications.

Thanks to the fundamental contributions made by the Japanese noble-women, the *hiragana* script evolved into the elegant, proportioned and unique style of Japanese calligraphy. It is interesting to note, by the way, in regard to women and calligraphy, that approximately 50% of the work on display in Cittadella this year was made by women artists.

I am unable to provide an explanation for this positively singular fact, apart from saying that for some unknown reason that would be interesting to investigate, today's women find themselves just as much at ease in this creative medium as the Japanese noble-women so many centuries ago.

In both Japanese and Chinese society, the meaning of written poetry cannot be completely expressed unless it is rendered in elegant calligraphy that is consonant with the significance of the poem. In the same way that a poetic text must be read with the right emphasis and scan-sion, a written text must be visually finished with skill and sensitivity. This is an aspect that is completely ignored by Western culture, in which the abstraction of the word is considered sufficient to transmit its content independently from the pictorial illustration of the visual representation.

Below, we provide some examples of the attention dedicated to calligraphy by the 10th Century Japanese Court that show how its every aspect was appreciated, beginning with the selection of the type and colour of the paper. Such painstaking considerations are entirely lacking in our culture. Court life – as described by Sei Shonagon – was characterized by a whirling exchange of letters, notes, poems, and poetic recitals and tournaments filled with oblique references to both ancient and modern poetry in which the ladies, courtesans, and intellectuals of the Court were requested not only to judge without hesitation the defects and values of each text, but also to respond in kind.

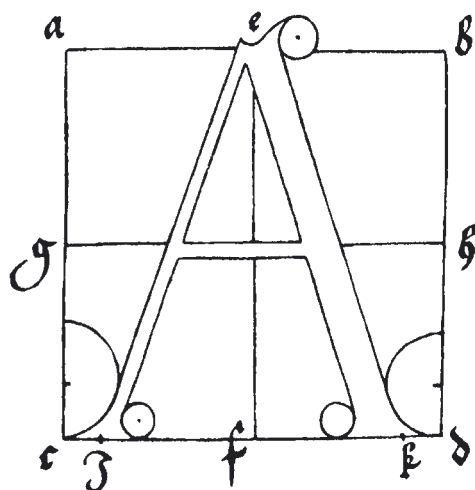
We cite a few lines selected at random:

from Chapter 23

...His Majesty then recounted: «In the days of the Emperor Murakami lived Her Highness, the Lady-in Waiting of the Pavilion of Light, which as you certainly all know was the daughter of the Great Minister of the LeŌ Hand faction.

When she was still a young princess, her father instructed her with this command: “Practise, above all, calligraphy, and then learn to play the seven-stringed koto [...], and then learn by heart all twenty volumes of the Anthology of Ancient and Modern Japanese Poetry. Your education must be based on these three cardinal points”. »

ALBRECHT DÜRER, GERMANY 1528



In Chapter 31, entitled "Pleasant things"

*To succeed in writing a letter on fine, spotless Chinese paper with slender characters, despite the large tip of the brush.*

In Chapter 82

*...as I awaited who knows what written declaration of love [...], I took out the epistle and observed it closely: it was fine rice paper in a pale blue tint written with pure and harmonious characters, but the contents were unfortunately not such to cause my heart to tremble, inasmuch as the flowing message was written in Chinese: «...in the season the flowers in the capital bloom, you stand behind the curtain of brocade» and below that, in Japanese «Can you tell me how the poem continues?» . Perplexed, I thought that if only His Majesty were here, I could show the letter to him and request his advice, thereby avoiding committing humiliating errors in an ambitious attempt to follow suit.*

In Chapter 89, entitled "Refined Particulars"

*A letter written on light blue tinted rice paper and bound with recently budded utsuji branches [Japanese gardenia]... A letter sealed with violet paper, bound by a long cluster of wisteria flowers may also be said to be refined...*

In Chapter 133, where mention is made of a note Sei receives

*It was written in such a stupendous hand that I immediately went to show it to His Majesty, who praised it by saying «It is written marvellously well and is also elegant and humorous» [...] I then whispered to His Majesty «How must I reply?» , and sent a message of the following words on flaming pink paper: «The servant who did not come to present me with this message personally seems an extremely cold man to me» . I bound the paper together with the branch of a plum tree and sent it off.*

In Chapter 138

*...when she opened it, she was amazed to see a hazel-nut coloured paper with a poem written in the stupendous calligraphy of the monks: «Once again I carry in memory this handful of flowers [of the type used for the dyeing of mourning gowns] when the leaves are already turning colour in the capital [signifying that the mourning period is over]» .*

In Chapter 143

*...I opened it trembling uncontrollably: the page was white, but contained a petal of yamabuki flower on which the words «think without saying» were penned.*

In the fragments added to the appendix

*The colours that I prefer in thin, fine-grain paper are white, violet, red, freshly-cut grass green, and sky blue.*

*The box for writing must be that of lacquered wood with inserts of mother-of-pearl and designs of clouds and birds.*

*The best pens for the winter are those made with camel hair that are easy to use and pretty to see, and also those of hare are good.*

*The most precious ink sticks are the round ones.*

Compared to this continuous attention for the ways, forms, and instruments of Far Eastern calligraphy, the only similar mention I have found in our tradition lies in a well-known sonnet by Guido Cavalcanti in which the tools of writing are transformed into the interpreters and heralds of the poet's suffering:

*We are the saddened pens,  
The aching scissors and knife  
That painfully transcribed  
The words you have heard.*

## CALLIGRAPHY AND FAITH

Fearful that figurative art might encourage idolatry, the theocracy of Islam chose and promoted the art of calligraphy as the privileged form of religious expression, where it is used primarily for the tireless repetition of prayers, and the writing and rewriting of the divine messages of the Koran on every possible surface. But in this rewriting, for as redundant and commonplace as the message might be, the text is visually renewed through the abstract beauty of the lines that constantly invent different ways to transmit the flowing energy of the letters and the blank spaces in between. The idea of this flow of energy shared by all works of Arabic calligraphy is not immediately evident to the untrained eye more concerned perhaps with the analysis of the contents of the text. What the calligrapher writes is not as important as the way it is written. The control of the energy that will automatically guide the calligrapher in writing and that is evident in the work is achieved through tireless repetition in which punctuation signs, letters, and words, recognizable or illegible, are repeated thousands of times and even superimposed over the same sheet, as in the Turkish practice known as *karalama*, *talim*, and *mesk*. One important aspect of each exercise regards the control of the breath, which must be suited to follow the rhythm of the writing, «the gestures of pushing or pulling will never be the same if performed while inhaling or exhaling. [...] If the calligrapher wants the line to remain pure, he must hold his breath [...] the pauses in writing are precise and standardized and serve to fill the lungs with air and the pen with ink» (Ayah Issa Khassaf).

Arabic calligraphy has its own rules of proportion for its letters, but these all regard the interiors of the signs traced, and not the exteriors on the basis of the abstract and absolute geometry revealed by the words of Tory. The Arabic rules are based on the size of the *alif* (the first letter of the Arabic alphabet, essentially a straight vertical sign), whose height, which varies depending on different styles and calligraphies, can range from 3 to 12 points on the scale. The point, square in shape, was obtained by pressing the tip of the pen or brush on the paper, and therefore depended on the way in which the ink-stand had been cut and the pressure exerted on the page. One important aspect of Arabic calligraphy is the expressive fullness of the empty volumes: every space, regardless of whether it is composed of characters or just the bottom of the page, must find its own force. Great attention is given to the relationship between the shape of the black letters and the forms that the white spaces around them assume. The control of these relational aspects is performed not only through the variation of the shapes of the letters and the words but also through the variation of their positions in space. Letters and words can either be condensed into dense and apparently intricate knots or extended and stretched in length: they can be folded to create angles or used to design a curve in moments of balance continually lost and regained between the force of the static forms and the dynamism of the movement. While Western calligraphy rarely breaks the rule that obliges characters and words to follow each other at equally measured intervals along horizontal lines positioned parallel on the page, Arabic calligraphy utilizes the space provided by the support with much greater freedom.

Western calligraphy is based on a rigidly sequential concept of time, on a "beginning" that starts at the left and an "afterwards" that lies progressively further to the right. Arabic calligraphy, while having similar rules of its own where the only difference is that the text reads from right to left, is much less restricted by such formalities and has greater freedom to ignore them. Space grants creativity all its direc-

tions, while present time makes no claims on the future. This is what we see in the few examples available of the *karalama* exercises mentioned previously. These works – which did not aspire to perfection, and whose purpose was not to exceed the works of other calligraphers or themselves in order to reach the highest heights of art because the letters and the words had been rendered illegible by being thickly written one atop the other – come closer than ever to the spirit of modern artistic research. These exercises, which may be rightly considered among the most important creations of the calligraphers over the span of the centuries are works of art in themselves. We may agree with Ferit Edgü when he defines them as absolute works of art in their own right because they express no intention of leading us anywhere and refer to no other meaning than their own. «These examples represent an obsessive rebellion of the letters, almost as if the speed of the hand that created them had been freed from the control of the mind and human awareness.»

More than a few of the works on display Cittadella offer similar analogies to the *karalama* writing. In the works of Jan Roald, Sandra Schilling, Kennedy Hansen, Michael Hiemann, Helga Ladurner, and Glen Epstein, Gerald Geffert, it is not difficult to see an analogous freedom of research, an occasionally complete independence from the text and its legibility accompanied by a complete submission to the charm of the letters and their construction. The letters are redrawn, transformed, and stratified into greater levels of depth, and distributed throughout space freed from the sequentiality of reading in a new “rebellion against literacy” that is unprecedented in our tradition, but as we have seen, corroborated by ancient and noble predecessors in the past.

Modern aesthetic research, in its continual thrust to explore the furthest reaches of the possibilities of expression, has paradoxically now come closer to one of the richest and most fascinating arts of a culture to which we are in debt for many of its teachings.

## CALLIGRAPHY, WRITING, AND ART

We have already mentioned the fact that the birth of writing preceded the official birth of Western calligraphy, but how exactly was writing born? This is no mere academic question, because we intend to show that calligraphy has maintained something from its origin that writing appears to have lost. In the words of Gelb, “Complete writing” is a means of expressing linguistic content through conventionalized visible signs. This is the final end of long journey achieved by all forms of writing that have reached the state of “completion”. At the heart of writing lies visual perception, that cognitive process through which awareness of our surroundings is instilled inside us – here and now – through which we learn very quickly to interpret and recognize both permanence

and changing phenomena. We must recall that *homo sapiens*, at a certain point during its prehistory, included among its “permanencies” that stimulated memory even a number of signs that it left either accidentally or intentionally in the places it lived.

In Europe, the earliest traces date back to 30.000 years B.C., and include the first drawings that human beings both figuratively and abstractly painted on the walls of their caves. The first blooming of naturalistic cave art occurred around 25.000 B.C., and includes a vast production of figures that were not rarely drawn with skill and verisimilitude. Although it is very hard to say with precision just why human beings began drawing or etching figures, we might think of magic, religious, or aesthetic reasons, while also considering motives of commemoration, joy in existence, and narration. The pleasure of the display of uncommon artistry that produces admiration in others and which today we refer to as the artistic impulse could not certainly have been far removed from these first performances. Communication based on seeing is therefore independent of speaking, and becomes possible when the convention is established that it is comprehensible not only to its authors, but to others who share at least part of the same experience as well.

At the start, writing was only an approximative attempt at communication through images. Its association with words was only vague and occasional. The written message did not entirely reflect the forms of the spoken language. Even if the message had a clear and unique meaning, it could be verbalized in many different forms by whoever happened to read it. Writing progressively evolved into a precise system for the transcription of the sounds issued by the tongue, or language. Writing became a system that guaranteed the conservation, without alteration, of both the concepts expressed and the grammatical and syntactical structure of the language spoken and therefore their recall and effectiveness later on in time.

By subjecting itself almost entirely to the service of the spoken word, writing gained great precision, on one hand, but lost its independence, on the other. It is stimulating, although perhaps not completely true, to think that calligraphy is the component of writing that has inherited this ancient independence from the word. This explains why calligraphy has often seemed so willing to amuse itself at the expense of words, twisting them around and intentionally making them harder to “understand”. This arises from the need to permit writing to regain greater space for its visual components, while reducing verbal content (the verbal ones).

This objective is artfully achieved when calligraphy succeeds in seducing, with the enchanting spell woven by its forms, the total attention of the viewer, carrying her or him further away from the text.

The complicated relationship between writing and calligraphy is due to their common origins, followed by their different ends. Gelb speaks of their origins thus: «...The visual image is at the heart of all writing. This is evident not only due to the fact that all modern primitive writings are picturesque in their characters, but also because all the great Oriental systems such as Sumeric, Egyptian, Hittite and Chinese, etc. were originally written with images, or ideograms».

All the well-developed forms of writing have two types of character: one is the “formal script”, used in public monuments and official documents and executed with careful attention; the other “cursive” script is usually used in private, and much more brusque, and features numerous abbreviations and more schematic characters. Already in ancient Egypt, hieroglyphic writing was used primarily for display to the public, while two cursive scripts, the “solemn, or stately”, and then the “demotic” were developed.

MAGHRIBI, *Koran*, 1560



The aesthetic aspect receives greater attention in formal scripts, which are also more conservative, and continue to preserve in the shapes of their characters the memory of the figurative forms from which they had originated.

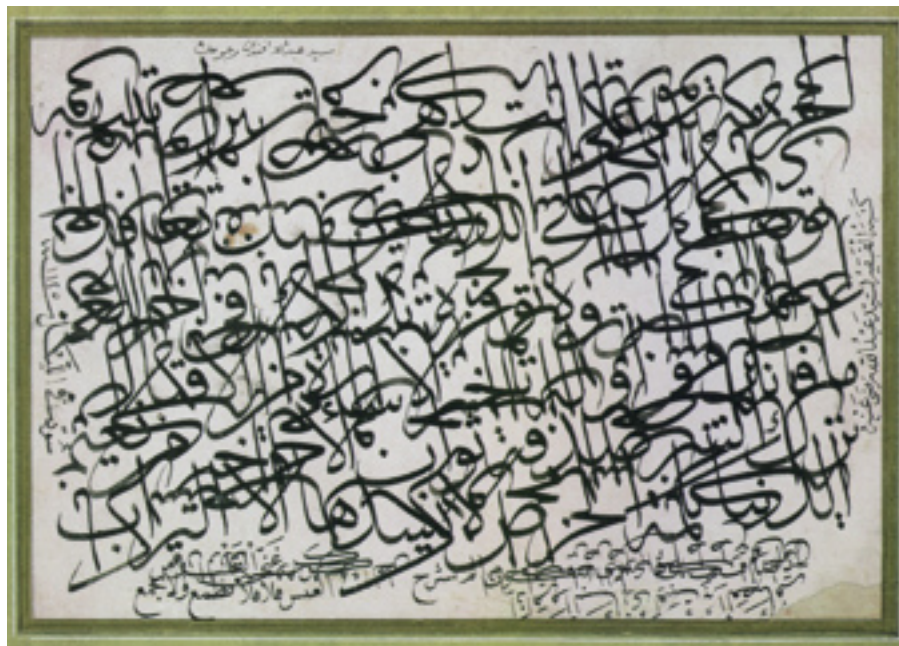
Cursive scripts utilize linear forms in which the original pictorial components are no longer recognizable.

In Western calligraphy, after its rebirth in the Renaissance and the geometric tailoring of its Roman "formal script", the invention, development and virtuoso exhibition of its manual cursive script characterized the Baroque Period. Renaissance calligraphers had opened two fronts of interesting research in the visual form of the writing: they cast the basis and established the criteria for the design of today's print characters, criteria that are still observed today by graphic designers; and they re-organized and perfected the Chancery-type cursive script from which the funambulatory play of Baroque calligraphy ensued. The two opposing tendencies that characterize the visual components of writing as a function of the legibility of the text are derived from these two fronts. The first tendency

in illegibility and then re-emerging into meaning. This is the writing that fights with itself in advertising graphic, and also the writing that occupies the hazy confines of modern calligraphy – an area in which meditation and visual invention are cultivated, and one which also raises the questions on the role that calligraphy is still capable of playing in the fields of art and communication.

The works collected here in Cittadella offer ample and convincing testimony that these question and meditations are still alive today. The accurate and intelligent classification of the works performed by Thomas Ingmire that will accompany the reader in these next few pages provides a handy guide to orientation in the complex terrain inhabited by both art and calligraphy.

This final card began from very, very far away, at the dawn of the origins of writing, nay, further yet, the art of painting and art itself. Writing, thus, was a product, a consequence of visual art. Throughout its long life, it has certainly changed and evolved autonomously, but never completely independently of the routes taken and developments made by visual art.



SÜLÜS KARALAMA, İSTANBUL 1731(?)

is totally dedicated to the text, its legibility, and the elimination of any and all visual background noise. This is a type of homogeneous, public writing that spurs any form of ostentation, and aspires at invisibility owing to its uniformity, which is not structured to attract the reader's attention, in full awareness of the fact that the less the letters in the words written are seen, the more the contents evoked by the letters will be understood, and all the more better will the writing have done its job. This is the cold and indifferent writing, repetitive and constant in which books and the articles in newspapers – but not their titles – are written.

The second tendency is, instead, exhibitionist, innovative, variable, and wants to attract the attention of the reader to its own forms more than the contents of the text. This tendency loves ambiguity and unexpected, and the more blatant and therefore visible – but not necessarily legible – the masquerade of its letters is, the greater appreciation it will win. It is unstable; on the contrary, it plays at hiding itself

The area in which writing has preferred to develop and cultivate its research and aesthetic ambitions is calligraphy. This context has up until recent times been kept separate and independent from painting and the greater fine arts, both because calligraphy has always been considered a minor art, and also because the calligraphers have cultivated their independence on their own, due to the ample gratification they have always found in their work.

When the artistic Avant-garde of the 1900s first broke down the barriers between various sectors of artistic research, writing, on one hand (see the contribution to this volume by Tiziano Santi), and calligraphy, on the other returned as protagonists in the field of the visual arts in which they first saw the light over 5000 years ago. Thus, the circle closes again, but not without doubt, conflict and uncertainty. The Cittadella Exhibition is a participatory and well-informed witness to these tensions and their expansion in every direction. Between the hyper-realistic and slightly obsessive reconstruction of the sabo-

tagged Medieval code performed by Keith Adams, and the complete renunciation of characters, whose absence is displayed by the orphan and abstract page-making executed by Piero Brombin, the wide range of relationship that modern calligraphers enjoy with the text is presented. We can only hope that the Cittadella Exhibition remain a privileged and attentive observer for the continuous revision and growth of this Catalogue. It has all the cards in hands to do so.

## IL PIACERE DI MOSTRARE E GUARDARE LE PAROLE

di Manfredo Massironi

### L'ENTRATA

*La calligrafia ha sempre avuto rapporti complicati e diagonali con molti degli eventi — processi, scoperte, tecniche, arti — con cui si è trovata a convivere o almeno ad interagire. Questi rapporti sempre un po' sfasati riguardano:*

- 1. I rapporti con il testo — scrittura e lettura — e quindi con la stampa, spesso dialettici, a volte conflittuali.*
- 2. I legami di parentela con l'arte, e quindi le frequenti relazioni di contiguità con l'espressività, la comunicazione e la ricerca estetica.*
- 3. I rapporti di funzionalità diversa a culture diverse.*

*Non è possibile, per la vastità dell'argomento e per i limiti delle mie competenze, una trattazione sistematica delle complicate questioni riassunte nei tre punti elencati. La stesura di alcune "schede" in cui verranno trattati, in maniera asistematica, alcuni degli aspetti problematici sopra elencati, costituirà allora per me una sorta di utile scappatoia, in cui privilegiare momenti particolari e curiosi, nel tentativo di coltivare quella "leleratezza" che Calvino a'erma essere prerogativa della buona letteratura, e che io ritengo sia anche uno dei modi e dei pregi della calligrafia.*

### GLI INIZI, MA NON L'INIZIO

*Una prima singolarità della calligrafia riguarda la sua nascita "ufficiale", che avvenne in epoca rinascimentale. Possiamo tutti ben immaginare che la calligrafia fosse già bell'e nata allorché, con la consapevolezza delle loro scoperte e invenzioni, con la sicurezza delle loro geometrie e la verità delle loro proporzioni, gli artisti e gli umanisti italiani del Rinascimento ne decretarono la nascita. Probabilmente nei 4500 anni circa che separano la comparsa della scrittura dalla nascita della calligrafia moderna, il termine "scrittura" era anche sinonimo di "calligrafia". Non a caso, infatti, i nuovi calligrafi rinascimentali, che non vivevano più nelle celle dei conventi, si dedicarono con passione alla riscoperta e reinvenzione della scrittura dell'antichità classica.*

*La seconda singolarità è che la nascita della calligrafia sia coincisa proprio con il diffondersi della tecnica e dell'arte della stampa, che, a rigor di logica, ne avrebbe dovuto decretare l'inutilità, e quindi la fine. I nuovi caratteri che, una volta costruiti, erano riutilizzabili indipendentemente dall'abilità grafica del tipografo, avrebbero dovuto ridurre lo spazio d'azione e di ricerca del calligrafo. Invece avvenne il contrario.*

*I calligrafi, e tra i primi quelli italiani, fornirono agli stampatori tedeschi che erano giunti in Italia nuovi, eleganti e proporzionati caratteri, con cui sostituire quelli approssimativi e ineleganti delle produzioni iniziali.*

*L'opera forse più antica che ci sia giunta, in cui la costruzione geometrica delle lettere è condotta sulla base del quadrato e del cerchio, si deve all'umanista veronese Felice Feliciano, che derivò i suoi caratteri, pubblicati nel 1463, dallo studio delle iscrizioni romane. Grazie ad uno di quei lungimiranti meccanismi della storia — quelli che fanno*



Letters from the alphabet of Antonotius

*andare le cose in maniera diversa da come la miopia della nostra logica potrebbe ritenere — accadde che l'avvento della stampa promosse, anziché inibire, la produzione e la divulgazione dei manuali di calligrafia. La stampa, dilatando l'offerta di lettura, incrementò la richiesta di accesso alla scrittura.*

*La scrittura era per gli umanisti uno strumento, la cui bellezza, utilità e decoro poggiavano sulle proporzioni, cioè su quelle relazioni nascoste di tipo aritmetico-geometrico destinate a rivelare la perfezione e l'armonia che regola l'universo, dalle sfere celesti alle lettere dell'alfabeto. Artisti e scienziati fra i più importanti del Rinascimento, come Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, Albrecht Dürer, si dedicarono con impegno al disegno e all'architettura dei caratteri. I maestri calligrafi veri e propri, come ad esempio Ludovico Arrighi detto Vicentino, sistematizzatore della scrittura Cancelleresca, e Sigismondo Fante da Ferrara, estensore di un importante trattato, pubblicato nel 1514, sulle forme e proporzioni delle principali scritture, misero a punto testi basilari sulle regole geometriche che governano il disegno dei caratteri, che costituirono il punto di riferimento per tutta Europa. Ma i numeri, così come le corrispondenze geometriche che assicurano le nostre scelte, erano individuati e manipolati dai disegnatori rinascimentali sulla base di giustificazioni esoteriche, mitologiche e astrologiche.*

*Ma le scelte operate in base alla magia e al mistero si reggono solo grazie al sostegno della fede. E le spiegazioni dettate dalla fede possono permettersi il lusso di essere razionalmente inconsistenti. Questo atteggiamento — insieme alla dimostrazione che il libro di Fante, Theorica et pratica, era diventato un punto di riferimento per i calligrafi europei del-*

l'epoca — si ritrova nella divertente polemica che il calligrafo francese Geofroy Tory, nel bel libro intitolato *Champ Fleury*, sostiene nei confronti del Pacioli, del Fante e del Vicentino. Il volume di Tory tratta «L'Arte e scienza delle appropriate e vere proporzioni delle lettere attiche, che sono altrimenti chiamate lettere antiche e nel linguaggio comune lettere romane». Tory sostiene che frate Luca Pacioli aveva disegnato lettere attiche senza dir niente su di esse e senza dare spiegazioni del suo metodo: non c'era di che meravigliarsi, argomentava il Tory, dal momento che aveva sentito dire che il Pacioli aveva sottratto quelle lettere al vecchio Leonardo da Vinci, morto da poco ad Amboise. Si capiva così perché le lettere del frate non erano disegnate nelle giuste proporzioni, quelle che egli avrebbe presentato nel suo libro. Allo stesso modo, le lettere classiche non erano state disegnate correttamente — per Tory — né da Sigismondo Fante né da Ludovico Vicentino. Dichiarava inoltre di non sapere se Dürer avesse spiegato le sue teorie, ma che era certo che avesse sbagliato le proporzioni di numerose delle lettere presentate nel libro sulla prospettiva.

Lo stesso argomento viene in seguito ripreso e commentato tecnicamente. Dopo aver spiegato come deve essere disegnata la lettera A, così giustifica la sua scelta:

...come ho già detto, la A, se deve essere fatta in accordo con l'arte, deve avere la gamba destra spessa quanto la decima parte dell'altezza, che è la larghezza di una delle dieci unità contenute fra le undici linee equidistanti disegnate nel suo quadrato, e non spessa come la nona parte della sua altezza come dice frate Luca Pacioli da Borgo San Sepolcro nella *Divina proportion* che egli afferma di aver scritto. Le sue proprie parole in italiano volgare sono le seguenti: Questa letera A si cava del tondo, e del suo quadro. La gamba da man drita vol esser grossa de la nove parti luna de l'alteza. Egli divide il quadrato in sole nove parti e non dà ragione di questo; e perciò dal punto di vista della correttezza a me sembra che parli da ignorante, andando fuori strada già dalla prima lettera per poi proseguire col resto [...] Sigismondo Fante, un nobile di Ferrara, il quale, come ho detto, si sforza di insegnare come fare diversi tipi di lettere, non dà ragioni delle proporzioni delle sue così dette lettere, specialmente per le lettere Antiche. Anch'egli è andato fuori strada nella A, la E, la L, la Q, la S, la T, e la X, che non sono fatte come dovrebbero, sia per dimensioni, che per forma. L'occhio attento dello studioso esperto sarà certo in grado di percepire tutto questo nel libro che il detto Sigismondo ha stampato, intitolato *Theorica et pratica*.

Ma quali sono gli elementi su cui Tory basa le sue certezze? Ne troviamo un esempio alla fine del terzo libro, quando, spiegando come si disegnano i caratteri di interpunzione, afferma:

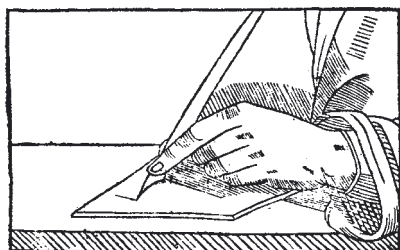
A questo punto descrivo e disegno solo tre tipi di punti, in accordo con l'uso degli antichi e in accordo con quanto richiesto dalle lettere attiche, essendo del tutto consapevole che gli scrittori di grammatica della lingua latina trattano di numerosi altri punti, di cui Aulo Antonio Arobio menziona II punti differenti, che sono: *Punctum suspensivum*, *Geminum punctum*, *Semipunctum*, *Hypopliroma*, *Comma*, *Colon*, *Periodus*, *Interrogativum*, *Responsivum*, *Admirativum*, & *Parenthesis*.

SIGISMONDO FANTE, *Theorica et pratica*, Venezia 1514

**THEORICA ET PRATICA PER SPI  
CACISSIMI SIGISMVNDI DE  
FANTIS FERRARIENSIS IN  
ARTEM MATHEMATICAE  
PROFESSORIS DE MO  
DO SCRIBENDI FA  
BRICANDIQVE  
OMNES LIT  
TERARVM  
SPECIES.**



**Cum Gratia & Priuilegio.**



Tutti questi, nel numero di undici, segretamente e nello stile divino, mi confermano che io ho giustamente diviso il mio quadrato entro cui costruire le lettere attiche in undici punti, da cui deriva in maniera manifesta che non sono andato fuori strada, ma che ho scoperto con certezza e studio il segreto dei numeri pari e dispari, cioè di undici punti che comprendono dieci unità uguali come richiesto dalla divinità e dall'opinione fino ad ora praticamente sconosciuta degli antichi eccellenti.

Il tempo in cui si poteva polemizzare aspramente sul fatto se il quadrato in cui disegnare le lettere dovesse essere diviso in nove o in undici parti è decisamente lontano. Le certezze che si è disposti a sostenere a tutti i costi sono sempre meno, e non solo relativamente agli schemi geometrici entro cui disegnare le lettere dell'alfabeto. Non c'è nessun rimpianto in questa constatazione, nessuna nostalgia per le certezze perdute, anche se qualche piccola certezza, qua e là, costituisce un sostegno che ci può aiutare a stare in piedi. Dobbiamo abituarci perciò a confidare solo nelle piccole certezze e a diffidare sempre delle grandi.

Le opere esposte a Cittadella e raccolte in questo volume sono una testimonianza evidente di questo stato di cose. Accanto a lavori che si rifanno alle forme e ai contenuti della calligrafia classica, riproposti nelle personali versioni degli autori con il piacere di riscoprirne e riviverne l'armonia interna, vi sono opere in cui le lettere e la scrittura vanno alla ricerca di materiali diversi, non più la penna e l'inchiostro, di supporti nuovi, non più il foglio di carta, opere in cui il testo si concede ancora, anche se a malincuore, alla lettura. Tutti sanno che la ricerca in ambito estetico passa per tutte le dimensioni del dubbio. Così a Cittadella abbiamo visto la calligrafia giocare a rimpiattino con il testo, da un lato, e dall'altro con la pittura o con le installazioni. In questi casi le lettere e le parole si impongono assumendo lo spazio di un inaspettato monumento (Paolo Marcolongo), oppure si disfano diventando dei fantasmi che si dichiarano ormai incapaci di sostenere il peso di qualsiasi referenza.



GIOVANNI BATTISTA PALATINO, ROMA 1545

## LA CALLIGRAFIA, LE CALLIGRAFIE

Se si potesse superare il pregiudizio, tutto occidentale, che la calligrafia è un'arte minore e si desse mano a un'opera complessiva sulla storia mondiale della calligrafia, si dovrebbe cominciare dalle tre grandi civiltà della scrittura: quella cinese, la cui scrittura ideografica va ben al di là della lingua parlata, quella araba e quella occidentale, le quali hanno una comune origine semitica nell'alfabeto fonetico fenicio.

Comprendere, in tutte le sue implicazioni, il significato che ha avuto nella cultura estremo orientale la calligrafia, non è cosa facile per noi occidentali. Allo stesso modo, anche se si tratta di una cultura assai più vicina alla nostra, possiamo parlare della calligrafia araba solo in modo superficiale. Ciò nonostante ritengo che sia il caso non di spiegare, ma di proporre qualche aspetto e qualche suggestione che apra sul fascino di questi due mondi calligrafici, non del tutto estranei alle ricerche condotte da alcuni degli artisti presenti a Cittadella.

Prima di tutto, si può notare una differenza nei contenuti dei testi a cui la calligrafia ha prestato il suo fascino. Nei mondi cinese e giapponese la calligrafia era considerata una



PEDRO DIAZ MORANTE, 1630

manifestazione d'arte a tutti gli effetti, i testi erano principalmente letterari, in particolare le poesie e i poemi si completavano espressivamente nella qualità della scrittura. La calligrafia araba è, invece, in maniera preponderante votata alla fede. Le sure del Corano sono scritte e riscritte su tutte le superfici e il loro significato, conosciuto e ripetuto, si rinnova nell'invenzione e nel ritmo di ogni riscrittura. Se invece dovessi indicare i temi più frequentemente coltivati dalla calligrafia occidentale, dovrei parlare del potere terreno, dell'esaltazione dell'autorità civile, militare, religiosa, dei contenuti didascalico-moralizzanti. Ci si può chiedere se sia un caso che una delle calligrafe più celebri si chiami "Cancelleresca", portando nel suo nome un sentore di burocrazia. La trascrizione di massime morali, le dediche ai potenti, l'esaltazione delle loro dinastie e delle loro gesta sono fra i contenuti più frequenti a cui la calligrafia occidentale ha prestato le sue lettere.

Il fascino e la seduzione della calligrafia estremo orientale, giapponese nel caso specifico, è magistralmente narrato da Greenaway nel film intitolato *Note del guanciaie*, la cui vera e principale protagonista è la calligrafia. Il titolo è lo stesso di un'opera scritta circa mille anni fa da una dama della corte giapponese, Sei Shonagon.

La storia raccontata da Greenaway è un lontano richiamo ai contenuti del libro, cronaca, diario, racconto della vita che si svolgeva alla corte dell'imperatore. Ciò che accomuna le due opere sono l'attenzione, l'interesse, la curiosità, la presenza e il peso dei continui riferimenti alla calligrafia. Lo stesso regista aveva in precedenza raccontato il fascino della calligrafia occidentale in un film ispirato alla *Tempesta* di Shakespeare, intitolato *Prospero's book*. In entrambi i film una delle presenze più importanti e suggestive è la mano del calligrafo, ripresa durante la danza che genera nello spazio del foglio il disegno elegante e definitivo dei caratteri. Quella mano è di Brody Neuenschwander, vincitore quest'anno della prima edizione del "Premio Belle Lettere". La densità delle sue opere e la ricchezza delle sue invenzioni, la scelta dei materiali importati nei suoi lavori riescono a coniugare magistralmente la tensione della ricerca visiva più avanzata con il ricordo e la suggestione dell'antico.

## LA CALLIGRAFIA E IL PIACERE

Ritorniamo alla seduzione che la calligrafia ha esercitato nella cultura giapponese. Prima della fine del quarto secolo, le cinque scritture base della calligrafia cinese erano presenti in Giappone. Ad esse, durante l'ottavo secolo, se ne aggiunse una completamente giapponese, costituita dai caratteri kana, in contrasto con i caratteri ideografici di origine cinese, dal momento che esprimevano i suoni della lingua. Si svilupparono tre tipi di caratteri kana: manyogana, hiragana e katakana. Prima che tale sistema di scrittura si imponesse, alcuni dei poemi giapponesi erano scritti in ideogrammi cinesi usati foneticamente, altri in

caratteri cinesi usati a volte foneticamente e a volte ideograficamente: da essi, per mezzo di drastiche semplificazioni, derivarono i katakana e gli hiragana. Dagli hiragana, grazie al determinante contributo delle nobildonne giapponesi, si sviluppò l'elegante, misurato e unico stile calligrafico del Giappone.

È interessante notare, a proposito di donne e calligrafia, che circa il cinquanta per cento dei lavori esposti a Ciadella quest'anno sono opera di donne. Non saprei dare una spiegazione alla positiva singolarità del fatto, tranne dire che nel campo della calligrafia, per una qualche ragione che bisognerebbe capire, le donne di oggi, come era accaduto alle nobildonne del Giappone medioevale, si sentono completamente a loro agio.

Nella cultura giapponese, come in quella cinese, il senso di una poesia scritta non è completo se non si concretizza in una resa calligrafica elegante e consonante ai contenuti del poema. Allo stesso modo in cui un testo poetico deve essere recitato con la giusta attenzione all'enfasi e alla prosodia, un testo scritto deve essere visivamente curato, con maestria e sensibilità. Si tratta di un aspetto completamente trascurato dalla cultura occidentale, in cui l'astrazione della parola è ritenuta sufficiente a trasmettere tutti i contenuti, indipendentemente dalla concretezza della loro rappresentazione visiva.

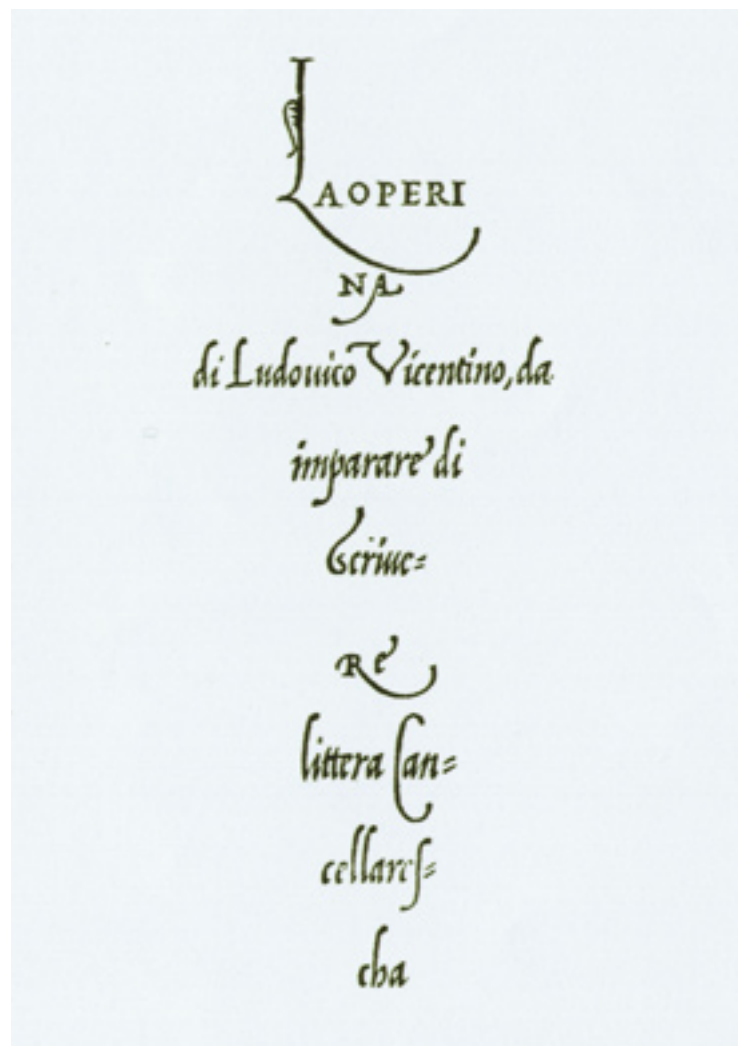
Qualche esempio dell'attenzione prestata dalla corte giapponese del X secolo alla calligrafia, che veniva apprezzata in tutti i suoi aspetti, a partire dalla scelta del tipo e colore della carta. Si tratta di attenzioni di cui non vi è riscontro nella nostra cultura. La vita di corte descritta da Sei Shonagon era caratterizzata da un turbinio di lettere, di biglietti, di poesie, di tornei e sfide poetiche, di riferimenti a poemi antichi e recenti, al cui centro vi erano le dame — cortigiane e intellettuali a un tempo — che dovevano non solo saper valutare senza incertezze pregi e difetti di ogni testo, ma anche essere in grado di rispondere a tono.

Alcune righe scelte a caso.

### Nel capitolo 23

...Allora sua maestà ci racconta: «Al tempo dell'imperatore Murakami viveva Sua Altezza la dama del Padiglione di Luce, che, come voi certamente saprete, era la figlia del Gran Ministro di Sinistra. Quand'era ancora una giovane principessa, suo padre le raccomandò: innanzi

LUDOVICO DEGLI ARRIGHI VICENTINO, *La Operina*, Roma 1522



tutto esercitati nella calligrafia, quindi impara a suonare il koto a sette corde [...] e infine apprendi a memoria tutti i venti volumi della Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne. Su questi tre cardini deve basarsi la tua educazione».

*Nel capitolo 31 intitolato "Cose piacevoli"*

Riuscire a scrivere su fine e candida carta cinese una lettera con caratteri sottili, nonostante il grosso pennello.

*Nel capitolo 82*

...aspettandomi chi sa quale dichiarazione d'amore [...] estraggo la missiva e la osservo: è di carta di riso di un tenue celeste ed è scritta con caratteri puri e armoniosi. Purtroppo il contenuto non è tale da farmi palpitare il cuore, essendovi scritto in cinese: «Nella stagione in cui sbocciano i fiori della capitale, tu sei dietro la cortina di broccato» e sotto, in giapponese: «Sapete dirmi come continua?», penso agitata che se almeno ci fosse Sua Maestà potrei mostrarle la lettera e chiederle consiglio, evitando così di commettere errori grossolani nell'ambizioso tentativo di scrivere il seguito.

*Nel capitolo 89 intitolato "Particolari raffinati"*

Una lettera scritta su carta di riso celeste e legata con rametti di utsugi [gardenia giapponese] appena gemmati [...] Raffinati sono anche una lettera sigillata di carta violetta, legata con un lungo grappolo di glicine...

*Nel capitolo 133, dove si parla di un biglietto ricevuto da Sei*

Era scritto con una grafia così stupenda, che volli mostrarlo a Sua Maestà, la quale lo lodò dicendo: «È scritto meravigliosamente bene ed è anche elegante e spiritoso» [...] poi sussurrai a Sua Maestà «Come devo rispondere?» [...] inviai un messaggio su carta di un rosso fiammante con queste parole «Il servo che non venne di persona a consegnarmele, mi sembra un uomo davvero freddo»; lo legai insieme a un rametto di prugno e glielo mandai.

*Nel capitolo 138*

...quando l'ebbe aperto, vide con meraviglia una carta colorata nocciolina, al cui interno era stata scritta una poesia nella stupenda calligrafia dei bonzi: «Ancora porto in suo ricordo queste maniche di pasanie [erbe con cui si tingono gli abiti a lutto], che nella capitale ormai stanno mutando foglie [smettendo il lutto]».

*Nel capitolo 143*

...l'aprii con profonda trepidazione. Il foglio era bianco, ma conteneva un petalo di yamabuki su cui erano vergate queste parole «pensare senza dire».

*Nei frammenti aggiunti in appendice si legge*

I colori che preferisco nella carta a grana sottile sono il bianco, il viola, il rosso, il verde dell'erba appena tagliata, e anche il celeste. La scatola per la scrittura dovrebbe essere di legno laccato con intarsi di madreperla e stemmi di nuvole e uccelli. I pennelli migliori per l'inverno sono quelli di pelo di cammello, agevoli a maneggiarsi e belli a vedersi, e quelli di peli di lepre. I bastoncini di inchiostro più pregiati sono quelli rotondi.

A fronte di questa continua attenzione per i modi, le forme, gli strumenti della calligrafia in Estremo Oriente, l'unico accenno che ho trovato nella nostra letteratura ad aspetti dello scrivere è in un noto sonetto di Guido Cavalcanti in cui gli strumenti dello scrivere si fanno

*interpreti e portatori delle sofferenze del poeta:*  
Noi sian le tristi penne isbigotite,  
le cesoiuzze e 'coltellin dolente,  
ch'avemo scritte dolorosamente  
quelle parole che vo' avete udite.

**LA CALLIGRAFIA E LA FEDE**

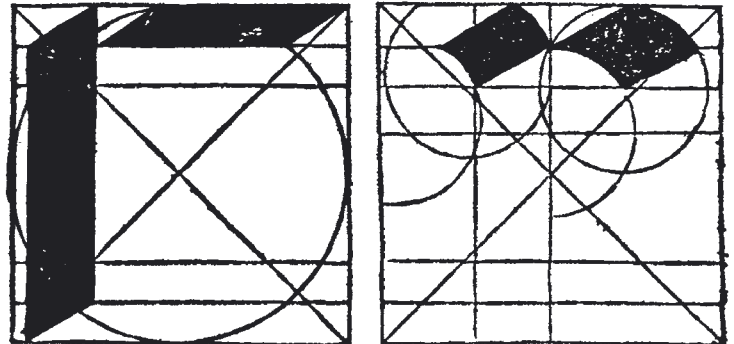
La teocrazia dell'Islam, temendo che l'arte figurativa potesse favorire l'idolatria, scelse e promosse l'arte della calligrafia come forma privilegiata dell'espressione religiosa. Il suo uso prevalente risiede nell'instancabile ripetitività della preghiera, nello scrivere e riscrivere su ogni possibile superficie i divini messaggi del Corano. Ma in queste riscritture il significato del testo, per quanto ridondante e conosciuto, si rinnova visivamente attraverso l'astratta bellezza delle linee, che inventano modi sempre diversi di far fluire l'energia dai segni e dagli spazi bianchi che li separano.

L'idea di un flusso di energia che accomuna ogni lavoro della calligrafia araba non è evidente e concretamente rilevabile dall'occhio non addestrato, troppo analitico o attento ai contenuti. Non è infatti importante ciò che il calligrafo scrive, ma come lo scrive. Il controllo dell'energia che guiderà automaticamente il calligrafo nella scrittura e che trasparerà nell'opera è raggiunto attraverso instancabili esercitazioni, in cui segni, lettere e parole, conosciute o illeggibili, sono ripetute migliaia di volte, anche sovrapposte sullo stesso foglio, come è il caso degli esercizi che nell'ambito della calligrafia turca sono definiti karalama, talim, mesk. Un aspetto importante di ogni esercitazione riguarda il controllo del respiro, che deve seguire il ritmo della scrittura, «il gesto dello spingere o del tirare non sarà mai lo stesso se lo si effettua ispirando o espirando [...]; affinché la linea resti pura, il calligrafo trattiene il respiro[...]»; le soste sono precise e codificate e servono a rifare il pieno di aria e di inchiostro» (Atyah Issa Khassaf).

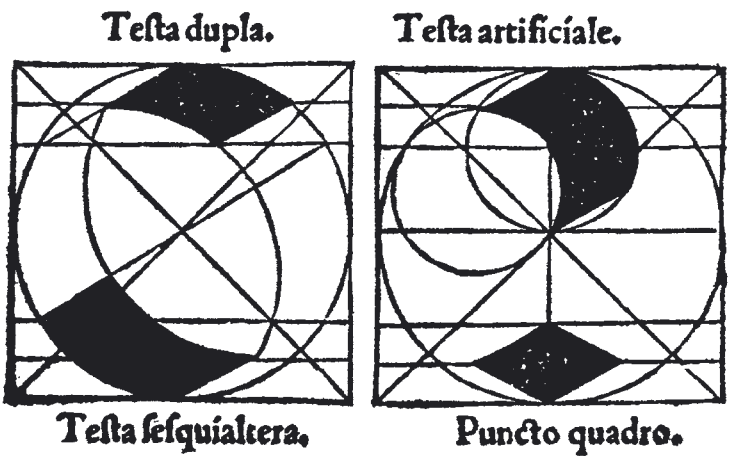
Anche la calligrafia araba ha le sue regole di proporzione delle lettere, ma si tratta di regole

SIGISMONDO FANTE, *Theorica et pratica*, Venezia 1514

**Media Asta del quadro. Medío pũcto. Pũcto.e resta:**



**Asta naturale p il scdo documẽto de la.xxxvi. del prũo.**



tutte interne ai segni tracciati e da tracciare, non di regole imposte dall'esterno sulla base di una geometria astratta e assoluta, come abbiamo visto emergere dalle parole di Tōry. Alla base di tali regole vi è la dimensione dell'alif (la prima lettera dell'alfabeto arabo, sostanzialmente un segno verticale diritto) la cui altezza, a seconda degli stili e dei calligrafi, può variare da 3 a 12 punti. Il punto, di forma quadrata, era ottenuto premendo la punta della penna sulla carta: dipendeva quindi dal modo in cui il calamo era stato tagliato e dalla pressione esercitata sul foglio. Un aspetto importante della calligrafia araba è la pienezza espressiva del vuoto: ogni spazio interessato, non importa se dai caratteri o dallo sfondo del foglio, deve trovare la sua forza.

Grande attenzione viene prestata al rapporto fra la forma delle lettere nere e le forme che assumono gli spazi bianchi al loro interno. Il controllo di tali aspetti relazionali avviene non solo mediante le variazioni nella forma di lettere e delle parole, ma anche mediante le variazioni della loro posizione nello spazio. Lettere e parole possono infatti condensarsi in nodi densi e apparentemente intricati, oppure distesi e stirati nel senso della lunghezza: possono essere piegati a formare un angolo, o a disegnare una curva in un equilibrio perso e continuamente ritrovato fra la forza della forma statica e il dinamismo del movimento.

Mentre la calligrafia occidentale non trasgredisce quasi mai la regola che impone ai caratteri e alle parole di succedersi, opportunamente distanziati, lungo righe orizzontali che si dispongono parallelamente sul foglio, la calligrafia araba utilizza lo spazio del supporto in maniera molto più libera.

La calligrafia occidentale presuppone una concezione del tempo rigidamente sequenziale, in cui un "prima" a sinistra, precede sempre un "dopo" a destra. La calligrafia araba, pur avendo regole analoghe, in cui la sola direzione della sequenza è invertita, si sente meno vincolata da esse, più libera di trasgredirle. Lo spazio concede alla creatività tutte le sue direzioni e il tempo presente non vincola il futuro.

È ciò che accade nei pochi fogli giunti fino a noi degli esercizi *karalama* di cui abbiamo parlato poco fa. Queste opere — che non miravano alla perfezione, il cui scopo non era quello di superare gli altri calligrafi o se stessi per raggiungere i livelli più alti dell'arte, in cui le lettere e le parole erano rese illeggibili perché scritte spesso le une sulle altre — sono quanto mai vicine allo spirito della ricerca artistica contemporanea.

Questi esercizi, che possono essere considerati fra le più importanti creazioni dei calligrafi nell'arco di secoli, sono di per sé opere d'arte. Si può dire d'accordo con Ferit Edgü che si tratta di opere assolute, perché non intendono condurci da nessuna parte e perché non rimandano a nessun significato al di là di se stesse. «Si tratta di un'ossessiva ribellione delle lettere, come se la velocità della mano nel creare questi caratteri non fosse sottoposta al controllo della mente e della conoscenza, ma fosse guidata dai battiti accelerati del cuore.»

Non sono poche le opere esposte a Cittadella in cui si possono riscontrare analogie e assonanze con gli esercizi *karalama*. Nei lavori di Jan Roald, Sandra Schilling, Kennedy Hansen, Michael Hiemann, Helga Ladurner, Glen Epstein, Gerald Geffert non è difficile rilevare un'analogia libertà nella ricerca, una indipendenza a volte totale dal testo e dalla sua leggibilità, ma allo stesso tempo una completa soggezione al fascino dei caratteri e della loro costruzione. Le lettere vengono ridisegnate, trasformate, stratificate in profondità e distribuite nello spazio, affrancate dalla sequenzialità della lettura, in una nuova "ribellione di lettere" che per noi è inedita ma che, come abbiamo visto, ha precedenti antichi e nobili. La ricerca estetica contemporanea, nella sua spinta a esplorare di continuo i confini dell'espressività, si è così avvicinata a una delle arti più ricche e affascinanti di una cultura

cui siamo stati debitori di molti insegnamenti.

## LA CALLIGRAFIA, LA SCRITTURA, L'ARTE

Si è già accennato al fatto che la nascita della scrittura ha preceduto di qualche millennio la nascita ufficiale della calligrafia occidentale. Ma come nasce la scrittura? Non si tratta di una domanda generica, dal momento che intendiamo sostenere che la calligrafia ha conservato di quelle origini qualcosa che la scrittura ha perso. "Scrittura completa" è, secondo Gelb, un mezzo per esprimere elementi linguistici attraverso segni visibili convenzionali. Questo è il punto di arrivo di un lungo cammino percorso, in maniera più o meno analoga, da tutte le scritture che sono arrivate allo stadio della "completezza".

Alla base della scrittura c'è la percezione visiva, quel processo cognitivo mediante il quale

si costituisce in noi la consapevolezza, qui e ora, dell'ambiente che ci circonda, mediante il quale impariamo molto presto a cogliere e a riconoscere le permanenze e i mutamenti. Si deve pensare che *homo sapiens*, ad un certo punto della sua preistoria, ha annoverato fra le permanenze che stimolavano la sua memoria anche segni che casualmente o intenzionalmente egli lasciava nei luoghi in cui viveva. Risalgono a circa 30.000 anni a.C., per quanto riguarda l'Europa, i primi disegni, sia astratti che figurativi, tracciati intenzionalmente su pareti di roccia; e risale a 25.000 anni a.C. la prima fioritura di un'arte naturalistica rupestre. Si tratta di una vasta produzione di figure, non raramente tracciate con abilità e verosimiglianza.

È molto difficile stabilire con precisione i motivi che portarono l'uomo a disegnare o incidere figure; si può pensare a ragioni magiche, religiose, estetiche, ma anche a scopi di prefigurazione o di commemorazione, di esaltazione e di "racconto". Il piacere dell'esibizione di un'abilità non frequente, che produce ammirazione e che oggi chiamiamo impulso artistico, non doveva certo essere estraneo a queste prime performances. La comunicazione basata sul vedere, e perciò indipendente dal parlare, diventa possibile quando si ha la consapevolezza che dei segni tracciati intenzionalmente sono comprensibili non solo da chi li ha eseguiti, ma anche da coloro

che condividono parte delle sue esperienze. All'inizio la scrittura si è presentata come un approssimativo sistema di comunicazione per immagini. Il legame con le parole era molto vago e occasionale. Il messaggio scritto non rispecchiava le forme della lingua parlata. Anche se il messaggio aveva un significato univoco e chiaro, poteva essere verbalizzato in modi differenti da chi lo "leggeva". Poi la scrittura diventa pian piano un sistema preciso di trascrizione dei suoni della lingua. Un sistema che garantisce la conservazione, senza alterazioni, sia dei concetti espressi che della struttura sintattico-grammaticale della lingua parlata e quindi il loro recupero differito nel tempo. Mettendosi quasi completamente al servizio della parola, la scrittura da un lato guadagna in precisione, e da un altro perde di indipendenza.

È stimolante, e forse non così inverosimile, pensare che la calligrafia sia quella componente della scrittura che ha ereditato l'antica indipendenza dalle parole. Si capirebbe allora perché la calligrafia si sia spesso divertita a mettere in difficoltà le parole rendendone difficile la lettura. La ragione risiederebbe nel bisogno di recuperare alla scrittura uno spazio maggiore per le componenti visive, riducendo quello delle componenti verbali. E questo scopo è raggiunto quando la calligrafia riesce a sedurre, con la malia dei suoi caratteri, l'attenzione del lettore, sviandola e allontanandola dal testo.

Il rapporto complicato che intercorre fra scrittura e calligrafia è dovuto alle comuni origini, seguite da scopi differenti.

Così Gelb parla delle loro origini: «L'immagine è alla base di tutta la scrittura. Questo



TALIK KARALAMA, Istanbul 18th century

è evidente non solo per il fatto che tutte le scritture moderne primitive sono pittoriche nei loro caratteri, ma anche perché tutti i grandi sistemi orientali come il sumero, l'egiziano, l'ittita, il cinese ecc. erano originariamente scritture per immagini».

Tutte le scritture ben sviluppate presentano due classi di caratteri, di cui una, la "scrittura formale" usata sui monumenti pubblici e nei documenti ufficiali, è eseguita con cura; l'altra, "corsiva", di solito è usata per scopi privati, è più sbrigativa, presenta numerose abbreviazioni e caratteri più schematici. Già nell'antico Egitto la scrittura geroglifica era usata principalmente per essere esposta al pubblico, mentre per la vita quotidiana si svilupparono due scritture corsive, la "ieratica" e successivamente la "demotica".

L'aspetto estetico è maggiormente curato nella scritture formali, che sono anche più conservatrici, mantenendo nei loro caratteri il ricordo delle forme figurative da cui hanno avuto origine.

Le scritture corsive utilizzano forme lineari in cui le componenti pittoriche di partenza non si riconoscono più.

Nella calligrafia occidentale, dopo il recupero rinascimentale e il proporzionamento geometrico della "scrittura formale" romana, l'invenzione, la messa a punto e l'esibizione virtuosistica della scrittura manuale corsiva caratterizzò l'epoca barocca. I calligrafi rinascimentali avevano aperto due fronti di ricerca interessati entrambi alla forma visiva della scrittura: avevano gettato le basi e stabilito i criteri della progettazione dei caratteri da stampa, criteri seguiti ancor oggi dai disegnatori, e avevano riordinato e sistematizzato la scrittura corsiva Cancelleresca, da cui si svilupparono i giochi funambolici della calligrafia barocca. Da questi fronti derivano le due anime contrapposte che caratterizzano la componente visiva della lettura in funzione della leggibilità del testo.

La prima anima è totalmente votata al testo, alla sua leggibilità, alla eliminazione di qualsiasi rumore visivo. È un tipo di scrittura pudica, omogenea, che rifugge da ogni esibizione, che mira ad essere "invisibile" in quanto uniforme, che non vuol richiamare l'attenzione del lettore, consapevole che quanto meno i caratteri con cui sono scritte le parole saranno visti, tanto più i contenuti veicolati da quelle parole saranno compresi e tanto meglio la scrittura avrà svolto il suo compito. È la scrittura "fredda" e indifferente, ripetitiva e costante con cui sono scritti i libri e gli articoli del giornale, non i titoli.

La seconda anima è invece esibizionista, innovativa, variabile, vuole richiamare l'attenzione del lettore sulle sue forme prima che sul testo. Ama le ambiguità e le invenzioni inattese: quanto più il *maquillage* delle sue lettere sarà sfacciato e perciò visibile, ma

non necessariamente leggibile, tanto più sarà apprezzata. È instabile, giacché si diverte a oscillare fra leggibilità e illeggibilità. È la scrittura che si azzuffa con se stessa nel campo della grafica pubblicitaria, ma anche quella che occupa l'area dai confini imprecisi della calligrafia contemporanea. Area in cui è coltivata la meditazione e l'invenzione visiva, ma in cui crescono anche gli interrogativi sul ruolo che la calligrafia può ancora avere nel campo dell'arte e della comunicazione.

Di questi interrogativi e meditazioni la manifestazione di Cittadella è una testimonianza ampia e convincente. L'accurata e intelligente classificazione delle opere, condotta da Thomas Ingmire, che accompagna il lettore nelle prossime pagine, costituisce un'utile guida per orientarsi nel complesso territorio in cui arte e calligrafia convivono.

In questa scheda il discorso è cominciato da molto lontano, dalle origini della scrittura, anzi da prima, dalle origini della pittura e quindi dell'arte. La scrittura è stato un prodotto, una conseguenza dell'arte visuale. Nella sua lunga vita si è sviluppata e modificata in maniera certamente autonoma, ma non mai completamente indipendente dai percorsi e dagli sviluppi dell'arte visiva.

L'ambito in cui la scrittura ha di preferenza esercitato e coltivato le sue ricerche e le sue ambizioni estetiche è stato quello della calligrafia. Tale ambito è stato fino a tempi recenti separato e indipendente dalla pittura e dalle arti maggiori, sia perché la calligrafia era considerata un'arte minore, sia perché i calligrafi coltivavano la loro indipendenza, riconoscendo l'ambito del loro lavoro sufficientemente ampio e gratificante.

Dal momento che le avanguardie artistiche del Novecento hanno abbattuto le separazioni fra i diversi settori della ricerca artistica, la scrittura da un lato (vedi il contributo di Tiziano Santi in questo volume) e la calligrafia dall'altro sono ritornate da protagoniste sul terreno delle arti visive, in cui erano nate circa 5000 anni fa. Il cerchio si chiude, ma non senza dubbi, conflitti e incertezze. L'esposizione di Cittadella è testimonianza partecipe e informata di queste tensioni e del loro andare in ogni direzione. Nello spazio compreso fra la ricostruzione iperrealista e un po' ossessiva di un codice miniato medioevale eseguita da Keith Adams, e la rinuncia completa ai caratteri, la cui assenza è denunciata da un orfano e astratto schema di impaginazione di Piero Brombin, si incontra un ampio catalogo dei rapporti che i calligrafi ricercatori di oggi intrattengono con il testo. Ci aspettiamo che l'esposizione di Cittadella rimanga un osservatorio privilegiato e attento per il continuo aggiornamento di questo catalogo.

Ne ha tutti i presupposti.



LUDOVICO DEGLI ARRIGHI VICENTINO, *La Operina*, Roma 1522

## BIBLIOGRAPHY

Gelb I.J., *A Study of Writing*, 1963<sup>2</sup> (tr. it.: *Teoria generale e storia della scrittura*, EGEA, Milano 1993)

Sei Shonagon, *Note del guanciale*, SE, Milano 1988

Ferit Edgü (ed.), *Turkish Calligraphic Art*, Ada Press, s.d.

Gillon jr E.V. (ed.), *Pictorial Calligraphy and Ornamentation*, Dover, New York 1972

Tory G., *Champ Fleury*, 1529 (english transl.: Dover, New York 1967)