



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale in
Lingue e Civiltà
dell'Asia e
dell'Africa
Ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Calligrafia e Shodō

Analisi e comparazione
della cancelleresca
italiana e il corsivo *kana*
giapponese

Relatore

Ch. Prof. Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti
Monica Dengo
Kazuaki Tanahashi

Laureando

Piazzesi Carolina
Matricola 844187

Anno Accademico

2021 / 2022

PREMESSA

CAPITOLO 1-SCRITTURA

CAPITOLO 2-ITALIA

*storia della scrittura
strumenti e materiali Scrittori
tecnicismi calligrafici
analisi*

CAPITOLO 3-GIAPPONE

*storia della scrittura
sviluppo delle forme
tecnicismi calligrafici
analisi*

CAPITOLO 4-COMPARAZIONE

*scritture
scrivani
ductus
termini
strumenti*

CONCLUSIONE

GLOSSARIO

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

APPENDICE

*figure
immagini*

PREMESSA

Il mio percorso calligrafico iniziò ormai 3 anni fa, durante i quali ho studiato le grafie e appreso la storia che ha portato alla nascita dei vari stili in Italia. Non si è trattato però di un semplice insegnamento delle forme, ma di un processo di vero e proprio sviluppo personale. Grazie alla docente Monica Dengo ho affrontato le diverse tematiche, come la motivazione che risiede dietro il bisogno di scrivere, l'importanza della scrittura manuale in un mondo moderno come il nostro, il ruolo delle donne all'interno della calligrafia o anche le similitudini presenti tra le varie culture. Dall'insieme di questi discorsi ho iniziato a riflettere, da un lato verso gli studi universitari intrapresi, quelli sul Giappone, e dall'altra il mondo della calligrafia, principalmente occidentale, che stavo scoprendo.

La prima ingiustizia in cui mi imbattei fu duplice: la scrittura ideografica giapponese viene ritenuta "sottosviluppata" da un punto di vista linguistico occidentale mentre la sua calligrafia è sempre stata giudicata come Arte; la scrittura fonetica italiana avrebbe raggiunto lo stadio finale delle scritture ma la sua resa grafica è sempre stata relegata al semplice abbellimento del testo scritto. Quando scrivo però non provo il desiderio di scrivere "elegantemente" quanto piuttosto realizzo i movimenti del mio corpo, la pace della mente, la libertà di tracciare segni che permettono di esprimermi come preferisco.

Da questo sentimento iniziai a riflettere su come fosse stato possibile arrivare ad una tale differenziazione tra due mondi che io ho sempre visto vicini, due lingue scritte ugualmente evolute, la cui resa grafica è ugualmente arte. Nello studio del concetto di produzione di segni ho ritrovato l'origine della risposta che cercavo.

Il segno infatti, o meglio la sua realizzazione, è un bisogno che risiede in ogni essere umano, di ogni luogo e cultura: è questo che accomuna quindi, almeno inizialmente, i vari popoli sparsi nel globo. La similitudine e somiglianza di queste forme è visibile, per esempio, nel lavoro di Genevieve von Petzinger, paleontologa, che riuscì a catalogare ben 32 pittogrammi presenti in diverse caverne.



Figura 1. I 32 segni pittografici scoperti e catalogati da Genevieve von Petzinger

Fu lo sviluppo di questi segni che diede poi vita alla scrittura, il primo passo di diversificazione culturale: dalla volontà di usare tali caratteri per diverse funzioni, quali attività religiose o magiche e, in seguito, comunicative, nell'arco di secoli ogni popolo ha sviluppato quindi i propri simboli, creando la propria scrittura, fino a giungere ad una vera e propria standardizzazione che oggi conosciamo. Studiando la scrittura di una cultura ritengo quindi che sia possibile risalire al popolo che l'ha creata e sviluppata nel corso dei secoli, ma è possibile, attraverso un processo contrario, studiare anche la cultura per motivare le differenze stilistiche riscontrabili nelle diverse grafie.

Naturalmente, dato il mio percorso accademico, ho deciso di prendere a confronto la calligrafia italiana, nello specifico la scrittura 'cancelleresca' o 'italica', e la 書道 *shodō*, "Via della Scrittura" giapponese, in particolare il corsivo *kana*¹ realizzato durante l'elaborazione della *Kokufū Bunka*². Ritengo che sarà possibile individuare differenze o scoprire similitudini, così da ridefinire il concetto di calligrafia nel contesto occidentale e capire in che modo, in Giappone, sia stato possibile invece arrivare a definire Arte la calligrafia. Prendendo in esame queste due grafie, quindi uno stile corsivo, è possibile comprendere veramente la cultura e il sentimento che risiede dietro l'atto di scrivere: la scrittura corsiva è da sempre ritenuto il metodo più libero, che permette allo scrivente di esprimersi come meglio preferisce, allontanandosi dalle regole formali e da quelle forme rigide.

Si analizzano quindi due periodi storici differenti, quali il Rinascimento italiano (1500) e il periodo Heian giapponese (794-1185), durante i quali entrambe le culture hanno appunto sviluppato il proprio corsivo. Sarà quindi necessario delineare lo sviluppo calligrafico italiano nato nell'antica Roma con l'introduzione dei segni greci e le progressive trasformazioni attuate dagli italiani nel corso dei secoli, a volte per bisogni sociali, altre volte per motivi personali; dall'altra parte si esporrà l'introduzione della lingua scritta cinese in Giappone e i cambiamenti attuati per creare una propria scrittura autoctona, composta di *kanji* e *kana*, sia da un punto di vista linguistico, essendo la scrittura ideografica cinese, da cui si sviluppò quella giapponese, nata effettivamente per la resa grafica della lingua orale cinese, sia da un punto di vista grafico, nato sempre dal grande impero cinese e adattato poi alla cultura autoctona.

Prima di addentrarsi nel mondo della calligrafia, però, bisogna effettivamente chiarire il concetto di scrittura, formato appunto dalla produzione di segni: nell'ambito occidentale è naturale definire la scrittura come "strumento di trasmissione di informazioni attraverso la resa grafica della lingua orale", ma prendendo in esame una scrittura ideografica com'è quella giapponese, tale idea riguardante la scrittura è fin troppo riduttiva.

¹ "Nome provvisorio", cioè un sistema di scrittura autoctona di natura esclusivamente fonetica

² Letteralmente "cultura nazionale". Periodo storico chiamato Heian, in cui i giapponesi decisero consapevolmente di distanziarsi dalla cultura cinese per crearne una propria.

CAPITOLO 1-SCRITTURA

Ogni essere umano, fin dall'antichità, ha questa necessità di produrre segni: anche in un contesto contemporaneo basti pensare alle volte in cui ognuno di noi, vedendo una bianca superficie, abbia preso una penna, una matita, o qualsiasi strumento che lasciasse un tratto ed abbia iniziato a scrivere, non necessariamente parole o frasi, ma anche lettere o semplici linee.

Analizzando quindi la scrittura all'interno di un contesto più ampio, come nello sviluppo della civiltà, tale creazione di segni è riconducibile appunto alla scrittura, a lungo considerata la più grande invenzione come solo puramente tecnica. Spostandosi però in una prospettiva più antropologica, emerge con chiarezza che la scrittura è e possiede altro, poiché pur essendo uno dei più potenti strumenti di conoscenza e trasmissione del sapere, ha un significato culturale che va oltre la sua sola funzione tecnica.

Numerosi studiosi giudicano la scrittura come trascrizione del linguaggio orale, probabilmente vittime dell'illusione alfabetica secondo la quale è possibile tradurre in lettere i suoni del parlato, senza dimenticare l'idea generale secondo la quale il parlato sia nato prima della produzione di segni, come ad esempio le pitture rupestri che vengono ancora viste solo in relazione ad una narrazione orale. Dopotutto al linguista interessa la scrittura in quanto specchio più o meno fedele della lingua parlata, quindi come sequenza di segni che trascrivono suoni della lingua: la maggior parte degli studi linguistici infatti vengono realizzati in Occidente, dove tutte le lingue parlate hanno la loro scrittura fonografica.

Inoltre, un secondo pregiudizio preponderante in questi studi è il concetto che tutte le forme di scrittura debbano necessariamente arrivare al "trionfo dell'alfabeto"³, processo che verrà analizzato più avanti. In realtà, recentemente, altri studiosi ipotizzano che la scrittura sia in realtà anteriore al linguaggio orale, poiché mentre non si hanno testimonianze o reperti sulla nascita di un linguaggio parlato funzionale, è provato che il grafismo, antenato primordiale della scrittura, risalirebbe al 35 000 a.C., nato probabilmente con una funzione magica.

Purtroppo il pregiudizio trascrizionista, secondo il quale il "codice scritto è secondario per rapporto al codice orale che è la lingua", è presente non solo all'interno dell'ambito accademico. Quante volte si è pensato alla superiorità della lingua fonetica occidentale rispetto a quella ideografica orientale, vista troppo complicata ed impegnativa anche nella sola scrittura di un appunto all'angolo della pagina.

Resta comunque evidente che la scrittura abbia avuto ben altre funzioni oltre a quelle comunicative. Un esempio è la scrittura cinese, nata inizialmente come estetica e/o rituale, per poi solo in seguito assumere un ruolo attivo per il governo: era parte della lingua d'interlocuzione con gli dei e solo con la creazione dello stato centralizzato cinese la scrittura ha assunto una diversa funzione, creando anche una sorta di diversificazione di stili tra quello per gli dèi e quello per lo stato.

³ Giorgio Raimondo CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Novara, Utet, 2009, pg 7

Barthes, nel suo libro *“Variazioni sulla scrittura”*, la definisce come “il fare della mano”, un esercizio, un mestiere, attraverso il quale si accede ad una memoria più profonda della coscienza. La divide in maniera netta dal linguaggio, “il fare della voce”, delineando la scrittura come non un terminale di trascrizione della pronuncia, ma un mezzo autonomo: il parlato è legato alla voce, quindi al viso, ma la scrittura, che invece è della mano, è legata a tutto il corpo. Il professore Tollini invece la definisce una resa grafica della lingua, quindi di pensieri, concetti e informazioni, ma allo stesso tempo di creazione, interpretazione e riflessione: non è solo comunicazione succube del parlato, ma è una diversa produzione di pensieri che richiede tempo e ragionamento. Bisognerebbe quindi superare quell’antiquato concetto di scrittura come solo mezzo di trascrizione orale.

Il pregiudizio di cui è vittima la scrittura ideografica, che non ha raggiunto il cosiddetto “trionfo dell’alfabeto”, è definito dalla consuetudine di stabilire alcuni passaggi obbligati della storia della scrittura⁴:

- La fase “precorritrice” in cui attraverso sistemi, come cordicelle annodate o tacche su bastoni, servano per trascrivere informazioni circoscritte;
- La fase pittografica in cui i disegni più o meno realistici evocano un oggetto o un’idea;
- La fase ideografica dove i disegni si irrigidiscono e si standardizzano;
- La fase fonetica in cui gli elementi grafici richiamano l’effettiva sequenza della lingua parlata (che si suddivide a sua volta in fase sillabica e poi fonetica).

In questa ottica, l’evoluzione finale di qualsiasi scrittura non può che essere una scrittura fonetica in cui ogni fonema corrisponde un elemento grafico: la massima evoluzione è rappresentata dalle lingue indoeuropee, flessive, e con una scrittura alfabetica fonetica, riportando nuovamente a galla il pregiudizio etnocentrista preponderante negli studi occidentali.




Le pittografie fanno quindi parte della preistoria della scrittura: esse “rappresentano più o meno fedelmente oggetti ed eventi del mondo circostante in forma indipendente dal linguaggio”⁵, anche se riduttiva. La pittografia rimanda o a un significato troppo preciso e circoscritto, o a un significato troppo generico: non viene intesa come scrittura perché non evoca nel lettore delle risposte linguistiche precise, in un rapporto biunivoco. Naturalmente se si pensa alla scrittura come sola trascrizione del parlato risulta evidente questa concezione, ma se la scrittura è un mezzo di comunicazione, questa, anche se con meno chiarezza di messaggio, può anche esser composta di pittogrammi. Un esempio possono essere le immagini presenti nelle etichette dei nostri vestiti: attraverso semplici icone si è capaci di dedurre immediatamente quale tipo di lavaggio sia migliore per quel capo.

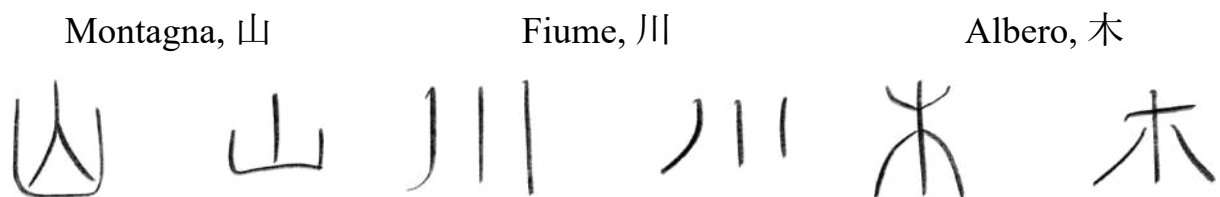


⁴ CARDONA, *Antropologia della scrittura*, cit., p. 17

⁵ CARDONA, *Antropologia della scrittura*, cit., p. 22

Nella Cina antica si è iniziato a “scrivere” creando disegni di simboli, solitamente realizzati con coltelli su ossa e pietre: praticamente presero le forme della natura o di oggetti artificiali e li rappresentarono in maniera semplificata, attuando quindi per prima cosa un processo di semplificazione e poi di standardizzazione. Ad un certo punto, i cinesi, iniziarono anche ad abbinare gli ideogrammi, come è visibile nel

simbolo di foresta  o anche di grande foresta , realizzato accostando appunto i caratteri di albero . Tale pratica è la dimostrazione di come i pittogrammi non siano altro che gli antenati dell’ideogrammi: nella tabella sottostante si ha a sinistra il pittogramma, mentre a destra la sua evoluzione in ideogramma.



Quindi lo stadio successivo è l’ideografia, in cui l’immagine diverrebbe meno realistica, evocando non più una serie di possibilità mentali ma una sequenza precisa: il pittogramma del sole evoca non solo l’idea del sole, ma anche i concetti di calore e giorno, definendo quindi la pittografia come l’antecedente obbligato di tutte le scritture ideografiche. Un esempio è la scrittura giapponese, dove un ideogramma rimanda appunto ad un concetto: guardando un qualsiasi carattere, nella mente si forma immediatamente la sua immagine, l’azione, l’idea reale che si manifesta nella terra.

La fase fonetica della scrittura, invece, è quella in cui i segni grafici rimandando alla specificità fonetica della lingua, a prescindere da ogni indicazione di significato. Questa viene suddivisa in due tipi, sillabiche (ogni segno vale una sillaba, o parte di essa) e alfabetiche (ogni segno vale un solo fonema). Una singola sillaba o parola però non definisce un concetto, ma solo un suono, ed essendo la lettera ciò che non richiama a nulla del mondo fisico, la si può intendere come qualcosa che non si è “svincolata” dal pittogramma, quanto piuttosto si è opposta ad esso⁶.

La nostra concezione occidentale della lingua scritta, intesa come mezzo di trasmissione del parlato, è quindi come un paraocchi che impedisce di capire il potere “altro” della scrittura. Questa ha naturalmente la sua funzione di trasmissione del sapere, come quella di conservare per un tempo più o meno lungo un certo messaggio: dopotutto scrivere consiste nel tracciare grafismi che rimangano visibili o comunque attivi per un certo periodo, o anche illimitatamente. Risiede in questa capacità l’attenzione e la cura che si è sempre data, soprattutto nel mondo antico, alla manutenzione di manoscritti e libri.

Si può riassumere quindi che le prime forme di espressione grafica sono riconducibili al paleolitico, in cui si ritrovano i primi sistemi di notazione sulle caverne: il passo decisivo per l’evoluzione dell’uomo, che lo allontanò chiaramente dal mondo animale,

⁶ Roland BARTHES, *Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi, 1999, p. 31

è proprio il collegamento tra il pensiero mentale e i simboli materiali esterni, eseguiti naturalmente in maniera volontaria.

La produzione di segni portò quindi, fase dopo fase, alla scrittura, ma ogni società, con le proprie produzioni simboliche, diversificarono e strutturarono tale strumento in modo funzionale alla società stessa: la differenza è caratteristica inalienabile di ogni fenomeno che si produce all'interno di gruppi sociali⁷. Basti pensare al caso giapponese della creazione dei *kana* in cui, dato il bisogno del popolo giapponese di poter scrivere il proprio essere, i propri sentimenti per mezzo di uno strumento autoctono e non straniero, idearono il proprio sillabario *kana* che soddisfacesse le proprie necessità sociali, argomento che verrà affrontato in seguito.

Le differenze quindi verranno sempre rese funzionali agli scopi della società, che sia la società stessa a esprimerle, volutamente, o che esse nascano per ragioni contingenti, meccaniche. In questa ottica diventa comprensibile l'atteggiamento degli studiosi, secondo il quale spesso gli storici della scrittura si pongono domande di solo stampo funzionalista, come se l'uso di un sistema dovesse rispondere soltanto a criteri di massima funzionalità: dopotutto per l'essere umano è necessario trovare una motivazione logica dietro ogni azione e fenomeno, ma se i segni sono un bisogno naturale dell'essere umano, dove si può trovare la spiegazione a questo?

Una risposta potrebbe trovarsi nel fatto che nella cultura orale tutto risiede nella memoria, e non si può dire di sapere se non ciò che effettivamente si ricorda, dove il resto è perduto per sempre. Nella cultura scritta invece la memoria perde quasi tutto il suo valore: ogni nozione che non sia di uso immediato e quotidiano si tramuta in un documento di una qualche forma. L'accumulo di documenti infatti, in una società letterata, è un bene prezioso perché il sapere scritto è anche il sapere per eccellenza. Quindi, in questo modo, la produzione scrittoria risiederebbe nella paura di dimenticare: tale risposta risale addirittura a Platone, il quale attribuì per primo tale funzione di memoria alla scrittura, anche se oggi si scrive non solo per ricordare, ma piuttosto per informare.

Inoltre la scrittura del "non dimenticare" fu anche un potente mezzo di selezione sociale dove, nel passaggio dalla tradizione orale a quella scritta, l'autore ebbe il potere di decidere cosa fosse storia o meno. Un esempio di tale capacità può essere visibile nella stesura dei due primi grandi testi della cultura giapponese, il *Nihonshoki*⁸ e *Kojiki*⁹. Questi narrano la storia del Giappone, dalla sua creazione divina e mitologica fino alla nascita dello stato-nazione con a capo l'imperatore: il fatto di avere nero su bianco la discendenza diretta del sovrano dagli dèi primordiali, in particolare dalla dea Amaterasu Omikaki¹⁰, ha ufficializzato la sacralità e la legittimità della sua figura, permettendogli quindi di governare. In seguito anche altri nobili, comprendendo la

⁷ CARDONA, *Antropologia della scrittura*, cit., p. 64

⁸ (720) opera letteraria sulla storia del Giappone classico

⁹ (712) la più antica cronaca esistente in Giappone che narra le origini mitologiche fino al regno dell'imperatrice Suiko (592-628)

¹⁰ Nata dai primissimi due dèi fratelli, Izanami e Izanagi, è la dea del sole, tra le più importanti nella religione shintoista

potenzialità di una discendenza diretta dai *kami*¹¹, realizzarono testi che confermassero la propria discendenza divina.

Un esempio occidentale può essere visto nella stesura del Vangelo, il quale non racchiude solo la capacità di ufficializzare o meno un dato pensiero, ma ben presto ottenne anche una forte valenza sacrale: le scritture quindi sono in grado di trasmettere informazioni o riportare parole, ma assumono anche un forte valore religioso a seconda del lettore. Un diverso legame magico\sacrale si ritrova nuovamente in Giappone, grazie al concetto dei *kotodama*, letteralmente “spirito della parola”, che indica la credenza del popolo giapponese in cui le parole abbiano in sé poteri mistici: nell’antichità si pensava che la forma scritta di un suono potesse imprigionare i demoni e spiriti maligni, quindi con un grande capacità data la credenza shintoista secondo la quale le entità hanno possibilità di agire sul mondo reale. In seguito poi tale credenza nei segni e nel suono di questi permetterà al Buddismo esoterico di fluire più facilmente in Giappone rispetto ad altre religioni, grazie alla presenza dei *sutra*¹², i testi sacri, e i *mantra*¹³, o *shingon*, cioè “suoni, vere parole”.

In tutte le tradizioni, comunque, si nota che ben presto la cura per l’aspetto estetico della scrittura emerge e si fa interesse autonomo, a volte perfino preponderante. Dopotutto come alcuni, nel parlato, abbelliscono il proprio lessico con diversi termini, lo stesso può avvenire con la scrittura, per mezzo di grazie e riccioli. Riflettere sull’aspetto estetico significa considerarne i segni non come parole e concetti, ma come elementi portatori di qualità visive: alla tradizione scrittoria sviluppata ci sarà quindi un corpus di conoscenze tecniche e artistiche, cioè la calligrafia.

In occidente tale termine evoca un immaginario di monaci amanuensi che, piegati sul foglio alla luce della candela, copiano ininterrottamente una lettera dopo l’altra, con lenta accuratezza, ma tale ritratto non può che portare a sottostimare il valore della calligrafia occidentale. Vittime del pregiudizio nei confronti della “nostra” calligrafia, non possiamo immaginare la profondità ideologica che sta invece dietro alla concezione classica della calligrafia cinese, creatrice e promotrice della grafia in Oriente. Per loro la calligrafia è la più importante manifestazione artistica del pensiero nazionale dove ritmo, linea, struttura trovano corpo più perfettamente nella calligrafia che non nella pittura o nella scultura. Anche un semplice punto, secondo l’idea calligrafica cinese, deve dare l’impressione di un masso caduto con tutta la violenza possibile dall’alto di un picco. Ogni ideogramma viene visto come un corpo pulsante, il cui sangue è l’inchiostro, quindi un’immagine vitalistica, immagine totalmente all’opposto all’idea di una scrittura funzionale che si ha in Occidente.

Un’idea che in Occidente non è facilmente accettabile, è anche il fatto di scrivere in maniera illeggibile, cioè una pratica senza l’intento preliminare di produrre, per il lettore, il senso: produrre scrittura per il solo atto di comporre, poiché una scrittura non ha bisogno di essere leggibile per essere pienamente tale.

La scrittura è quindi come un essere vivente che è nato e ancora cresce, ricco di diverse sfaccettature inspiegabili da un solo punto di vista funzionale. E la calligrafia, sorella

¹¹ Le varie divinità presenti in Giappone, secondo almeno inizialmente il credo shintoista

¹² Testi sacri buddhisti

¹³ “Suoni, vere parole”, cioè suoni, sillabe, parole sacre, intese come essenza della verità ultima

di tale strumento, non ha il solo fine di abbellire, ma racchiude in sé un insieme di significati che, come la scrittura, giungono a livelli molto più profondi di quanto si è soliti pensare.

CAPITOLO 2 - ITALIA

storia della scrittura

“(...) Capire in che modo la scrittura è arrivata a essere ciò che è.”¹⁴

Ai fini di questa ricerca non è necessario ripercorrere l'intera analisi che Clayton espose nel suo libro *“Il filo d'oro”*, ma una panoramica della nascita e sviluppo della scrittura italiana risulta fondamentale: passo dopo passo, dall'introduzione delle Capitali Monolineari greche durante l'impero romano, fino alla creazione da parte degli umanisti fiorentini della grafia corsiva denominata Cancelleresca.

Il mestiere della calligrafia occidentale ha una storia di 2000 anni e, fino al Rinascimento, questo era l'unico mezzo di conservazione della storia e della letteratura, rendendo possibile definire la scrittura come pilastro fondamentale nella diffusione del sapere, della cultura e della religione.

Prima di affrontare però le varie grafie nate e sviluppate in Italia, è necessario precisare che le scritture storiche non erano “stili” rigidamente fissati come invece sono oggi, poiché essendo la scrittura un'invenzione viva dell'uomo e influenzata dai bisogni della società, gli stili sono stati continuamente modificati e sviluppati attraverso piccoli cambiamenti gradualmente ed impercettibili.

Impero romano

Come precedentemente affermato, i primi caratteri vennero introdotti dalla Grecia intorno al VIII secolo a.C. nelle colonie di Ischia e Cuma, di cui la scrittura fonetica permise lo sviluppo dell'alfabeto latino. Lo stile più antico, quello greco, era monolineare, quindi con spessori costanti e senza grazie, composto di linee semplici e arrotondate (come nella figura 2), e le prime iscrizioni lapidarie latine, risalenti al 600 a.C., avevano ancora questa grafia: O, C e D al massimo dell'ampiezza poste di fianco a B, P, R e S che erano grandi un quarto rispetto alle altre.

¹⁴ Ewan CLAYTON, *Il filo d'oro. Storia della scrittura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, p. 9



Figura 2. Londra, British Museum. Iscrizione dal tempio di Atena, Priene. Datato 330 a.C. Misura 50 cm x 122 cm.¹⁵

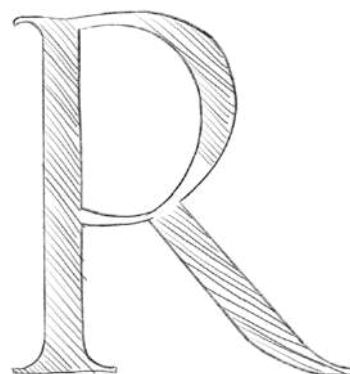
Solo nel I secolo le lettere divennero più raffinate, spostandosi verso uno stile di linee modulate, composto da tratti sottili e spessi all'interno di un'unica lettera.



Tratto sottile



Tratto spesso



Già durante l'impero romano le scritture avevano varie funzioni in diversi ambiti, dalla stesura di proclami pubblici temporanei a monumenti funerari che proclamavano in eterno le gesta dei proprietari, determinando differenze anche delle grafie.

La Capitale Romana Monumentale, o Imperiale, adibita all'incisione su pietra, è uno stile che solo recentemente si è scoperto esser creato non direttamente dallo scalpello, ma in precedenza dal pennello piatto e solo in seguito scavato nella roccia. Furono proprio questi pennelli a formare lo stile grafico modulare poiché, se utilizzati inclinati, disegnano una linea sottile e al contrario, alla massima ampiezza, producono tratti spessi. Questo stile, di grande impatto, soddisfaceva a pieno l'intenzione di elogiare le figure importanti e le loro imprese.

¹⁵ Esempio delle prime iscrizioni greche sopravvissute sino ad oggi. Le maestose lettere sono di costruzione monolineare, con proporzioni quadrate. Alcuni attribuiscono a tale incisione il primo tentativo di realizzare le grazie.

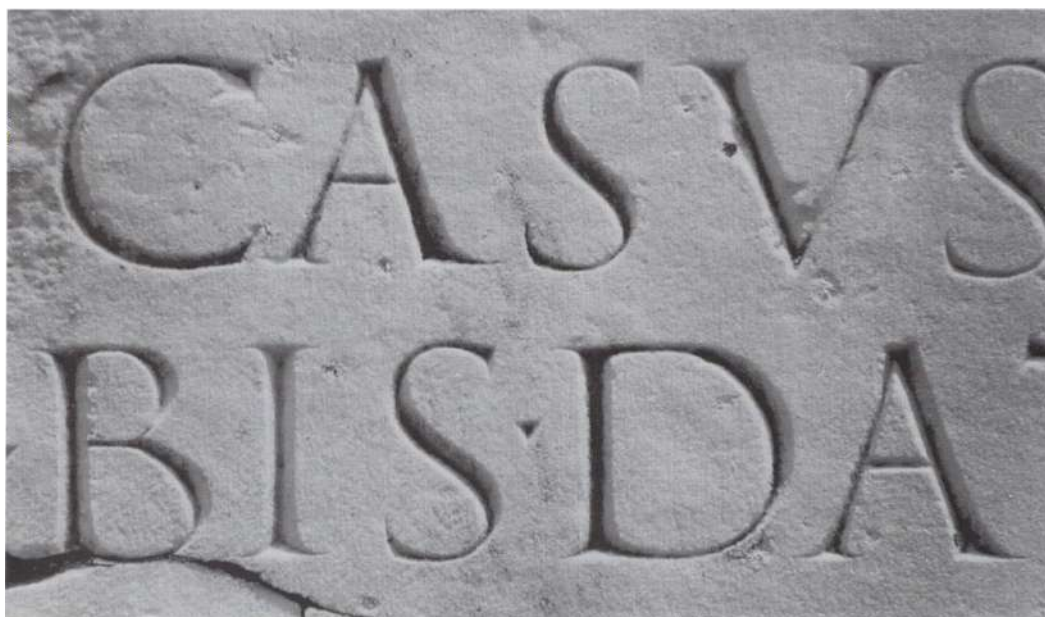


Figura 3, Capitale Quadrata. Roma, Via Appia (ancora in sito). I-II secolo d.C. Misura 183 x 274 cm.¹⁶

Parallelamente a queste, le Capitali Rustiche, più strette e quindi occupando meno spazio, venivano usate nei proclami o nelle iscrizioni temporanee.



Figura 4, Capitale Rustica. Londra, British Museum. 194 d.C. Da Alessandria nel nord dell'Egitto. 66 x 74 cm.¹⁷

¹⁶ Dimostrazione dell'accurata pianificazione preliminare con un pennello piatto e ampio. Le righe sono accuratamente centrate e, anche se con una spaziatura ravvicinata e lettere leggermente strette, le lettere riescono a "vivere" grazie alla precisione e regolarità dell'incisore.

¹⁷ Iscrizione militare che mostra la relazione ben ponderata tra due tipi di lettera: quelle iniziali, nella prima riga, sono capitali quadrate mentre il corpo del resto è in Capitali rustiche. Queste ultime furono realizzate con un pennello

Comunque, oltre a proclami ufficiali e iscrizioni lapidarie, i romani scrivevano, o meglio annotavano, su tavolette cerate attraverso una scrittura corsiva più ordinaria, sviluppata da un modo più veloce di scrivere le capitali per un uso esclusivamente personale, l'Antica Corsiva Romana. Questa prevedeva pochi raccordi tra le lettere e alcune, come la O, composta da due tratti separati. Essendo poi realizzata su tavole cerate per mezzo di uno stilo appuntito, erano naturalmente monolineari, in cui il diverso spessore era dato esclusivamente dalla diversa pressione fatta sui diversi tratti. Una curiosità di questo periodo è il diverso atteggiamento che i romani avevano nei confronti della scrittura rispetto a quella che si ha oggi: la capacità di leggere e scrivere era considerata pericolosa per la libertà del cittadino democratico, per la sua indipendenza di parola e di pensiero. L'idea era che il lettore venisse come "sodomizzato" dal testo¹⁸, cioè, leggere significava prestare il proprio corpo a uno scrittore sconosciuto, quindi a servire qualcun altro. In questa logica, l'arte scrittoria era totalmente affidata agli schiavi, sia la produzione sia l'insegnamento, entrambe capacità fondamentali per poter servire al meglio il padrone: pensando al fatto che Roma è il cuore della tradizione scrittoria e calligrafica occidentale, l'uso degli schiavi in questo contesto può aver influenzato lo sviluppo di questa stessa tradizione. Nel III secolo d. C. si vede quindi l'uso di tre stili di lettere Capitali, quali la scrittura Corsiva, usata nei documenti e per esigenze private; la scrittura Rustica, o Libraria; la scrittura Monumentale, caratterizzata appunto da grande solennità.

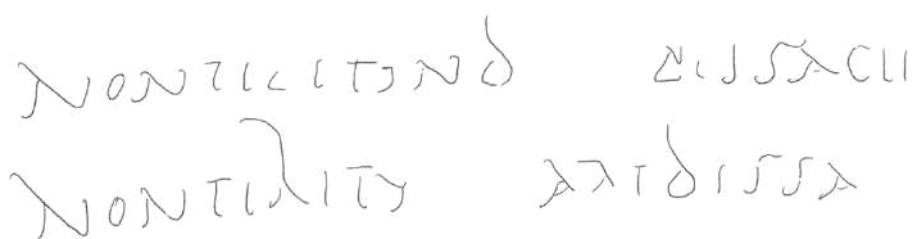


Figura 5. Esempio di capitale corsiva¹⁹

piatto e ampio e l'incisore, forse inesperto, ha inciso le lettere senza osare migliorie, definendo quindi tratti vigorosi e casuali.

¹⁸ CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 37

¹⁹ Questo famoso papiro con esercizi di scrittura presenta un perfetto esempio della capitale corsiva: risulta evidente come le lettere non sono stata tracciate parallelamente come nella scrittura delle tavolette, anche se alcune, come B, D, E, H, Q e R assumono chiaramente una forma "corsiveggiante".

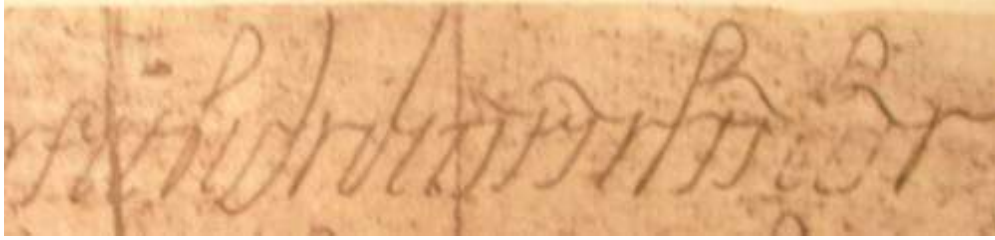


Figura 6. Rescritto Imperiale in minuscola²⁰

Durante il I-II secolo d.C. aumentarono le legature tra le lettere, probabilmente dal bisogno di una scrittura più rapida, e l'Antica Corsiva Romana passò ad un ductus, quindi un movimento, più "economico": alcune lettere si arrotondarono e l'uso dello stilo appuntito permise un maggiore risalto dei contrasti fra i pieni e i filetti, favorendo in seguito lo sviluppo di una grafia ampia e arrotondata, definita poi Onciale, in cui si può notare un esempio nella figura 7.

²⁰ Questo rescritto imperiale che risale al V secolo d. C. mostra l'evoluzione della grafia corsiva: la trasformazione consiste nel passaggio dalla capitale corsiva alla nuova minuscola. In questa nuova corsiva risalta il desiderio di allontanarsi dalle legature.

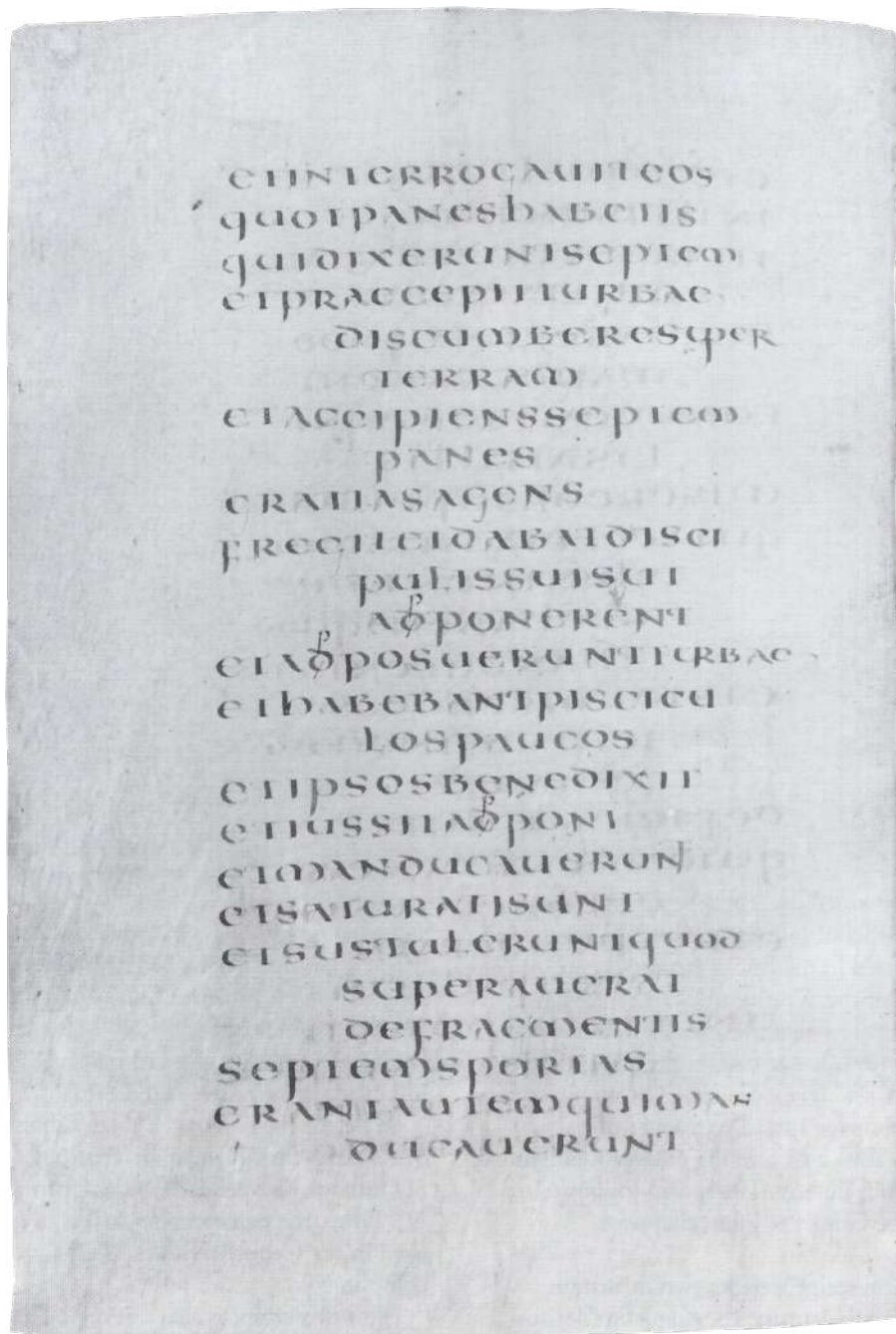


Figura 7, *Onciale Latina*. Londra, *British Museum*. VI secolo a.C. 177 x 120 cm.²¹

Parallelamente allo sviluppo e alla vasta diffusione della scrittura Onciale in tutto il paese, l'Antica Corsiva romana si evolse nella Nuova Corsiva, caratterizzata da cambiamenti del ductus e della celerità della composizione.

Alla fine dell'impero romano, l'Onciale, la Corsiva romana e la Semi-onciale (una derivazione della corsiva romana fatta col pennino quadrato tenuto quasi piatto rispetto alla riga di scrittura) sopravvissero e, come il latino si diffuse sviluppandosi poi nelle

²¹ Esempio di un piccolo manoscritto elegante, in cui l'accurata scrittura onciale è ampiamente distanziata tra le lettere, ma non c'è ancora divisione tra le parole. Buon spazio interlineare, lunghe e corte righe che seguono il senso delle parole, oltre al margine generoso. Le uniche decorazioni al suo interno sono scritte in rosso per le prime righe.

diverse lingue, così accadde con gli stili calligrafici, i quali si adattarono ai diversi luoghi, differenziandosi.

Medioevo

La caduta del grande impero romano coincide con l'inizio del Medioevo, durante il quale i conventi divennero quasi le sole istituzioni a prendersi cura dei libri: i monaci, secondo le regole benedettine, dovevano non solo saper leggere, ma anche scrivere, e la copiatura dei testi era parte integrante di tale obbligo. Secondo queste stesse regole, però, i monaci dovevano concentrarsi al solo atto di copiare, senza ragionare su ciò che stavano trascrivendo, senza apportare correzioni laddove l'autore originale avesse compiuto errori. Dopotutto numerosi monaci, a quel tempo, erano analfabeti, mancanza che si rivelò utile nella trascrizione fedele e precisa dei testi. Inoltre, dato l'aumento del costo delle pergamene, trasformandole in materiali scrittori alquanto rari, gli stessi monaci impararono la creazione di queste, abbandonando progressivamente l'abitudine di riutilizzare vecchi fogli a cui grattavano via l'inchiostro delle lettere, pagina per pagina, cancellando i testi degli autori passati.

Durante le guerre gotiche della metà del VI secolo, i monaci ebbero anche l'imposizione di conservare con cura e di copiare i libri già in possesso: essi erano quindi diventati i principali lettori, bibliotecari, conservatori e produttori di libri del mondo occidentale²².

Mentre inizialmente la scrittura, essendo compito precedentemente affidato agli schiavi veniva visto come un'occupazione umiliante e tediosa, col passare del tempo tale idea cambiò. Questo compito sacro, in cui il libro era ritenuto simbolo teologico, ha aperto anche nuove possibilità decorative²³, come l'uso delle stesse lettere in qualità di elementi ornamentali. Si iniziò, per esempio, anche ad usare lettere in caratteri più grandi per contrassegnare l'inizio del testo.

La vera svolta calligrafica nel Medioevo è rappresentata dallo sviluppo di una nuova scrittura quando nel 780, sotto il regno di Carlo Magno, lo scriba Godescalco realizzò un manoscritto inaugurale per il futuro imperatore in cui, sebbene il testo principale fosse esclusivamente in Onciale, la lunga poesia dedicatoria sul retro del libro fu realizzata in Minuscola Carolina: derivata dalla semi-onciale latina, con influenze insulari, è il prodotto di una ricerca di molti scribi di realizzare caratteri nuovi e più leggibili. Secondo questa logica, quindi, si eliminarono gli elementi corsivi poiché tali legature implicano soluzioni individuali e personali.

²² Stephen GREENBLATT, *Il Manoscritto. Come la riscoperta di un libro perduto cambiò la storia della cultura europea*, Milano, Bur Rizzoli, 2020, p. 38

²³ CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 60

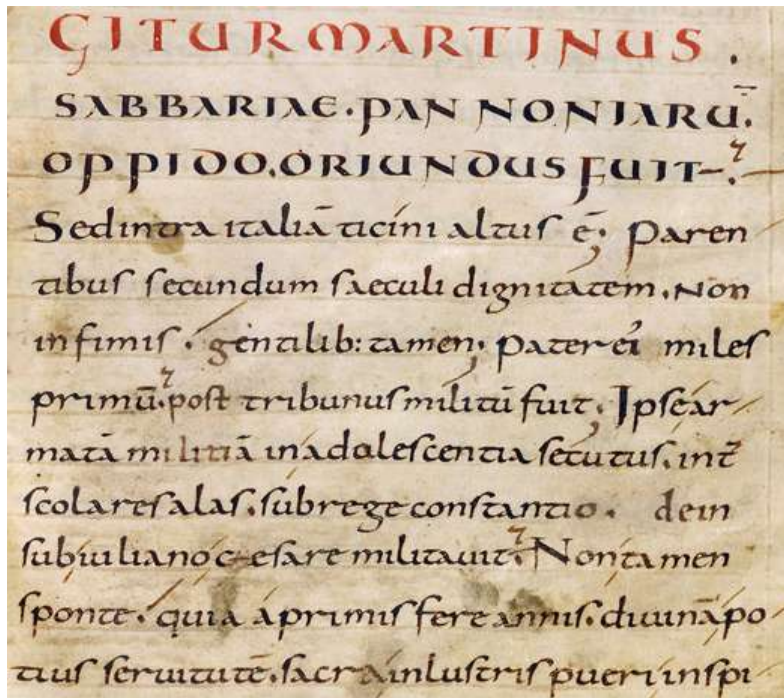


Figura 8. Esempio di scritture Onciali, nelle prime tre righe, e Minuscola Carolina

Nel IX secolo si evince come la scrittura non fosse più abilità relegata ai monasteri ma utilizzata nelle amministrazioni delle varie regioni europee, arrivando nel XIV secolo ad una diffusione in quasi ogni centro abitato. Come i monasteri cercavano di ottenere sempre più libri e manoscritti, lo stesso fecero le università ma, data la scarsa condizione economica degli studenti, la scrittura si fece più minuta e i volumi di minore dimensione. La scrittura, e i campi che le ruotano attorno, si modificano nuovamente in relazione alle esigenze sociali come in risposta alla condizione degli universitari. Intanto, nel XII e XIII secolo, pur essendo in uno stato diviso tra nord-centro e sud, l'Italia unificò la propria scrittura libraria con l'adozione della Minuscola Gotica. Questa, naturalmente, aveva diversi stili a seconda della regione ma risulta evidente come lo stile italiano fosse generalmente rotondeggiante, come si nota nelle figure sottostanti. Infatti la scrittura gotica maggiormente diffusa in Italia fu la Gotica Rotunda che portò in seguito alla Gotica Bastarda, un tipo di corsivo esempio di miscuglio di stile spigoloso proveniente dal nord Europa e forme "più italiane" che portò prima alla Gotica Mercantesca, rotonda e appiattita, poi alla futura scrittura Cancelleresca.

Progotico



Gotica
Quadrata



Gotica
Prescissa



Gotica Textura



Gotica
Bastarda



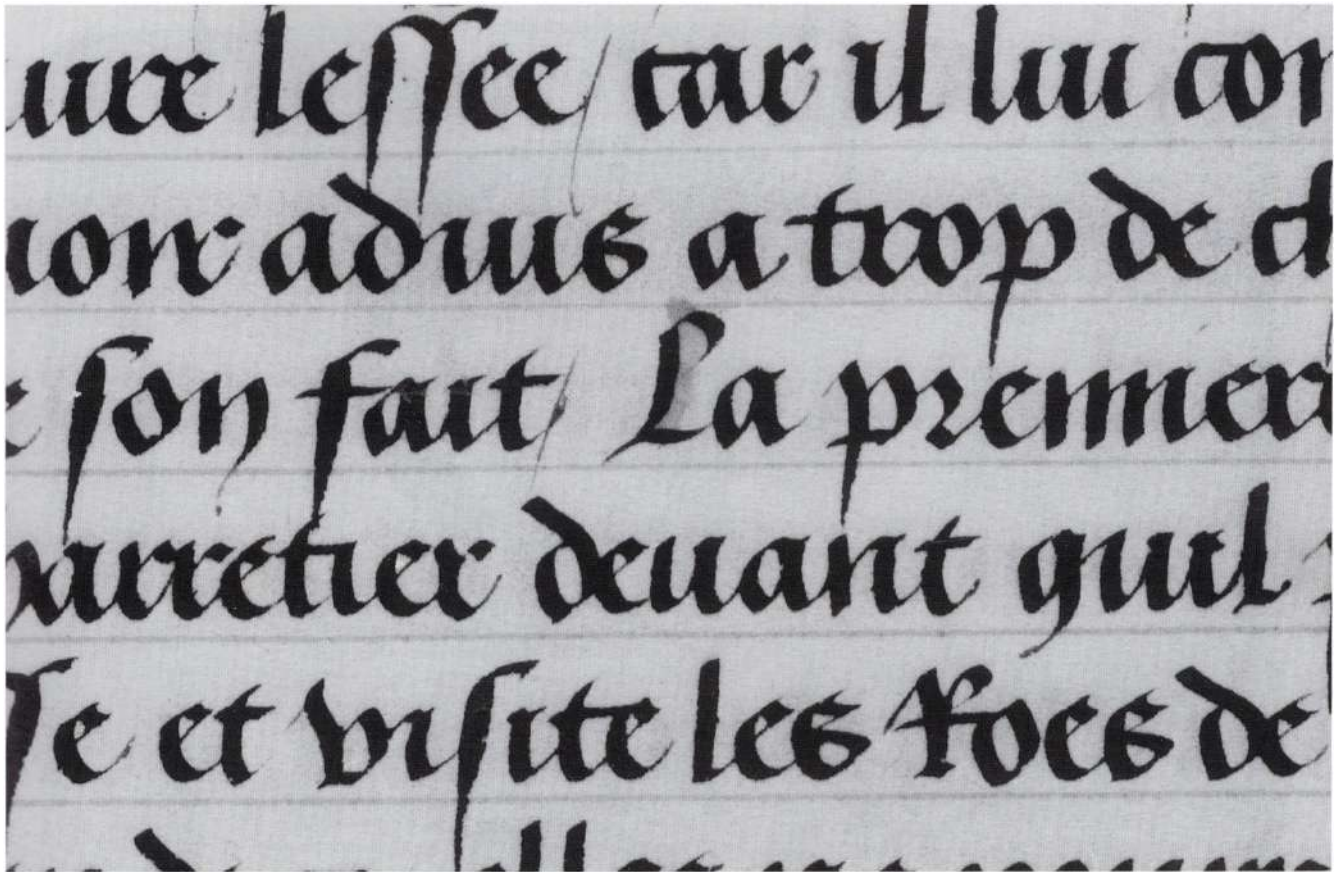


Figura 9. Gotica Bastarda, Londra, British Library, Royal Ms. 19

Lo sviluppo dei manoscritti esterni all'ambito monacale determinò non solo l'introduzione di testi non in latino, ma la nascita di botteghe artigiane e la specializzazione in differenti campi scrittori di ognuna, dalla semplice scrittura alla rilegatura o decorazione dei capilettora.

Nel XIII secolo le forme di scritture si espansero naturalmente anche nel campo degli affari delle grandi città mercantili, come Genova, Firenze e Venezia: nella storia della scrittura in Europa occidentale l'Italia fu il *Deus ex machina*²⁴.

Rinascimento

In questo periodo nasce la cosiddetta ossessione italiana di ritrovamento e trascrizione dei manoscritti antichi, di cui si fece primo promotore Petrarca nel 1330 quando recuperò parte della *Storia di Roma* scritta da Tito Livio: tale pratica di copiare testi scomparsi, rivisti, commentati e scambiati con bramosia, davano lustro a chi li aveva trovati, gettando così le basi degli "studi umanistici"²⁵.

Questa ricerca consisteva nel fatto di recuperare l'eredità culturale della Roma classica: copiando, confrontando e correggendo i testi latini, Petrarca li rimise in circolazione e, soprattutto, data l'idea generale di disprezzo che molti provavano nei confronti del periodo "buio" in cui si trovavano, si consolidò il nuovo programma di studi umanistici che poneva l'accento sulla padronanza della lingua e della letteratura greca e latina.

²⁴ CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 98

²⁵ GREENBLATT, *Il Manoscritto*, cit., p. 41

Discepoli di questa concezione, e di Petrarca stesso, furono Giovanni Boccaccio (1313-1375) e Colluccio Salutati (1331-1406). Quest'ultimo in particolare, avvertendo la forza prorompente del passato sepolto, si dedicò a una ricerca erudita delle vestigia della cultura classica²⁶. Il progetto dell'umanesimo non era però di creare imitazioni accettabili dello stile classico, ma di vivere a pieno il passato nel presente. Attraverso Salutati fu possibile poi l'incontro, e l'amicizia, tra Poggio Bracciolini e Niccolò Niccoli, le due figure fondamentali della generazione di umanisti calligrafici.

Bracciolini, nel corso della sua vita, aveva perfezionato varie capacità indispensabili per tale lavoro di ricerca, quali la decifrazione della calligrafia antica e del latino.

Era un superbo scrivano, con una calligrafia straordinariamente nitida, grande capacità di concentrazione e un alto grado di accuratezza²⁷. Il suo talento di copista era eccezionale non solo per l'accurata scrittura ma specialmente per la sua velocità, poiché capitava spesso che quei manoscritti antichi non potessero lasciare il monastero in cui si trovavano, quindi obbligando gli umanisti stessi a copiarli il più rapidamente possibile così da mandarne una copia agli altri studiosi in Italia.

Il suo modo di tracciare le lettere era molto diverso dallo stile gotico, spigoloso e arzigogolato. Dopotutto l'esigenza di una calligrafia più aperta e leggibile era stata già espressa in precedenza da Petrarca il quale accusava che nella maggior parte dei manoscritti la scrittura usata era spesso di difficile decifrazione: occorreva quindi un modo di staccare le lettere, allargare gli spazi tra le parole, distanziando le righe e completando le abbreviazioni. Poggio, insieme ad altri, decise di riprendere la scrittura Carolina del nord Italia del XII secolo, composta di lettere tonde e chiare e la utilizzò nella trascrizione dei manoscritti e per redigere lettere: gli umanisti furono in pratica gli inventori della calligrafia, intesa come rappresentazione chiara, semplice ed elegante, così definita a seguito della nascita della stampa, per differenziare i due mezzi comunicativi. La scrittura ideata da Poggio non era un richiamo diretto a quella usata dagli antichi romani²⁸, ma era piuttosto un'espressione grafica della profonda nostalgia verso un tipo di bellezza di ritorno a qualcosa di prezioso andato ormai perduto.

²⁶ GREENBLATT, *Il Manoscritto*, cit., p. 129

²⁷ GREENBLATT, *Il Manoscritto*, cit., p. 33

²⁸ CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 127

dragenos erit diuisit. Morte subtractus spectaculo magis hominū q̄ triūphantis
 glorie syphax est tibur^{us} audita multo ante mortuus q̄ ab alba tractus fuerat.
 Conspecta tamen mors eius fuerit quia publico funere est elatus. hunc regem in
 triūpho ductum polibus haud quaq̄ spernendus auctor trahit. Secutus scipionem
 triūphantem est pulleo capiti imposito. Q. terentius culleo: omniq̄: deinde uita ut
 dignū erat libertatis auctorem coluit. Africani cognomen militaris primū fauor
 an popularis aura celebrauerit. an sicuti sylle magniq̄ pompey patrū memoria
 ceptum ab assentione familiari sit parum comperit habeo. Primus certe hic
 impator nomine uete a se gentis est nobilitatus: exemplo deinde huius nequaq̄
 uictoria p̄f. insignes imaginū titulos. claraq̄. cognomina familie fecere.

Figura 10. Esempio di scrittura di Poggio Bracciolini

Niccoli, d'altra parte, ossessionato dall'Antica Roma, devolvette il suo denaro quasi esclusivamente per evocare i fantasmi del passato antico, attorniandosi di statue e manoscritti all'interno della sua casa. Mentre Poggio scriveva in umanistica, slegata e lenta, Niccoli scriveva in umanistica corsiva e quindi più veloce, ma ricca di dettagli. Inoltre affermava come quei manoscritti avrebbero dovuto essere a disposizione di tutti i cittadini colti, riportando l'idea della biblioteca pubblica promossa dagli imperatori romani già nel 40 d.C.

Sia Poggio che Niccoli avevano la convinzione che le cose antiche fossero superiori a tutto ciò che era venuto dopo, definendo però una sorta di culto dell'imitazione e smania di precisione²⁹, disprezzando tutto ciò che era nuovo, sognando di riesumere solo il vecchio. Per Poggio, per esempio, la vera libertà risiedeva nell'immersione in questi testi e, soprattutto dopo la morte del mentore Salutati nel 1406, si rifugiò sempre più nel suo spazio interiore fatto di letture del mondo antico, acuendo però la sua alienazione dal presente, di cui provava solo malessere.

Quindi, come già Petrarca all'età di 60 anni, iniziò a prediligere una scrittura più semplice e chiara, apportando modifiche alla propria, Bracciolini e Niccoli, incoraggiati da Salutati, svilupparono la propria scrittura che verrà poi conosciuta come Umanistica Minuscola: il primo creò la Littera Antiqua, una grafia rivoluzionaria che eliminava ogni traccia di gotico in favore di forme ampie e rotondeggianti della Carolina, con semplici grazie ricurve; Niccoli, fisso a Firenze, sviluppò invece la sua grafia ibrida di Littera Antiqua e Mercantesca, la Littera Umanistica, con uno stile fluido e rapido, in cui ogni lettera veniva scritta con un unico movimento continuo. Le forme basilari provengono quindi dalla Minuscola Carolina, ma la vera innovazione fu l'uso dei nessi diagonali del gotico corsivo per legare le lettere.

Quest'ultima grafia, da subito imitata, diede poi il via al futuro stile italico.

²⁹ GREENBLATT, *Il Manoscritto*, cit., p. 137

bili medico platonem scripsere quod platum dicit defluere ad pulmonem ..
 Etq: sacis unnectato dumanare per eum quia fit rimosior. & confluere
 unde in uesicam. errorisq: istius. fuisse alceum ducem qui in poematis suis
 scriberet. ΤΗΝ ΓΕ ΠΗ ΕΥΜΟΝ ΛΟΙΝΩ ΤΟ ΓΑΡ ΑΣΤΡΟΝ ΠΕΡΙ ΤΕΛ
 ΛΕΤΑΙ. ipsum autem crassistratum dicere duas esse quasi canaliculas quas
 dam uel fistulas. easq: ab oris faucibus proficisci deorsum per earumq:
 alteram deduci delabiq: in stomachum esculenta omnia & potulenta.
 Ex eoq: ferri in uentriculum qui graece appellatur. Η ΚΑΤΩ ΚΟΙΛΙΑ.
 Atq: ibi subigi degeriq: . Ac deinde aridiora ex his retreamenta in al
 uum. r uenire quod graece. ΚΟΛΟΝ. dicitur. umidiora perennes
 in uesicam. per alteram autem fistulam quae graece nominatur θύρα

34. Florence, Naz. Conv. Soppr. I. IV. 26, fol. 92v. Niccoli, 1431 (?). Cf. p. 66.

Figura 11. Esempio di scrittura italiana di Niccolò Niccoli

Nel 1450, in una piccola cittadina tedesca, nacque una delle invenzioni più importanti della storia: la stampa di Gutenberg. Anche se molti sostengono che tale creazione abbia inciso negativamente sullo sviluppo della scrittura manuale, in realtà ne ha permesso l'evoluzione e, soprattutto, l'espansione. Ha consentito e incoraggiato la realizzazione dei manuali sull'*ars scribendi*³⁰, cioè utilizzare tale invenzione per diffondere l'insegnamento della scrittura manuale. L'argomento principale di questi testi italiani era la spiegazione di una chiara grafia, precisa e funzionale, così da utilizzarla sia nelle lettere personali sia nei documenti ufficiali. Un lato oscuro dell'invenzione della stampa fu comunque presente: la calligrafia era il mezzo di stesura dei libri, ma nel corso del XV secolo venne gradualmente sostituita dalla stampa. Inizialmente gli autori, a causa dell'elevato costo, evitavano comunque a priori la stampa dei propri scritti, ma lentamente questo cambiò.

In ogni modo la tipografia non oscurò mai completamente la calligrafia, anzi, spesso i due mondi lavoravano in simbiosi: un tipografo aveva bisogno della conoscenza del calligrafo per la realizzazione i propri caratteri mobili.

³⁰ CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 136

Nel 1509 Luca Pacioli realizzò la “*De Divina Proportione*”, in cui considera gli aspetti della geometria che si trovavano in relazione con l’architettura e le forme solide, con una sezione dedicata anche alle lettere latine maiuscole.

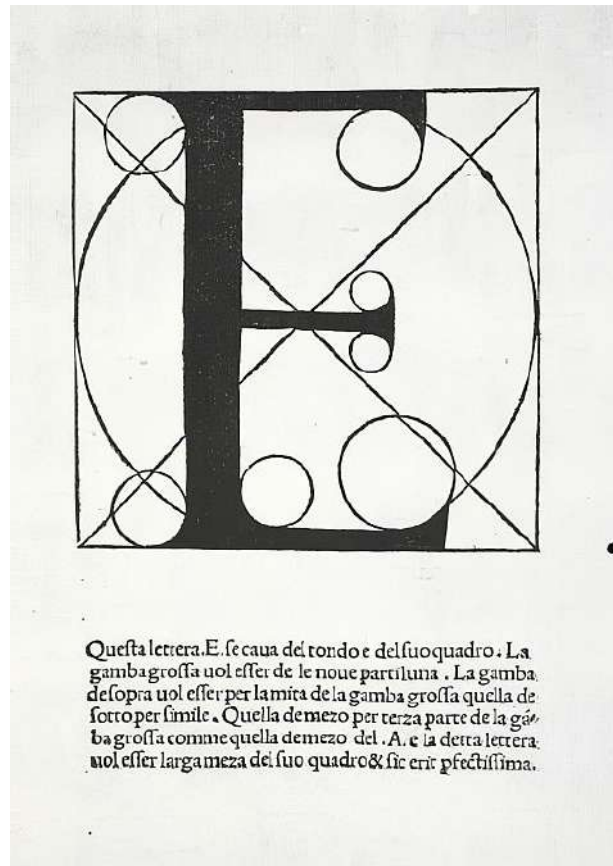


Figura 12. Esempio dello studio delle lettere latine maiuscole di Pacioli.

Dal successo di questo manoscritto, ci fu poi una vera inondazione di manuali di calligrafia, con oggetto anche le minuscole. Un esempio è Ludovico degli Arrighi nel 1524 con la sua “*Operina*”, in cui illustra non solo le reali dimensioni della Cancelleresca, ma espone anche un alfabeto dall’aspetto più uniforme, con un minor numero di legature, perdendo definitivamente ogni legame con le forme del corsivo gotico, elementi importanti invece per Niccoli.

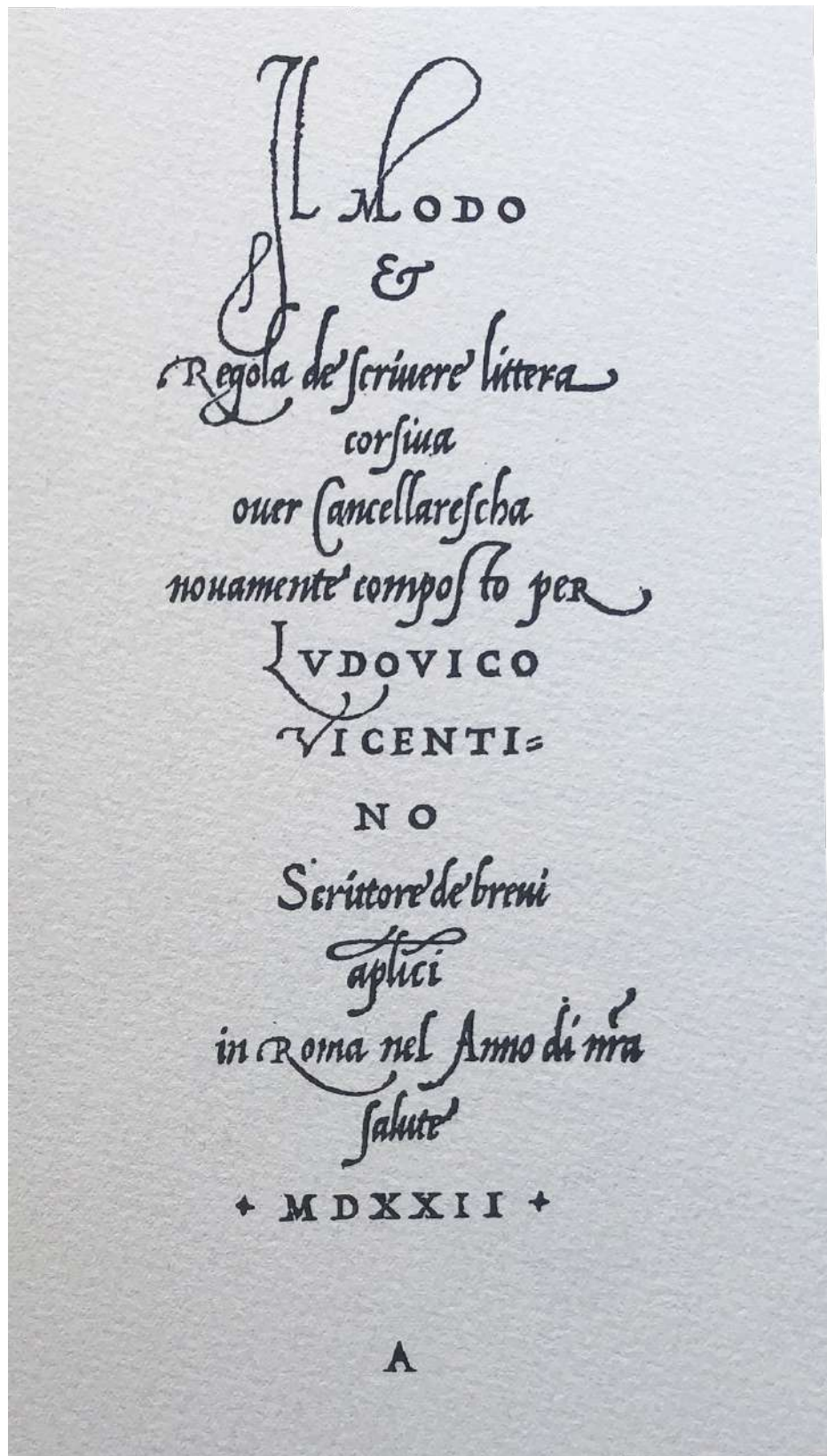


Figura 13. Esempio della scrittura di Ludovico degli Arrighi nella "Operina"

Riassumendo, Petrarca e Salutati, 150 anni prima, avevano inaugurato la propria riforma della scrittura in relazione alle cupe lettere gotiche³¹, composte di caratteri di difficile lettura che stonavano con la fluidità della lingua classica che gli umanisti volevano resuscitare. Essi si erano cimentati in una grafia più chiara e leggibile, sfociata direttamente nel lavoro di Bracciolini e Niccoli, che coincisero con la fioritura della Minuscola Umanistica e della Cancelleresca corsiva. Alla fine del XV secolo, infatti, lo stile da loro creato diede vita ad una corsiva elegante, con una pronunciata inclinazione a destra, definita appunto Cancelleresca o Italica. Il maggiore esponente di tale stile fu Bartolomeo San Vito (1433-1511), conosciuto anche per la forma dei suoi capilettera, per le quali imitava i caratteri usati nelle iscrizioni classiche, ispirandosi alle Capitali Imperiali, realizzando in questo modo un miscuglio di oggetti e idee, di vecchio e nuovo³². La sua scrittura acquisì sottigliezza e solidità nel tratto, con grazie ad angoli più precisi e linee rette che accentuarono le sottili linee curve.

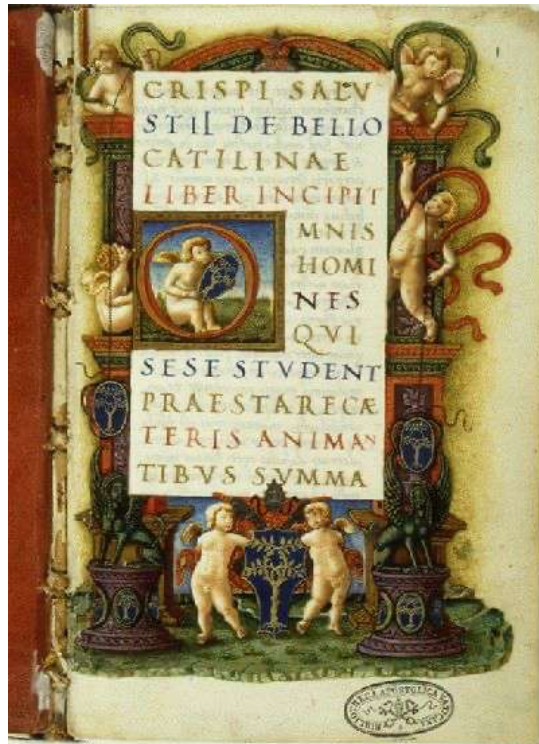


Figura 14. Esempio dello studio delle Capitali Imperiali di Bartolomeo San Vito

L'Italia fornì quindi al resto d'Europa le tre principali forme di lettere tutt'ora usate: la Capitale Monumentale, il Carattere romano tondo e l'Italico. Riguardo quest'ultimo, sull'onda della produzione di manuali di scrittura, Francesco Cresci realizzò il proprio trattato nel 1560, che si rivelò poi essere il più influente del XVI secolo.

³¹ CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 145

³² CLAYTON, *Il filo d'oro*, cit., p. 108

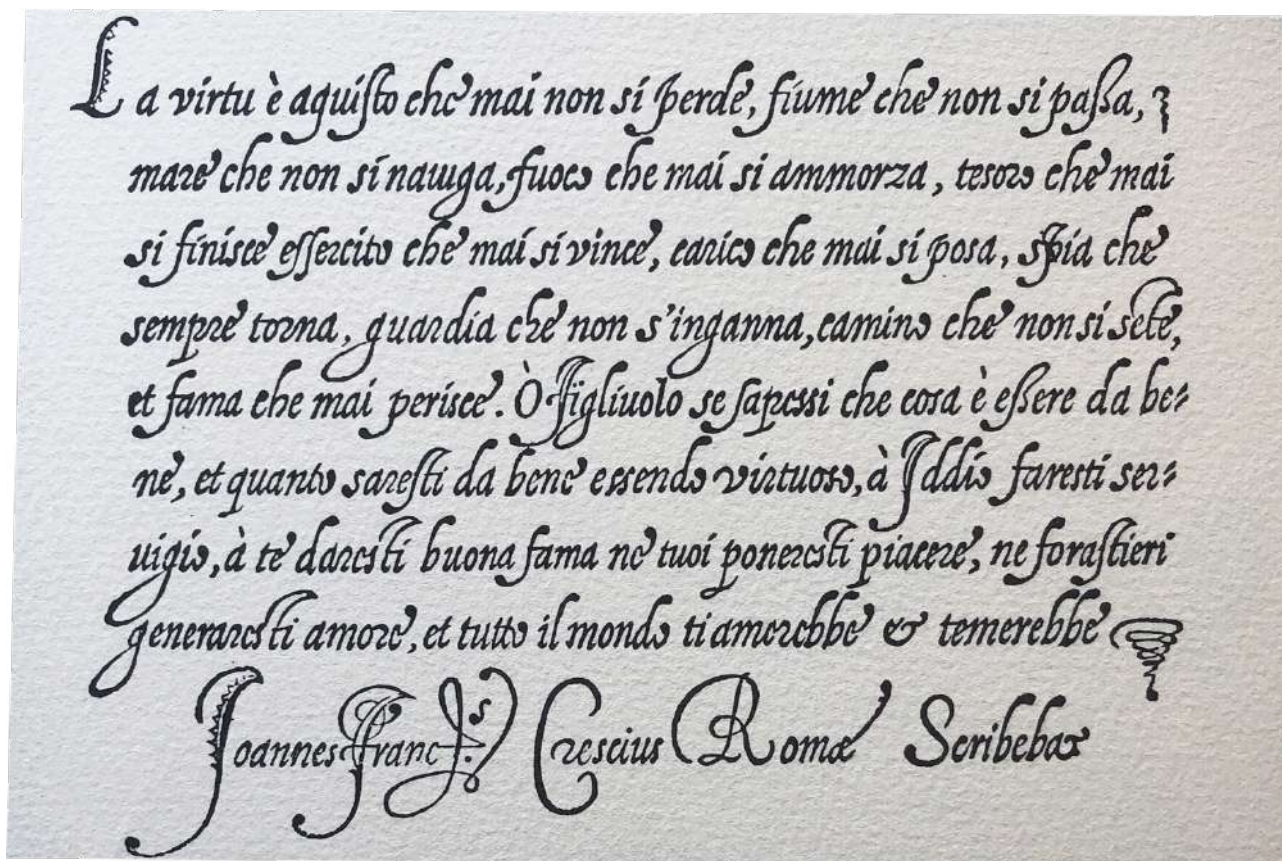


Figura 15. Esempio della scrittura di Francesco Cresci

Egli, considerato un rivoluzionario, propose una scrittura d'uso più veloce e pratica, da utilizzare nella corrispondenza e nei libri mastri, con caratteri più arrotondati che presentavano la giusta inclinazione di 10\15 gradi (invece che 8 come avveniva in precedenza). La scrittura manuale diventava libera di svilupparsi senza il peso della sua parente più formale, la scrittura libraria, e la grafia di Cresci rispondeva alle esigenze del tempo di rapidità e funzionalità. Inoltre la sua modifica dello strumento calligrafico risultò fondamentale poiché decise di passare all'uso della piuma d'oca con una punta più fine che permettesse una maggiore libertà del segno, al posto della punta tronca che richiedeva lentezza in ogni tratto: per la realizzazione dei tratti più spessi gli bastava premere maggiormente contro la carta.

Niccoli e Bracciolini, sulla scia di Petrarca, furono i primi a sviluppare questo tipo di scrittura e, con Cresci, lo sviluppo ed evoluzione delle nuove forme di scrittura in Italia raggiunse l'apice, anche se gli stili già presenti continuarono comunque a cambiare sotto altre influenze, essendo dopotutto la scrittura manuale come un essere che vive e cresce.

Un esempio di tale sviluppo della scrittura in Italia è rappresentato da Michelangelo Buonarroti. Egli, già in età adulta, decise consapevolmente di passare da un modello di scrittura Mercantesca alla Cancelleresca, mantenendola poi per tutta la vita. Ancor più interessante è che tale cambiamento avvenne quando ancora i manuali sull'*ars scribendi* non erano presenti: il modo, o meglio l'esempio, da cui prese ispirazione per il proprio cambiamento di stile resta quindi nel mistero. Analizzando le sue scritture,

comunque, è evidente come la penna venga alzata diverse volte, lasciando le lettere spesso slegate tra loro. Pur soffermandosi allo stacco della penna dal foglio, lo stile di Michelangelo resta fluido e rilassato per l'intero lavoro: la penna segue dolcemente i sollevamenti e i movimenti in aria utili ad una scrittura rilassata.

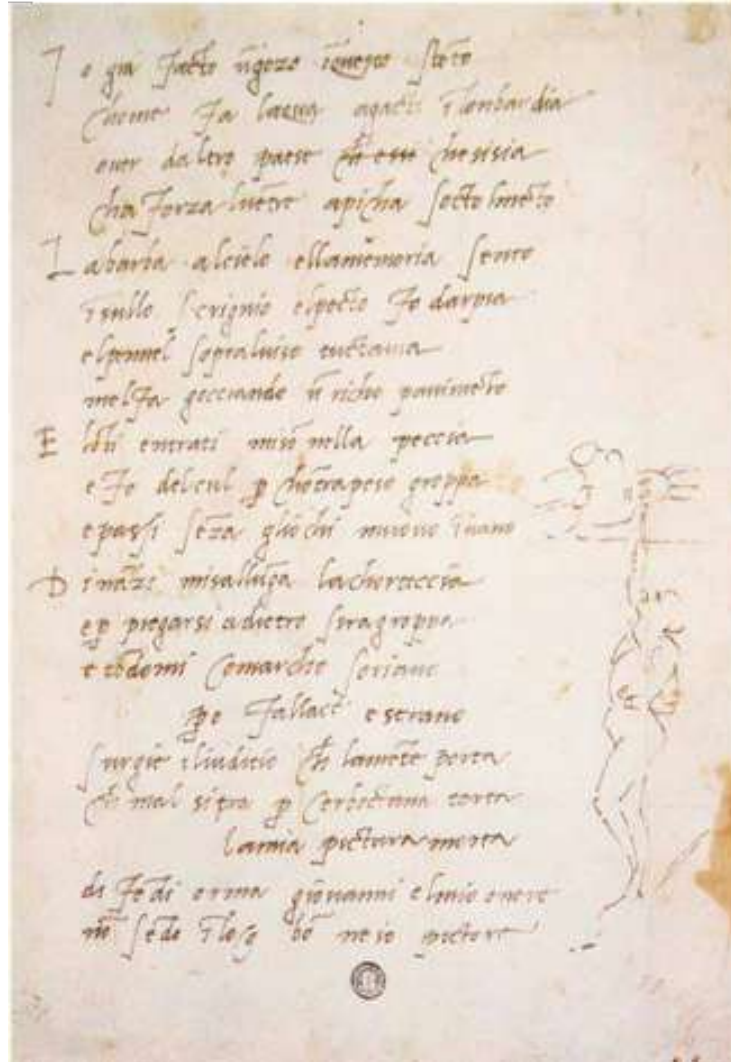


Figura 16. Esempio di scrittura di Michelangelo Buonarroti

Strumenti e materiali scrittori

All'inizio dell'era cristiana la preparazione e l'uso della membrana di pelle di vitello o pecora era ormai diventata una pratica comune nel lavoro del manoscritto, ma cosa si utilizzava prima di questo?

Il papiro, già in uso nel Mediterraneo dal IV\III secolo a.C., è un materiale ricavato da una pianta piuttosto insolita, dal fusto triangolare che permette di tagliarne lunghe e sottili strisce che, disposte l'una sull'altra a formare due strati, venivano poi leggermente battuti e pressati con martelli di legno, sfruttando le proprietà adesive. I vari fogli ottenuti venivano poi incollati, sovrapponendoli, e fissati con un impasto di

farina e acqua, per la creazione del lungo rotolo che veniva poi avvolto intorno a due bastoncini di legno, detti *umbelici*, a cui si appendeva una piccola etichetta, *syllabus*, per una più facile identificazione dell'opera. Una volta scritto il rotolo di papiro, questo veniva riposto in casellari detti *nidi*, naturalmente con il *syllabus* dalla parte esterna, proprio come i nostri attuali libri in biblioteca.

Un diverso materiale scrittoria, ampiamente utilizzato dagli antichi romani sia per registrare atti legali come per annotarsi promemoria o appunti personali, furono le tavolette cerate.

Queste erano composte di pagine di legno unite da cerniere, con un rialzo ai 4 lati dove la parte centrale, incavata, veniva riempita di cera d'api. Due bottoncini apposti sui bordi evitavano che le parti cerate si toccassero quando le tavolette venivano affiancate, così da non rovinarne la scrittura. Inoltre per impedire allo stilo di sollevare frammenti di cera durante l'incisione, si aggiungeva una parte di olio d'oliva a dieci parti di cera d'api, permettendo così anche una maggiore fluidità del movimento dello stilo e quindi della mano.

La pergamena, il materiale più usato dalla comunità cristiana, veniva confezionata con pelle d'animale, di solito di vitello o pecora, immersa poi in una soluzione di acqua e calce per diverse settimane e fatta essiccare inseguito sotto tensione allungandola su una cornice di legno: era poi possibile levigare ulteriormente la superficie con pietra pomice fino a ottenere lo spessore e il candore desiderati. Alcune pelli, come quelle di pecora, contengono uno strato di grasso che, con un trattamento accurato, può essere asportato, ricavando così due pelli separate e, a subire questo trattamento, era la pergamena vera e propria detta anche cartapeccora, mentre la pelle che restava intera e non poteva essere divisa, per esempio, era quella del vitello che viene detta vello, entrambe con una resistenza straordinaria dato che sopravvivono ancora dopo 1500 anni. Guardando una pergamena al microscopio si noteranno delle fibre, le quali venivano rotte in parte dalla pietra pomice: la superficie risultava quindi liscia, vellutata al tatto, opaca (per facilitare la lettura), resistente, leggermente soffice per far scivolare la penna d'oca che procedeva senza venir intralciato dalle fibre: si aveva un perfetto controllo della scrittura, oltre a dettagli di straordinaria raffinatezza.

Il formato del codice composto dalla pergamena era sicuramente più facile da leggere rispetto al rotolo del papiro, poiché era possibile aprirlo nel punto giusto senza bisogno di srotolarlo con entrambe le mani, né occorreva riavvolgerlo alla fine della lettura. Da un lato l'aumento del costo del papiro proveniente dall'Egitto e dall'altro la comodità e resistenza del formato del codice, portò la pergamena a diventare nel VI secolo il materiale più diffuso.

Nella storia dello sviluppo della scrittura, è quindi evidente come gli stessi materiali scrittori abbiano avuto una propria evoluzione data dai bisogni della società, ma lo stesso avvenne per gli strumenti con cui era possibile scrivere.

Innanzitutto, come precedentemente spiegato, gli antichi romani usavano la combinazione di pennello piatto e scalpello per la realizzazione delle monumentali scritture lapidarie, contrariamente a quanto si è sostenuto per anni. Lo schiavo, attraverso il pennello a punta quadra delle stesse dimensioni del taglio dello scalpello, poteva tracciare sia tratti spessi che sottili, a seconda del grado calligrafico che si

teneva durante il movimento del pennello: alla sua massima ampiezza avrebbe prodotto i tratti spessi, mentre sottili quando era inclinato. La comodità ulteriore nell'uso del pennello fu la possibilità di modificare ciò che era necessario per abbellire la scrittura, per poi scavare la pietra con lo scalpello lungo i segni appena dipinti.

Gli antichi romani però non scrivevano esclusivamente su pietra, ma anche sulle tavolette cerate: naturalmente, essendo la superficie scrittoria composta da cera, l'uso dei precedenti materiali era impossibile. Per scalfirla veniva infatti usato un semplice punteruolo e per cancellare, quindi per poi riutilizzarla, si grattava la cera con un coltello e si uniformava nuovamente la superficie. Mentre il pennello produceva scritture modulate, questo tipo di strumento mantenne la scrittura privata ad uno stile di linee monolineari, in cui l'unica possibilità di aumentare gli spessori delle lettere era quella di premere maggiormente il punteruolo contro la cera.

Il calamo, pezzo di bambù o giunco con la punta appuntita, venne a lungo usato nell'antichità e soppiantato dalla penna d'oca in Europa solo fra il VI e IX secolo. Oltre alla sua rigidità, la mancanza di un serbatoio al suo interno obbligava lo scriba ad intingere più volte il calamo nell'inchiostro, producendo un tratto iniziale carico di colore, denso, diminuendo sempre più fino a sparire: il tratto del calamo si schiarisce, si dissolve, e necessita quindi una nuova ricarica di inchiostro.

La penna d'oca, invece, era uno strumento elastico usato in tutto il mondo occidentale dal VI al XIX secolo: scrivani e miniaturisti ne apprezzavano soprattutto la compatibilità che questa aveva con la pergamena e la possibilità di tracciare caratteri più minuti, oltre alla sua flessibilità. Solo l'invenzione della penna metallica riuscì a porre fine alla fama di tale strumento.

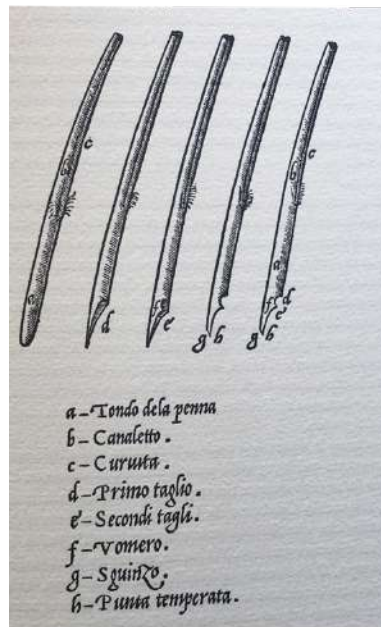


Figura 17. Esempio descrittivo delle varie punte realizzato da Ludovico degli Arrighi nel suo manuale

Dopo aver compreso la storia dello sviluppo delle lettere, dei materiali e degli utensili scrittori, è possibile comprendere al meglio le diverse scritture ma, prima di provare ad

analizzare le forme, è necessario introdurre brevemente alcuni tecnicismi come ritmo o ductus.

tecnicismi calligrafici

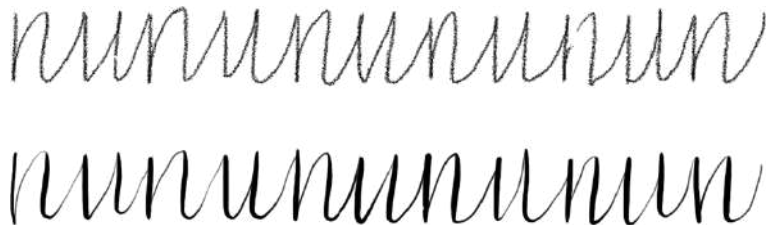
Come afferma la calligrafa e insegnante Monica Dengo, “scrivere a mano è una comunicazione profonda del nostro essere umani, ma richiede un’autodisciplina nell’apprendere la tecnica, il ritmo, il ductus e nel ripetere gli stessi movimenti infinite volte, fino a sentirli propri come il semplice atto di respirare”.

Mentre Noordzij descrive la calligrafia come pratica della scrittura fine a sé stessa, finalizzata cioè alla qualità delle forme, anche i calligrafi che collaborarono nella stesura del Manuale di Calligrafia Aci parlano di una specifica disciplina che fa della scrittura a mano un’arte.

Nella storia della calligrafia ogni scriba ha praticato più e più volte lo stesso gesto, imparando le forme e i movimenti sviluppati dai calligrafi precedenti, rispecchiando inizialmente la loro personalità e riflettendo quel mondo ormai lontano. Solo in seguito avvenne la personalizzazione delle grafie, liberando il proprio gesto in uno più espressivo per noi stessi.

Il ritmo è una successione cadenzata e armonica di forme nello spazio (e nel corpo), da apprendere mediante la ripetizione e l’esercizio: un ritmo spaziale, dove gli intervalli possiedono non solo una lunghezza, ma anche la larghezza. All’interno di una parola, la connessione ritmica delle forme bianche è la condizione del ritmo delle forme nere, e viceversa³³. Per esempio, ciò che permette di capire cosa sia il ritmo del gesto e delle lettere al giorno d’oggi è la scrittura consecutiva delle lettere U e N, legate l’una all’altra in un infinito gesto: lento nel tratto verticale discendente seguito da una breve sospensione senza sollevare la penna; veloce curva ascendente per poi fermarsi senza sollevare la penna, proseguendo quindi con un lento tratto verticale discendente, e di nuovo da capo. Il ritmo è quindi l’origine della scrittura e dell’arte: il tracciato regolare, la nuda punteggiatura di incisioni in-significanti e ripetuti. I segni e i vuoti sono i ritmi, ma non delle forme³⁴.

La prima sequenza, realizzata a matita, mostra il ritmo delle forme. La seconda sequenza, a pennarello con punta morbida, mostra anche la differenza di pressione.



Il ductus è inteso come il gesto che si compie per scrivere, muovendo la penna sul foglio e in aria: è l’intero movimento che il braccio, non solo la mano, compie durante l’intera scrittura e termina solo quando la penna si appoggia sul tavolo. Il ductus

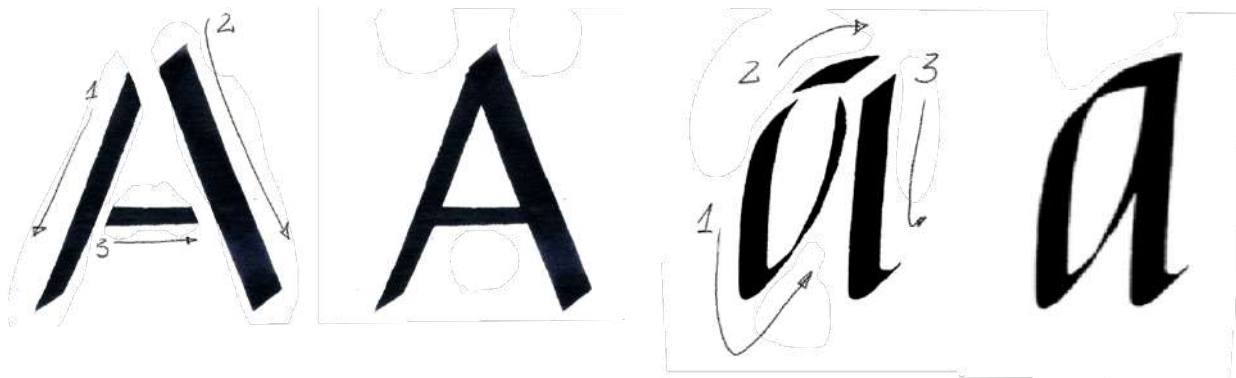
³³ Gerrit NOORDZIJ, *Il tratto, teoria della scrittura*, Italia, Lazy Dog, 2020, p. 40

³⁴ BARTHES, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 67

dell'italico, per esempio, è semplice e scorrevole, mentre quello delle capitali è più rigido e preciso. Questo termine è stato coniato per la prima volta nel 1866 da Wattenbach³⁵: prima di questo ci si occupò della scrittura solo come prodotto, come nei manuali sull'*ars scribendi*, e non come produzione. Il ductus è un movimento, un ordine, una temporalità, che spiega come la scrittura non sia un semplice prodotto finale, ma un intero processo del suo farsi. È quindi sia l'ordine dei tratti, sia il senso con il quale ogni tratto viene eseguito.

Esempio di ductus delle Maiuscole

Esempio di ductus dell'italico



Qualunque lettera, comunque, è composta di due forme: quella chiara, il “bianco” della lettera (ciò che è racchiuso dal tratto) e una scura, il “nero” (costituito dai tratti della lettera stessa). Sono solitamente chiamati, rispettivamente, la controforma (o negativo) e la forma (o positivo) e l'equilibrio fra questi all'interno della parola, o del testo intero, cambia la percezione di chi guarda. La disposizione delle forme nere, quindi dei tratti che compongono la lettera, è determinata dal bianco, e il bianco risulta dalle forme nere: il tratto diventa l'unità più elementare della forma nera, che inizia con l'impronta dello strumento.

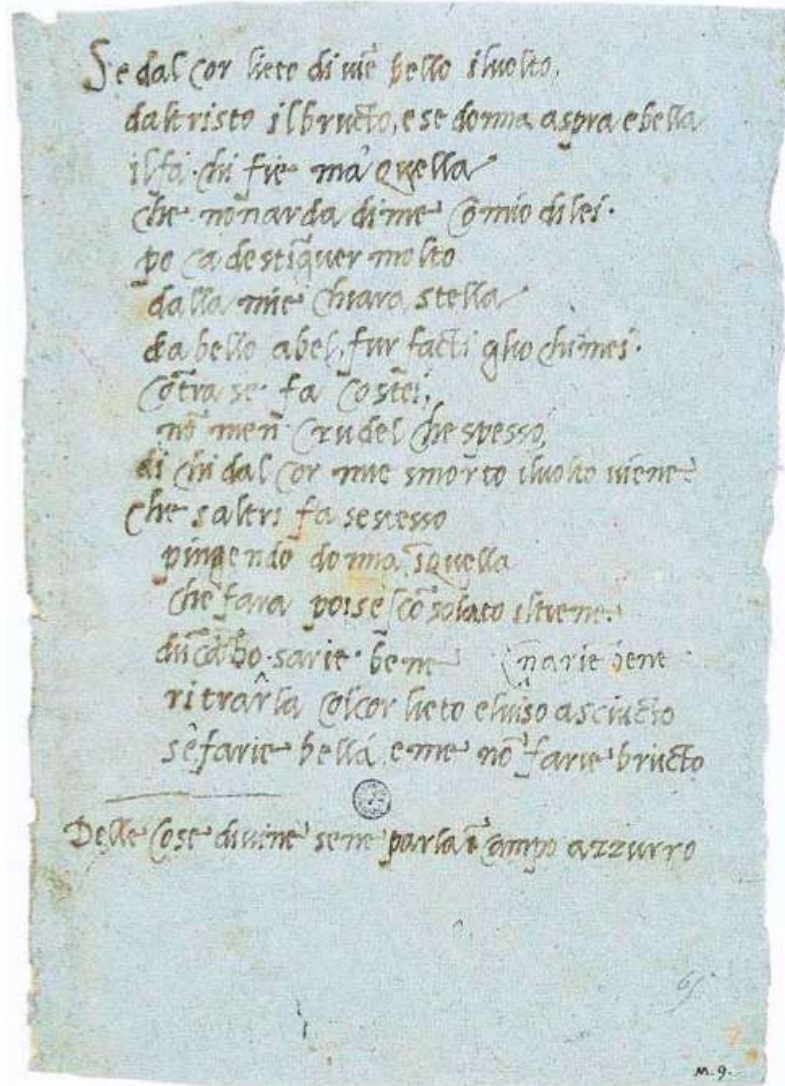
Il tratto è divisibile a grandi linee in “ascendente” e “discendente”, cioè, un tratto con cui lo scrivente tira lo strumento scrittorio verso di sé e un tratto in cui si inverte il proprio movimento.

analisi

L'immagine che segue è uno scritto dell'artista Michelangelo Buonarroti, che, in età adulta, modificò la propria scrittura dalla Mercantesca alla Cancelleresca, anche se non si è ancora scoperto come abbia intrapreso tale cambiamento, forse grazie alla sua amicizia con Lucrezia Borgia, anche se dopotutto queste restano supposizioni, poiché bisogna ricordare che durante il Rinascimento non esisteva una effettiva standardizzazione delle lettere italiane e, pur essendoci una vasta diffusione dei

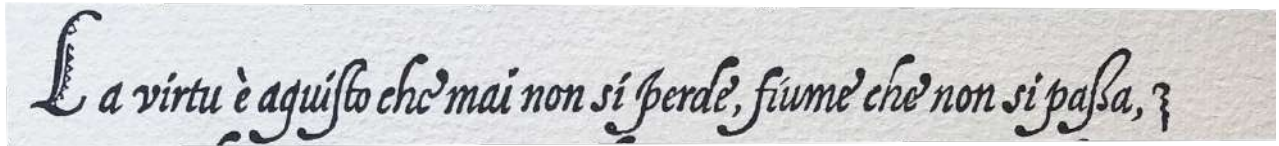
³⁵ BARTHES, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 56

manuali *sull'ars scribendi*, nella vita di Michelangelo questo ancora era non avvenuto. È possibile quindi che, vedendo tali scritture in lettere scritte da altri, abbia consapevolmente deciso di modificare la propria.

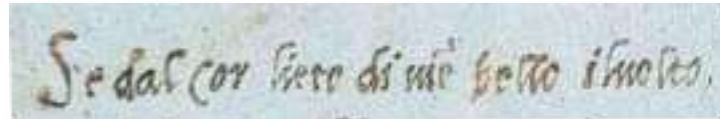


All'interno di questa semplice pagina è possibile vedere innanzitutto la presenza del ritmo: prendendo una penna e provando a seguire il segno di Michelangelo è possibile sentire il suo ritmo all'interno del proprio corpo. Le lettere, anche se a volte più ravvicinate e altre più distanziate, nel complesso visivo di tale testo il ritmo resta presente. Questo è dato nel complesso anche dal bilanciamento tra il bianco e il nero, anche se in questo caso sarebbe meglio parlare di azzurro, della carta, e marrone, dell'inchiostro. Sia allontanandosi, sia avvicinandosi, la composizione resta omogenea in ogni riga come nell'intera pagina. Il ductus è chiaramente riconducibile alla Cancelleresca, visibile dalla forma delle lettere, mentre altre, come la C, testimonia come il corsivo abbia effettivamente permesso a Michelangelo di personalizzare la propria scrittura.

Per capire al meglio tali similitudini e differenze basta prendere a confronto la prima riga del testo di Michelangelo e di Cresci.



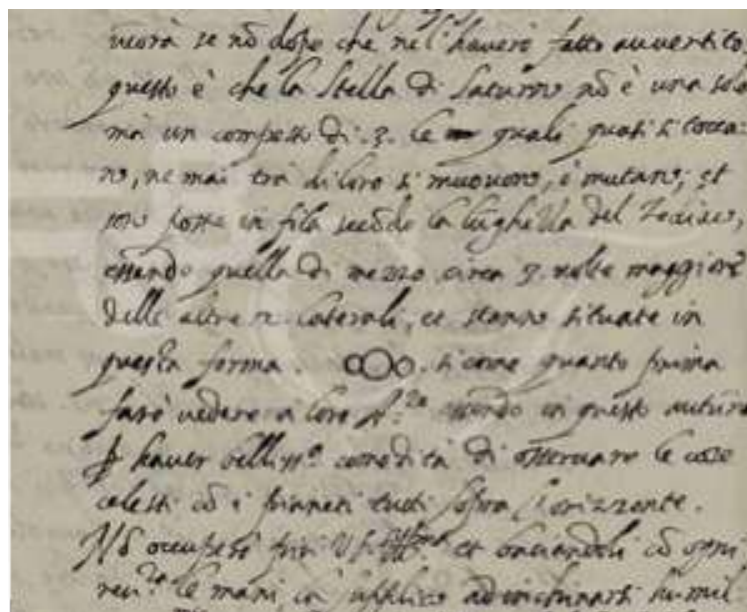
La virtu è acquisto che mai non si perde, fiume che non si passa, ?



Se dal cor liero di me bello il moeto.

La resa della lettera A e D è ciò che risalta immediatamente all'occhio, ma analizzando le altre forme si nota il richiamo della R e la grazia della L di Michelangelo alle forme del Cresci. D'altra parte la posizione delle lettere, più strette nel secondo e a tratti meno leggibili, e la meno pendenza dello scritto verso destra dimostra la personalizzazione dell'autore.

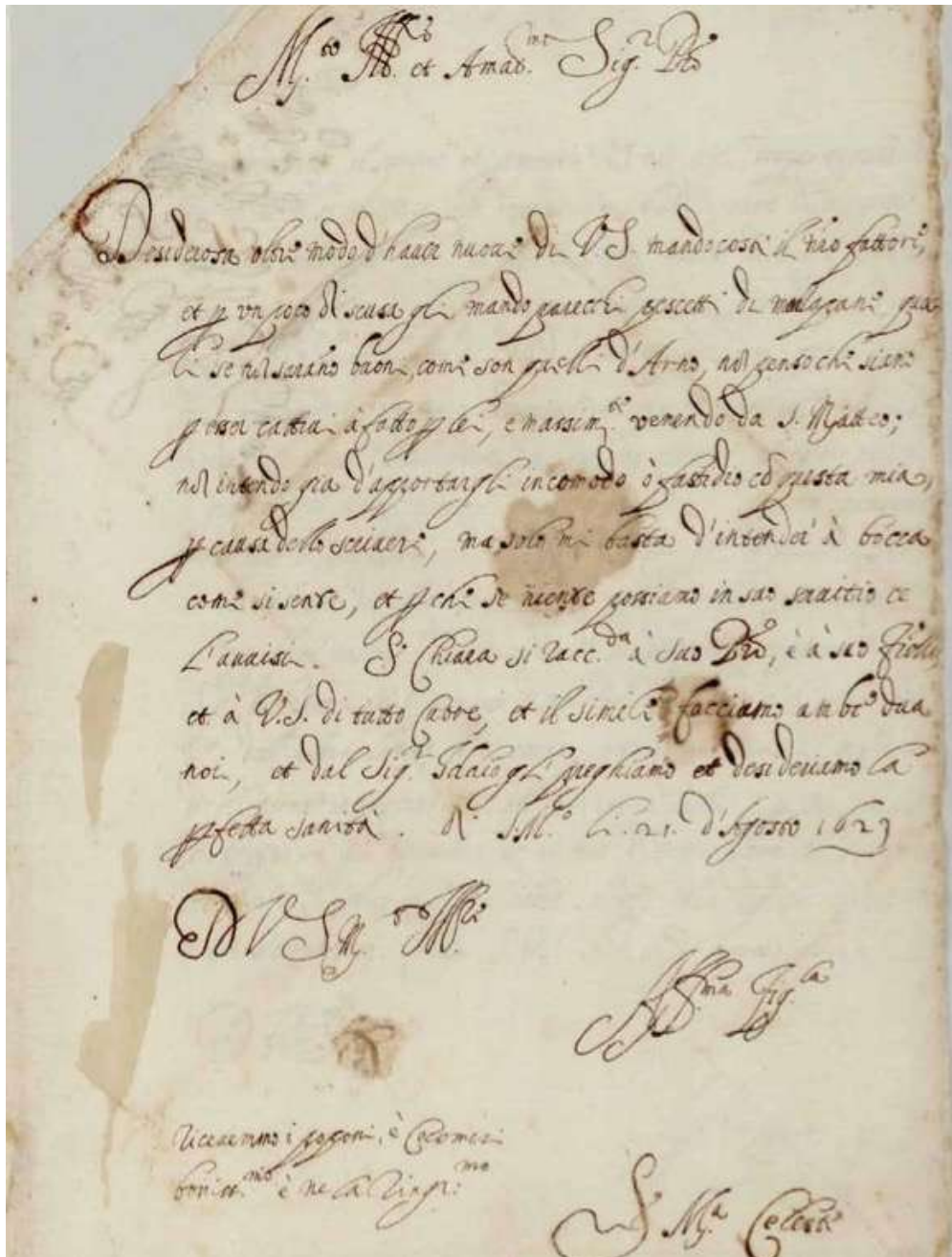
Un diverso esempio di scrittura Cancelleresca è la pagina personale di appunti di Galileo Galilei. Il fatto importante da sottolineare in questo caso è che tale scritto era stato realizzato non per la lettura da parte di altri, ma essendo appunti personali erano leggibili esclusivamente dall'autore stesso. Probabilmente, poiché Galileo scriveva molto spesso, ha sviluppato una scrittura molto personalizzata, in modo tale che riuscisse velocemente ad annotare le proprie scoperte e pensieri. È quindi evidente la libertà del gesto, l'onestà del tratto, che creano una composizione personale e magnifica. Pur essendoci chiari richiami alle forme corsive "classiche", quali la Q, D e R, la personalizzazione, o meglio, l'essere di Galileo Galilei fuoriesce da ogni singola forma.



mentre se non dopo che nell'haver fatto convertito:
questo è che la stella di Saturno ad è una sola
ma un composto di 3. le quali parti si trova:
no, ne mai tra di loro si muovono, e mutano; et
100 volte in fila scede la lunghezza del Focis,
essendo quello di mezzo circa 9 volte maggiore
delle altre 2 laterali, et stanno situate in
questa forma. ○○. h' come questo figura
fasi vedere a loro A. secondo in questo disegno
si haver veduto: come di in di sterna re le case
celesti ad i proprii suoi, i orizzonte.
Nò occupato per il fatto et concordi ad ogni
venire le mani in ufficio ad inventare in mil

Un terzo esempio, che dimostra l'uso della Cancelleresca, è la lettera realizzata dalla figlia illegittima di Galileo Galilei. In questa composizione è immediatamente visibile

la precisione e accuratezza nel redigere una lettera, quindi con l'intenzione di farla leggere ad altri: il mittente in alto, al centro; il corpo della missiva con la maiuscola iniziale posta al di fuori dell'insieme; le sigle e firma dell'autrice. Inoltre sono evidenti i tratti distintivi della Cancelleresca "formale": sia la composizione in generale che l'analisi delle specifiche lettere richiamano allo stile elegante e preciso di Cresci.



Risulta evidente dal semplice paragone di questi tre scritti come la scrittura corsiva sia uno stile scrittoria estremamente personalizzabile, nel redigere una lettera come nel prendere appunti.

Che sia per uno scopo o per un altro, comunque, l'insieme della composizione delle parole, del ritmo delle lettere, del bilanciamento delle forme, delineano che redigere

una lettera a mano è una vera e propria opera d'arte, non solo un mezzo di trascrizione di informazioni.

CAPITOLO 3 - GIAPPONE

Prima di trattare la calligrafia giapponese è necessario capire lo sviluppo innanzitutto della scrittura cinese in Giappone e di come si sia poi trasformata nella scrittura autoctona.

storia della scrittura

La scrittura, come precedentemente spiegato, è uno strumento creato dall'uomo che, nel corso dei secoli, ha trasformato e adattato più volte il mezzo comunicativo al proprio contesto culturale e sociale: in Occidente lo sviluppo si è concluso con la standardizzazione della scrittura fonetica mentre in Oriente varie culture hanno incrementato la propria scrittura di tipo ideografica. È evidente inoltre come le diverse culture si siano influenzate a vicenda in questo percorso: un esempio è l'introduzione della scrittura greca in Italia, oppure l'importazione della lingua scritta cinese in Giappone. Quest'ultimo è sicuramente uno dei casi più peculiari in cui una civiltà, priva fino a quel momento di un metodo di scrittura, abbia assimilato la tecnica scrittoria da estranei e, tentativo dopo tentativo, l'abbia poi fatta propria.

Durante il periodo pre-Nara, che si conclude nel 710, i giapponesi non fecero mai un vero e proprio sforzo di creare una propria scrittura, o almeno non si hanno reperti che testimonino tale tentativo: i cosiddetti *jindai moji*³⁶, o "scrittura del tempo degli dei", sembrano essersi rivelati dei falsi storici poiché non rispecchiano la struttura fonetica del giapponese antico. Anche se si hanno reperti scrittori in Giappone risalenti al I secolo d.C., risulta evidente, dati gli errori grammaticali, come la scrittura fosse ancora intesa come semplice ornamento, concetto che si estese almeno fino al III secolo.

Solo grazie alle idee di Shōtoku taishi³⁷ (574-622) i giapponesi incontrarono finalmente il vero concetto di scrittura: il principe fu il primo promulgatore delle missioni culturali oltreoceano poiché non solo comprese l'opportunità di prendere a modello il grande impero cinese, ma vide in questi contatti la possibilità per il Giappone di evolversi non solo da un punto di vista politico, ma anche burocratico, sociale e culturale. Questi scambi inizialmente passarono attraverso la Corea, luogo geograficamente più vicino al Giappone rispetto alla Cina, introducendo quindi, almeno inizialmente, un tipo di scrittura già "filtrata" da un altro popolo: i coreani si fecero quindi, in questo primo passo, non solo intermediari della cultura cinese ma anche modello di adattamento di una lingua straniera alla propria. In seguito i giapponesi preferirono comunque rifarsi direttamente alla cultura d'origine, quella cinese: i primi scritti per mano giapponese sono infatti in *kanbun*³⁸, finalizzati al mantenimento dei rapporti diplomatici con le terre del continente e di conseguenza scrivevano per la Cina, non ancora per sé stessi.

³⁶ Aldo TOLLINI, *La scrittura del Giappone antico*, Venezia, Cafoscarina, 2005, p. 31

³⁷ Principe ereditario e reggente dell'imperatrice Suiko

³⁸ Lingua cinese classica

I risultati della politica di Shōtoku taishi divennero ancor più evidenti con l'inizio del periodo Nara: prima, ogni qual volta che un imperatore moriva, la città e il palazzo venivano abbandonati, come nel tentativo di cancellare tutto ciò che era legato al sovrano passato, ma, su modello della Cina, si allontanarono da tale consuetudine. Decisero così il nuovo luogo in cui far sorgere la città e nel 710 costruirono la prima capitale, Heijōkyō (Nara), anche se questa nuova pratica divenne ufficiale solo nel 794 con la costruzione della città Heiankyō, che rimase la residenza dell'imperatore e della nobiltà per 11 secoli, fino alla costruzione della futura Tokyō, Edo.

Comunque nella nuova capitale Nara si formò il nuovo centro politico e culturale del paese, formatosi sotto la forte influenza cinese data dal fatto che la dinastia Tang³⁹ (618-907) era vista come paradigma indiscusso di sapienza e civiltà, oltre che di potenza economica e politica⁴⁰, e quindi modello da imitare in tutto e per tutto: grazie a questa visione il clan Yamato⁴¹ si costituì in uno stato unitario incentrato sull'autorità sacrale e assoluta del *tennō*, l'imperatore. Fu in questo momento che i giapponesi iniziarono a comprendere una delle vere potenzialità della scrittura, ossia, quella di comunicare ed informare il popolo del nuovo stato appena formatosi.

Le influenze cinesi finirono quindi per toccare ogni ambito della vita giapponese, dalla politica alla cultura, dall'architettura al vestiario e naturalmente fino alla religione. Anche se privi di reperti che testimonino la struttura della "religione autoctona" prima di tale periodo, in Giappone lo Shintō, letteralmente "Via degli Dei", è ritenuta da sempre il simbolo della più vera sensibilità e dei valori fondanti della cultura giapponese: è una dimensione spirituale "naturale" in cui le altre religioni, nel corso della storia, si armonizzarono per sopravvivere nella mente dei giapponesi. E tale armonizzazione avvenne nel VI secolo quando, nel contesto religioso shintoista, avvenne l'introduzione della tradizione buddhista attraverso i contatti con la Cina, quindi un'importazione di una versione già filtrata e arricchita dai pensieri confuciani e daoisti cinesi.

Questi testi vennero così introdotti grazie ai missionari culturali, come furono i monaci Saichō e Kūkai che, giunti in Cina per poter studiare il Buddhismo, iniziarono a trascrivere fedelmente quei testi religiosi e a riportarli in patria: questo rappresentò il secondo importante momento per il popolo giapponese nei confronti della scrittura, grazie al quale riuscirono a comprendere che non era un solo mezzo di comunicazione, ma soprattutto di sapere.

Il Giappone avvertiva infatti la necessità di progredire non solo da un punto di vista politico e burocratico, ma anche a livello culturale, al pari degli altri popoli con cui erano entrati in contatto e videro nella comprensione e produzione di scrittura tale opportunità. Nell'arco di 3 secoli i giapponesi passarono quindi da intendere la scrittura inizialmente come ornamento e decorazione; poi ad una fedele copiatura del cinese,

³⁹ La dinastia Tang fu l'impero cinese che durò per 289 anni, durante i quali avvenne l'ascesa al potere e il consolidamento di questo da parte di Li Yuan e della propria famiglia, la rivolta di Anshi e il successivo declino della dinastia Tang.

⁴⁰ Massimo RAVERI, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, p. 4

⁴¹ Il popolo Yamato è l'etnia predominante in Giappone la quale, nel VI secolo fondò lo stato giapponese prendendo a modello lo stato cinese della dinastia Tang.

usato principalmente per scopi diplomatici; successivamente finirono per comprenderne le potenzialità ed iniziarono il proprio percorso per scrivere in maniera attiva attraverso la scrittura ideografica cinese.

Dopotutto la “scrittura ideografica” permette un certo grado di astrazione dalla lingua orale⁴²: i giapponesi usavano la lingua cinese, *kanbun*, per scrivere ciò di cui avevano necessità ma avendo importato una lingua e non una scrittura si ritrovarono di fronte a varie problematiche che portarono a diverse soluzioni, alcune più logiche, altre più sentimentali. Importare la scrittura è adattare i caratteri alla propria lingua, cosa che i giapponesi inizialmente non fecero e quando ci provarono nacquero appunto problemi di difficile risoluzione.

Prima di proseguire con un’analisi più specifica dei vari tentativi e adattamenti, però, è necessario definire un punto fondamentale per comprendere tale sviluppo scrittorio: si è già parlato del concetto di scrittura ma all’interno del contesto giapponese antico le cose si fanno più particolari. Generalmente con la definizione “scrittura giapponese” si intende la “scrittura della lingua giapponese”, poiché secondo la nostra logica occidentale di trascrizione fonetica, è normale pensare alla scrittura come il mezzo che mette in forma grafica la propria lingua parlata. Con scrittura però si può anche intendere in maniera più generica la scrittura che viene messa in pratica che, come nel caso giapponese, non necessariamente corrisponde con la scrittura della lingua autoctona: quando i giapponesi scrivevano, non rappresentavano graficamente la propria lingua, ma una forma ibrida⁴³. Quindi, almeno fino alla fine del periodo Nara, “scrivere” per i giapponesi significava “scrivere in cinese” poiché ancora non avevano compreso la possibilità di usare la tecnologia linguistica cinese per esprimere la propria autoctona.



Figura 18. Esempio di una lettera ufficiale del periodo Nara per l'istituzione del tempio Tōdaiji

Il primo problema che dovettero affrontare nel processo di adattamento della lingua scritta straniera risiede nel semplice fatto che il cinese appartiene alla famiglia di lingue

⁴² TOLLINI, *La scrittura del Giappone antico*, cit., p. 17

⁴³ TOLLINI, *La scrittura del Giappone antico*, cit., pp. 13-14

isolanti⁴⁴, mentre il giapponese a quella agglutinante⁴⁵: di conseguenza i caratteri non potevano soddisfare a pieno sia le parti semantiche che flessive e funzionali. Tale problema venne alla luce quando, durante il periodo Heian, i giapponesi decisero consapevolmente di allontanarsi dalla cultura cinese ed iniziare a sviluppare la propria, infatti questo periodo storico è il lasso temporale in cui si iniziò a definire una propria cultura, capace di esprimere i propri sentimenti ed emozioni, permettendo ai critici di definire questo tempo come “l’era d’oro della cultura giapponese”, un lasso di circa 400 anni, costellato di cambiamenti politici e culturali. Riassumendo tale epoca, secondo un punto di vista puramente politico, sebbene il potere effettivo rimase nelle mani della *chōtei*, la Corte imperiale, il periodo Heian è suddivisibile in 3 diverse fasi, quali la riforma del Codice Ritsuryō, che permise la creazione degli *shōen*, cioè terre private esenti da tassazione, che permisero un progressivo arricchimento delle poche famiglie nobili e alcuni capi dei clan; la dittatura della famiglia Fujiwara che, sfruttando la politica matrimoniale, riuscì non solo ad avere dei nipoti al trono, ma si assicurò le cariche di *sesshō*, reggente dell’imperatore minore, e *kanpaku*, reggente dell’imperatore maggiore, ottenendo il potere imperiale, naturalmente agendo da dietro le quinte; il nuovo governo *Insei*, o degli imperatori abdicatari i quali, nel tentativo di spogliare dei poteri ottenuti la famiglia Fujiwara, iniziarono ad imitare i sotterfugi della famiglia stessa manipolando i giovani imperatori senza che loro se ne rendessero conto. Questo periodo è anche la culla dell’introduzione del buddhismo proveniente dalla Cina, poi studiato, adattato ed introdotto da due grandi monaci, Kūkai, con il suo buddhismo esoterico, e Saichō, con il suo buddhismo essoterico. Entrambi questi filoni portarono conforto alla popolazione durante un forte periodo di sconvolgimento dato dai fenomeni naturali, come terremoti ed incendi, e dalle vicissitudini tra clan rivali: l’ultimo importante conflitto, che vedeva i Taira contro i Minamoto, vide vittoriosi questi ultimi, determinando la fine della splendente epoca Heian e l’inizio della Kamakura.

Comunque i nobili, dato l’arricchimento proveniente dalla politica degli *shōen*, persero, o meglio si disinteressarono alla loro funzione principale di funzionari burocratici, preferendo dedicarsi alla vita di corte che implicava varie arti come la danza, la musica e l’arte. Questo periodo è caratterizzato quindi dalla fiorente cultura aristocratica di corte che si impegnò nella ricerca della raffinatezza estetica, portando a grandi sviluppi in ogni campo, dall’arte alla letteratura. La calligrafia, in particolare, ebbe un ruolo centrale all’interno della vita quotidiana di corte, dove ogni scritto veniva curato fin nel minimo particolare, compresa la scelta della carta o dell’eventuale profumo di questa. Le stesse Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu e Sei Shōnagon, famose principalmente per il loro lavoro letterario, finirono per creare anche un proprio stile calligrafico corsivo⁴⁶.

⁴⁴ Le isolanti sono quelle lingue i cui termini sono quasi interamente privi di declinazioni o flessioni e che quindi si esprimono in base alla posizione della parola all’interno della frase.

⁴⁵ Le agglutinanti sono quelle lingue che implicano l’accostamento di più morfemi che determinano un significato, come l’uso di suffissi. Differiscono dalle flessive, come l’italiano, per il fatto che non si declinano la parti per modificarne il significato.

⁴⁶ E. Patella, A. de Simone, G. Maggio, Shodo. L’arte della calligrafia giapponese, pg 109

I giapponesi quindi iniziarono a provare il desiderio di esprimere la propria tradizione orale e il proprio essere giapponese non solo da un punto di vista letterario, stimolando in questo modo la nascita ed evoluzione di una lingua scritta autoctona: pensarono di estrapolare la “tecnologia” linguistica della scrittura cinese per poi adattarla al proprio sistema, attraverso vari espedienti come il *man'yōgana*⁴⁷ o il *kanbun kundoku*⁴⁸.

Il primo tentativo riguarda appunto una strategia puramente fonografica e logografica, in cui l'uso dei kanji era quindi inteso come carattere fonografico (*man'yōgana*) e/o come logografico (*seikunji/kunji*⁴⁹): praticamente si usavano i caratteri cinesi in modo strumentale, quindi per esprimere valori fonetici (fonografi o *man'yōgana*) o semantici (logografi o *seikunji/kunji*), determinando la medesima lingua, autoctona, sia per il testo scritto che per quello orale.

Un secondo e diverso tentativo, invece, riguarda l'uso della lingua scritta cinese per realizzare una forma di lingua scritta autoctona: i caratteri venivano usati in quanto cinesi, quindi con i loro valori, ma per scrivere la propria lingua. Riassumendo, si realizzava una scrittura basata sul *kanbun*, determinando una diversità tra testo scritto e orale.

Un fattore fortemente condizionante di questo processo resta la necessità di rappresentare graficamente le parti funzionali della propria lingua agglutinante, ritenendo il solo *kanbun* non idoneo ad esprimere le flessioni o le declinazioni: una totale aderenza alla lingua cinese avrebbe comportato l'assenza di tali parti ma, al contrario, la completa fedeltà alla lingua autoctona imponeva la loro esplicita resa. I giapponesi, nello sviluppo della propria lingua, si impegnarono quindi nella resa di tali parti, optando per la loro esecuzione fonetica, avvicinandosi sempre più alla lingua parlata. Le prime testimonianze di tali tentativi fonetici si ritrovano già nelle prime iscrizioni in *kanbun* dove, data la difficoltà di usare i caratteri cinesi per riportare i nomi propri, i giapponesi decisero di rappresentarli per mezzo dei *man'yōgana*, cioè, di usare gli ideogrammi cinesi, unici disponibili per la scrittura, esclusivamente per il loro valore fonetico, con la *on'yomi*⁵⁰. Naturalmente, ben presto, tale espediente risultò fin troppo confusionario per un qualsiasi lettore: di fronte ad un ideogramma, bisognerà leggerlo per il suo valore fonetico o comprenderlo per quello semantico?

⁴⁷ Caratteri cinesi usati per il loro valore fonetico, quindi intesi come fonogrammi

⁴⁸ Consiste nella decodifica di un testo *kanbun* per la resa in lingua autoctona con l'ausilio di segni funzionali inseriti appositamente nel testo

⁴⁹ Caratteri cinesi usati per il loro valore semantico, quindi intesi come logogrammi

⁵⁰ Lettura *on*, quindi una lettura dei caratteri “alla cinese”

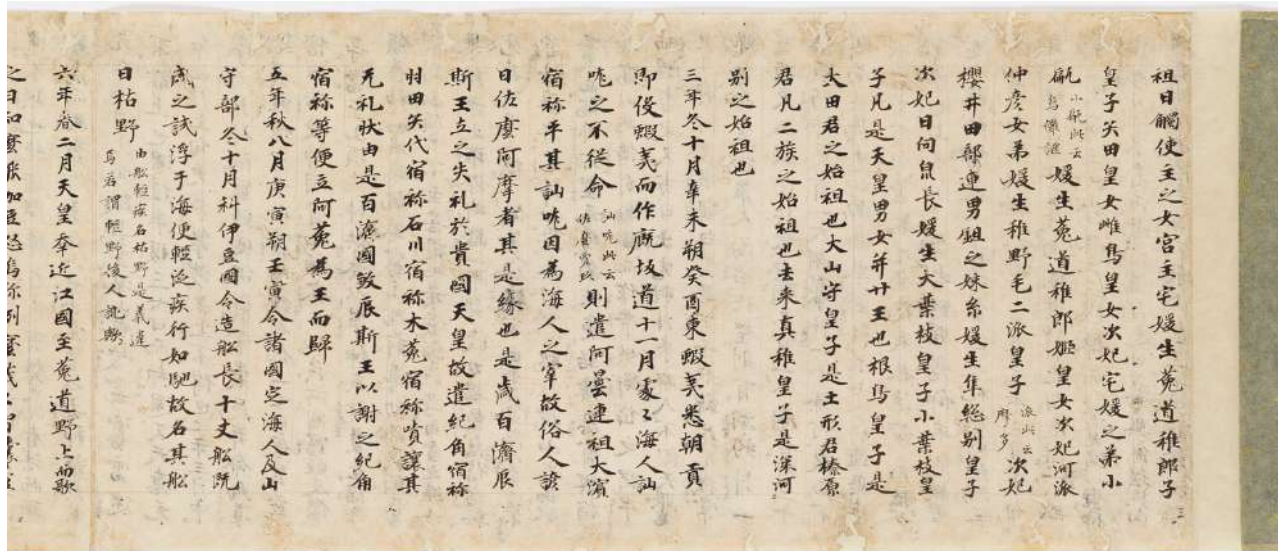


Figura 19. Pagina del Nihonshoki (720), una delle prime antologie realizzate in Giappone

Quindi, a partire dal VIII secolo, i giapponesi iniziarono a scrivere per mezzo di un ibrido di cinese e giapponese dove, la prima lingua era il modello a cui si faceva riferimento mentre la propria autoctona rappresentava il desiderio di immettere il proprio essere giapponese negli scritti: attraverso questo iniziarono una vera e propria produzione di testi, non più frammentati, ma di notevoli dimensioni, producendo i primi capolavori della letteratura giapponese.

Il primo testo, il *Kojiki* o “Memorie degli antichi eventi”, redatto nel 712, è la più antica cronaca che narra dall’era mitologica degli dei e della nascita del Giappone fino all’era dell’imperatore Suiko. L’opera è scritta in tre diversi modi: *jun kanbun* (pura lingua cinese) per l’introduzione, in modo che avesse un tono più elevato; *hentai kanbun* (simil cinese) per il testo narrativo, essendo una trascrizione di un testo orale ma volendo comunque mantenere un tono distinto; *man’yōgana* (fonografico) per le poesie, essendoci una maggiore necessità di fedele riproduzione orale. Il fatto di usare, a seconda del testo e delle intenzioni, diversi tipi di scrittura definisce come i giapponesi considerassero tale strumento non solo come mezzo di trasmissione o trascrizione, ma come potente partecipante attivo al contenuto, che lo completava e lo metteva nella giusta dimensione.

Il *Man’yōshū* o “la Raccolta delle Diecimila Foglie”, realizzato dopo il 751, è un’antologia di grande complessità di tecnica di scrittura, composta di 20 *maki*, libri, per un totale di 4516 *waka*⁵¹, redatte tra il 645 il 759⁵²: sono presenti infatti *tanka*⁵³, *chōka*⁵⁴ e *sedōka*⁵⁵. Essendo inoltre non un testo di un unico autore ma una raccolta di

⁵¹ Il termine *waka* ha due differenti significati: quello originale indica la “poesia in giapponese” e comprende vari generi, quali *chouka* o *sedouka*; il termine moderno determina solo una poesia con una metrica di 5-7-5-7-7. Viene ritrovato per la prima volta all’interno del *Kojiki* e *Man’yōshū*, per svilupparsi poi gradualmente ampliando il proprio repertorio di espressioni e argomenti.

⁵² TOLLINI, *La scrittura del Giappone antico*, cit., p. 74

⁵³ È il tipo di *waka* più realizzato nella storia, composto dalla sequenza 5-7-5-7-7.

⁵⁴ È un tipo di *waka* che implica la ripetizione di 5-7, con un’ultima frase di 7, composto principalmente per commemorare eventi pubblici.

⁵⁵ È un tipo di *waka* che implica due serie di 5-7-7, spesso di carattere romantico.

diversi, il Man'yōshū è una collezione non solo di generi poetici, ma soprattutto di forme di scrittura, quali i *mana*⁵⁶, *man'yōgana*, *seikunji*, *ongana*⁵⁷, *kungana*⁵⁸ e *kanbun*. Quindi il sistema di scrittura è probabilmente uno dei più complicati della storia della lingua autoctona, dove l'uso di caratteri cinesi non è facilmente prevedibile e l'impressione che da è che i giapponesi abbiano consapevolmente deciso di scrivere in questo modo di difficile comprensione ma esteticamente più interessante. Comunque la scrittura usata in questa raccolta non è solo un insieme dei risultati derivanti dagli espedienti e tentativi linguistici precedenti, ma è anche un assortimento di rinnovi ed esperimenti che non si rividero più in altri testi: è un vero e proprio laboratorio sperimentale linguistico, in cui sono presenti anche “tecniche grafiche” che permettono rimandi, allusioni e giochi semantici⁵⁹.

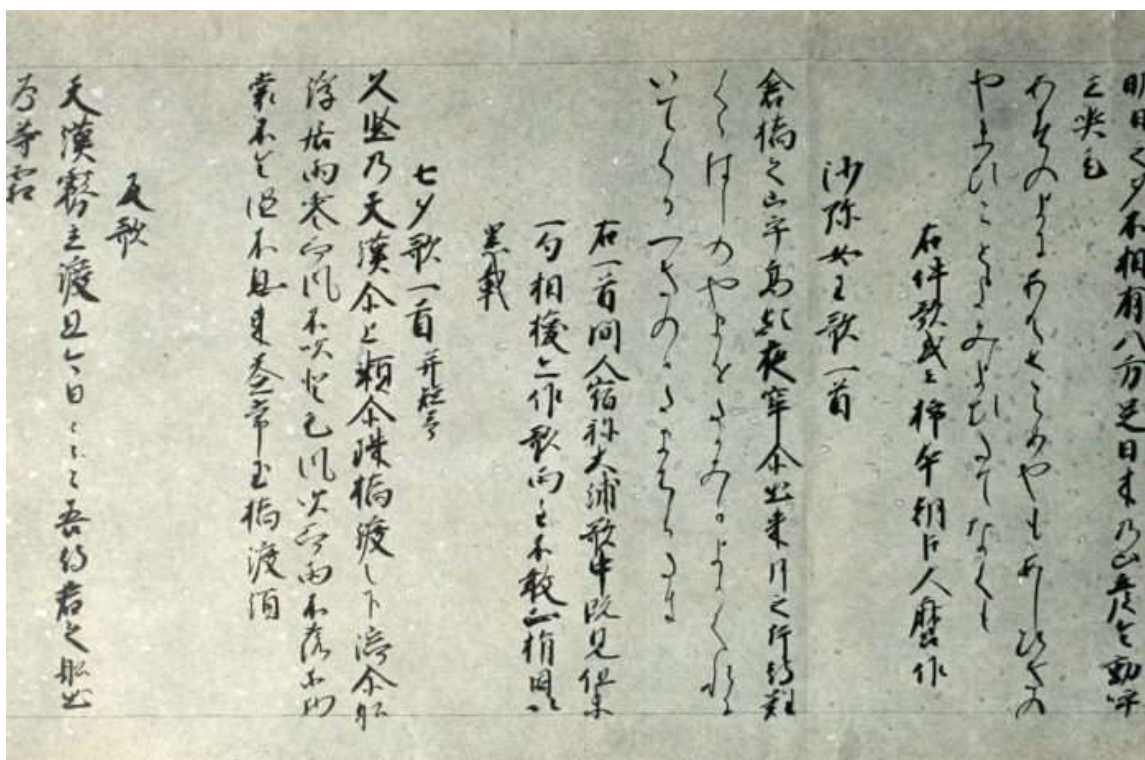


Figura 20. Pagina del Man'yōshū

I giapponesi si impegnarono quindi nello sviluppo della scrittura fonografica che implicò una distinzione concettuale tra scrittura e lingua: riconobbero come in realtà questi abbiano un certo grado di indipendenza reciproca, determinando la possibilità di usare i caratteri cinesi come strumento grafico della propria lingua. Praticamente compresero le potenzialità della scrittura ideografica cinese, capace di rappresentare graficamente non solo la lingua orale cinese, ma bensì anche la propria autoctona. In effetti i giapponesi iniziarono ad aggiungere al carattere cinese il proprio corrispondente fonetico: il carattere 山 di montagna, per esempio, in cinese è letto *shan*

⁵⁶ “Nome vero”, quindi caratteri usati per il loro valore semantico

⁵⁷ Uso fonografico dei caratteri per il loro valore on, cinese

⁵⁸ Un tipo di man'yōgana che consiste nell'usare la lettura kun, giapponese, come kana

⁵⁹ TOLLINI, *La scrittura del Giappone antico*, cit., p. 77

(poi diventato *san* per i giapponesi), mentre in giapponese è *yama*. In questo modo un unico ideogramma, con il suo valore semantico, avrà due valori fonetici, il primo legato alla pronuncia cinese, detto *on'yomi*, (*san*), mentre il secondo in cui si attribuisce foneticamente una forma orale autoctona, detto *kun'yomi*, (*yama*)⁶⁰. Al giorno d'oggi, nella lingua giapponese, ogni carattere può avere anche più di due sole letture, come l'ideogramma di acqua 水 che ne possiede almeno 11.

I giapponesi, dati anche i numerosi omofoni presenti nella lingua cinese, dovettero affrontare una sorta di “riduzione”: inizialmente era compito dell'autore, a seconda del valore fonetico che si voleva trascrivere, optare per un carattere o per un altro secondo una scelta più stilisticamente grafica, ma col tempo anche questi si standardizzarono, arrivando a creare un rapporto di 1:1 tra il segno grafico e il corrispondente valore fonetico. Un esempio è il suono “a”, che in cinese aveva 5 varianti, quali 安, 阿, 惡, 愛, 亞: come si può notare dalla seguente immagine, col passare del tempo gli scrittori preferirono optare per l'uso del primo carattere 安 per la resa fonetica della vocale “a”, anche se non si conosce la reale motivazione che risiede in tale scelta.

Inoltre, la complessità grafica degli ideogrammi cinesi per la semplice resa di singoli suoni portò ben presto ad una semplificazione di questi, arrivando alla creazione dei *kana*, letteralmente “nome provvisorio”, cioè un sistema di scrittura autoctona di natura esclusivamente fonetica. Videro in questo nuovo mezzo di scrittura non solo uno strumento completamente giapponese per esprimere i propri pensieri e la propria sensibilità, ma anche la possibilità di esprimere quelle parti funzionali fondamentali della lingua agglutinante giapponese, che i caratteri cinesi non potevano rappresentare. Ecco un esempio di sviluppo grafico dei *kana* in cui, partendo dalla forma “standard” del carattere cinese 安, si passò ad una forma sempre più semplice fino a giungere a quella moderna che tutti conoscono: risulta evidente da questi esempi come la nascita delle moderne forme dei *kana*, in questo caso specifico lo *hiragana*⁶¹, si sviluppa grazie alla pratica della calligrafia in cui, passando da uno stile più formale ad uno più corsivo, la semplificazione dei caratteri era naturale.

Stile Formale

A highly stylized, formal calligraphic version of the Chinese character 安 (ān). The strokes are thick and expressive, with a clear, structured form. The top part is a wide, flat base, and the bottom part is a long, sweeping tail that curves slightly to the right.

Ouyang Xun, 557–641

A more fluid and cursive calligraphic version of the Chinese character 安 (ān). The strokes are thinner and more dynamic, with a sense of movement and flow. The top part is a wide, flat base, and the bottom part is a long, sweeping tail that curves slightly to the right.

Zhi Yong, Circa VI secolo

⁶⁰ TOLLINI, *La scrittura del Giappone antico*, cit., p. 93

⁶¹ Uno dei due sillabari kana, insieme al katakana

Stile semi-corsivo



Wang Xizhi, Circa 303-361

Li Yong, 678-747

Stile Corsivo



Xizhi, Circa 303-361

Wang Xizhi, Circa 303-361

Zhi Yong, Circa VI secolo

A seguire c'è la dimostrazione effettiva della standardizzazione dei caratteri cinesi da parte dei giapponesi: come nel caso del suono "a", essendo appunto il cinese ricco di omofoni, col tempo i giapponesi iniziarono a selezionare i diversi caratteri, prediligendone alcuni ed evitandone altri, fino a giungere alle moderne forme del sillabario *hiragana* (nell'Appendice è presente lo sviluppo di tutte le forme del sillabario *hiragana*).

Suono	Scrittura formale	Dal semi-corsivo	al corsivo	
a	安	あ	あ	あ
	阿	ア	ア	ア
	惡	悪	悪	悪
	愛	愛	愛	愛

Figura 21. Tabella esplicativa dell'evoluzione della forma 安⁶²

Dopotutto l'evoluzione scrittoria prosegue con quello della calligrafia, in cui lo sviluppo delle forme progredisce dal complicato al semplice, per comodità stesse

⁶² FUJIWARA Kakurai, *Nuovo dizionario dello Shodō*, Tōkyō, Nigensha, 1985, pp. 1069-1081

dell'evoluzione. È lo sviluppo degli stili, che andremo ad affrontare in seguito, ha invece più possibilità di diversificazione, cioè, diverse maniere di espressione e interpretazione stilistiche che si moltiplicarono poi col tempo.

Il metodo di scrittura giapponese può esser quindi definito come ibrido, logofonografico, in cui le parti invariabili vengono realizzate graficamente per mezzo dei *kanji*⁶³, quindi in modo logografico, mentre quelle variabili con i *kana*, fonografici. Dopotutto la scrittura moderna del giapponese viene definita *kanji kanamajiri*, cioè, “commistione di caratteri cinesi e di *kana*”.

Sviluppo delle forme

Risulta chiaro dal paragrafo appena letto che lo sviluppo della scrittura giapponese e delle forme dei *kana* è avvenuto grazie alla calligrafia in cui, passando ad uno stile sempre più corsivo nella stesura dei testi, le forme si semplificarono sempre più: l'uso di hiragana per la resa della lingua giapponese permise quindi l'espressione di un delicato mondo che narra la sensibilità giapponese, determinando come in realtà la scelta del corsivo fosse una scelta culturale, distanziandosi completamente dalla cultura cinese straniera. È quindi possibile ripercorrere, brevemente, lo stesso percorso della scrittura per poter introdurre il concetto di calligrafia in Giappone.

Innanzitutto è fondamentale spiegare il termine stesso di calligrafia, 書道, *shodō*, letteralmente “Via della scrittura”: bisogna ricordare che in Giappone, ogni qual volta si utilizzi il termine 道 *dō*, si definiscono diverse connotazioni filosofiche. Praticamente, chi sceglie di intraprendere la “Via”, di qualsiasi tipo sia, deve attenersi ad una serie di rigidi esercizi, costanti, che comportano sforzi e dedizione, così da poter giungere al pieno possesso e controllo dei movimenti, uniti alla padronanza tecnica, il cui prodotto finale non sarà altro che un percorso di auto-miglioramento spirituale. Lo *shodō* quindi, come le altre “Vie” in Giappone, determina una “coltivazione di sé stessi” attraverso la pratica continua, supervisionata almeno inizialmente da un maestro. Il rapporto maestro-allievo, infatti, risulta fondamentale nel processo dell'apprendimento: l'insegnamento tradizionale prevede che il maestro mostri “come si vive” e l'allievo, seguendolo, imparerà. La particolarità risiede nel fatto che lo studente non riceverà mai consigli tecnici sullo stile calligrafico, ma imparerà dalla semplice osservazione e, in seguito, dalla propria messa in pratica. Quindi interpreterà a proprio modo il gesto del maestro, comprendendo ciò che potrà comprendere⁶⁴, da solo.

L'esercizio della copia necessario in queste pratiche non è altro che il sentiero da percorrere con grande attenzione lungo il cammino dell'apprendimento, poiché permette alla mano di abituarsi, ottenendo in questo modo la “padronanza del tratto”,

⁶³ Caratteri cinesi usati in Giappone

⁶⁴ E. Patella, A. de Simone, G. Maggio, Shodo. L'arte della calligrafia giapponese, pg 148

in cui il pennello potrà compiere l'intero movimento senza interruzioni, senza correzioni.

Ciò che afferma il maestro calligrafo Kazuaki Tanahashi, riguardo tale tipo di insegnamento, è che attraverso questo in realtà l'allievo non fa altro che proseguire ciò che gli artisti precedenti hanno fatto, dichiarando come in realtà lui stesso stia studiando calligrafia ormai da più di 100 anni. È un modo per realizzare quanto si ha da imparare dalla saggezza, estetica e profondità di chi ci ha preceduto, i nostri antenati. La calligrafia orientale è quindi l'arte di scrivere i caratteri, nata ormai più di 3000 anni fa in Cina, per poi diffondersi in seguito nel resto dell'oriente: il reperto più antico di scrittura calligrafica risale addirittura al periodo Yin (1700-110) in Cina.

Ritorna quindi preponderante l'influenza cinese nell'Asia orientale: la nascita e l'evoluzione della calligrafia avviene in Cina in cui, almeno nel primo periodo, gli scritti venivano definiti come "scrittura del sigillo" essendo questo uno stile eseguito poi proprio per la realizzazione dei sigilli. Le forme iniziali dei caratteri lasciano comunque intendere il movimento del pennello, con tratti dritti, curvi e anche larghi, e con l'invenzione del pennello, formato da una setola tonda e un manico in legno o bambù, risaltò negli scritti la voglia del calligrafo di divertirsi con questo, come un'entrata appuntita all'inizio e successivamente una pressione in basso per creare una sezione larga, affievolendosi poi nuovamente per la resa del punto finale⁶⁵.

Durante la dinastia Zhou⁶⁶ (1046-256 a.C.) in Cina, venne inventato il pennello principalmente utilizzato per una scrittura definita "clericale" che, ancora in quel periodo, aveva una funzione burocratica, realizzata dagli impiegati governativi. Questo stile calligrafico però, essendo particolarmente rigido, comportava sforzi estremi per il movimento del pennello: Zhong Yao⁶⁷ (151-230) stabilì in seguito un nuovo stile di scrittura che, col tempo, divenne la forma base più usata in calligrafia e utilizzata poi non solo nelle pratiche ma anche nelle scritture formali. I principi della sua calligrafia includevano dimostrazioni di un movimento moderato del pennello, senza esagerazioni: per esempio, la linea orizzontale mostra distintamente un inizio e una fine. Seguendo lo stile della scrittura clericale, ogni combinazione di tratti è disegnata indipendentemente, tranne alcuni pochi segni tracciati in maniera continua come in un semi-corsivo o corsivo: questa separazione dei tratti rese la scrittura del calligrafo Zhong particolarmente leggibile, trasformandola in seguito nella scrittura base dell'Asia orientale.

Wang Xizhi⁶⁸ (303-361) espanse poi radicalmente gli orizzonti della calligrafia con la sua instancabile esplorazione di una grande varietà di forme, specialmente nelle scritture semi-corsive diventando ben presto il "Saggio della calligrafia", ritenuto da molti come il padre della calligrafia orientale. Le sue forme semi-corsive sono immaginative, gentili e flessibili, composte da linee fluide, forti, a volte connesse tra loro. Tale scrittura, naturalmente, migliorò la velocità del movimento del pennello,

⁶⁵ Kazuaki TANAHASHI, *Heart of the brush. The splendor of East Asian Calligraphy*, Colorado, Shambhala, 2016, p. 8

⁶⁶ Dinastia di regnanti cinesi che governarono dal XII al III secolo.

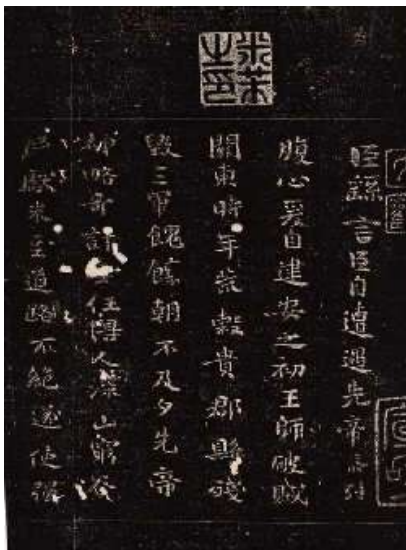
⁶⁷ Uno dei più grandi calligrafi orientali e politico.

⁶⁸ Scrittore, politico e generale, ma riconosciuto soprattutto per i suoi lavori calligrafici che gli permisero la nomea di "Saggio della calligrafia" o "Padre della calligrafia orientale".

creando un flusso ritmato di linee adatte alla stesura di poesie come di corrispondenza personale.

Contemporaneamente allo sviluppo di questa scrittura da parte di Wang Xizhi, si vide anche lo sviluppo dello stile interamente corsivo: il monaco buddhista Huaisu⁶⁹ (737-799), nel VIII secolo, divenne particolarmente famoso per il suo corsivo, infatti comparando i suoi scritti con uno realizzato in stile formale, si farà fatica a realizzare che entrambi rappresentano in realtà lo stesso carattere. Linee morbide, fluide e spesso connesse con legature; ricco di curve che rappresentano abbreviazioni di multiple linee nella scrittura formale: questo tipo di particolare stile venne largamente usato nella scrittura delle poesie o per il completamento di opere pittoriche e, anche se in passato le persone colte riuscivano a leggere tali testi, ad oggi ben pochi riuscirebbero in tale decifrazione.

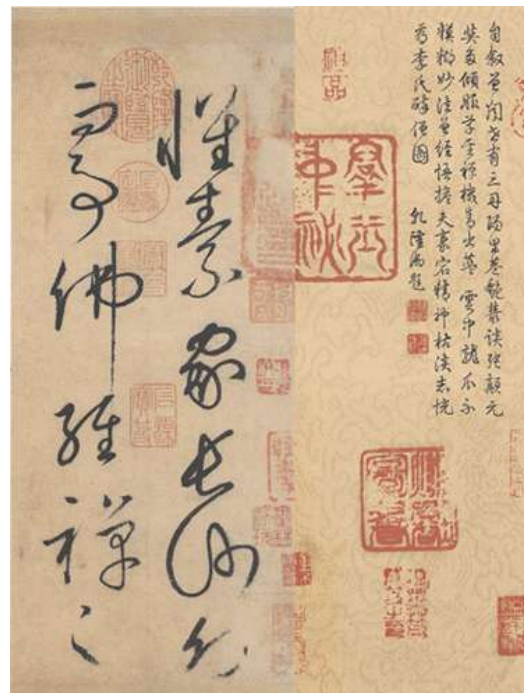
Zhong Yao



Wang Xizhi



Huaisu



Riassumendo, la Cina risulta nuovamente la potenza culturale predominante in Oriente, la quale non solo ideò il proprio metodo di scrittura, ma anche una serie di stili grafici per la resa scritta. Quindi quando iniziarono gli scambi commerciali e culturali con altri paesi, ciò che questi videro fu una scrittura già evoluta e una calligrafia in piena fase di sviluppo.

In Giappone, durante il periodo Nara, la calligrafia giapponese come la scrittura era ancora sotto le forti influenze di quella cinese poiché, come si è già spiegato, in questo periodo le scritture erano ancora largamente in stile *kanbun* e l'impero cinese restava il modello a cui aspirare: è ancora presente la copiatura dei testi cinesi e quindi, come copiavano gli ideogrammi, ne copiavano anche la forma grafica, a quel tempo ancora rigida e formale. È durante il periodo Heian che i giapponesi iniziarono finalmente a

⁶⁹ Monaco buddhista cinese e calligrafo, famoso soprattutto per il suo stile corsivo.

discostarsi dalla cultura cinese, impegnandosi attivamente nella coltivazione della propria autoctona. Anche se i primi reperti scrittori-calligrafici siano attribuibili alle incisioni su spade, fu proprio durante l'epoca d'oro della cultura giapponese che la calligrafia assunse finalmente il ruolo di arte: a dimostrazione di ciò compaiono infatti per la prima volta i “*Sanpitsu*”, i 3 grandi maestri calligrafi, tra cui troviamo il monaco Kūkai, l'imperatore Saga⁷⁰ (786-842) e Tachibana no Hayanari⁷¹ (782-842): secondo alcuni infatti, sarebbe stato Kūkai stesso a creare le forme del sillabario *kana*, lo *hiragana*, anche se tutti e tre i calligrafi furono fondamentali nello sviluppo della calligrafia in Giappone. Il monaco, essendosi recato in Cina per studiare il buddhismo cinese, ebbe l'opportunità di imbattersi nelle teorie classiche calligrafiche che gli permisero in seguito di sviluppare il proprio stile che, col tempo, si affermò come stile nazionale, il *wayō*⁷², un puro stile giapponese le cui idee vennero effettivamente materializzate cent'anni dopo da Ono no Michikaze⁷³ (894-966). La necessità di una scrittura più rapida e semplice, dato il lavoro di trascrizione dei *sutra* cinesi che Kūkai faceva, portò naturalmente alle modifiche che egli fece delle forme standard dei caratteri, arrivando appunto al proprio stile corsivo.

Come la lingua scritta si fece più giapponese, così fece la sua forma grafica, la calligrafia.

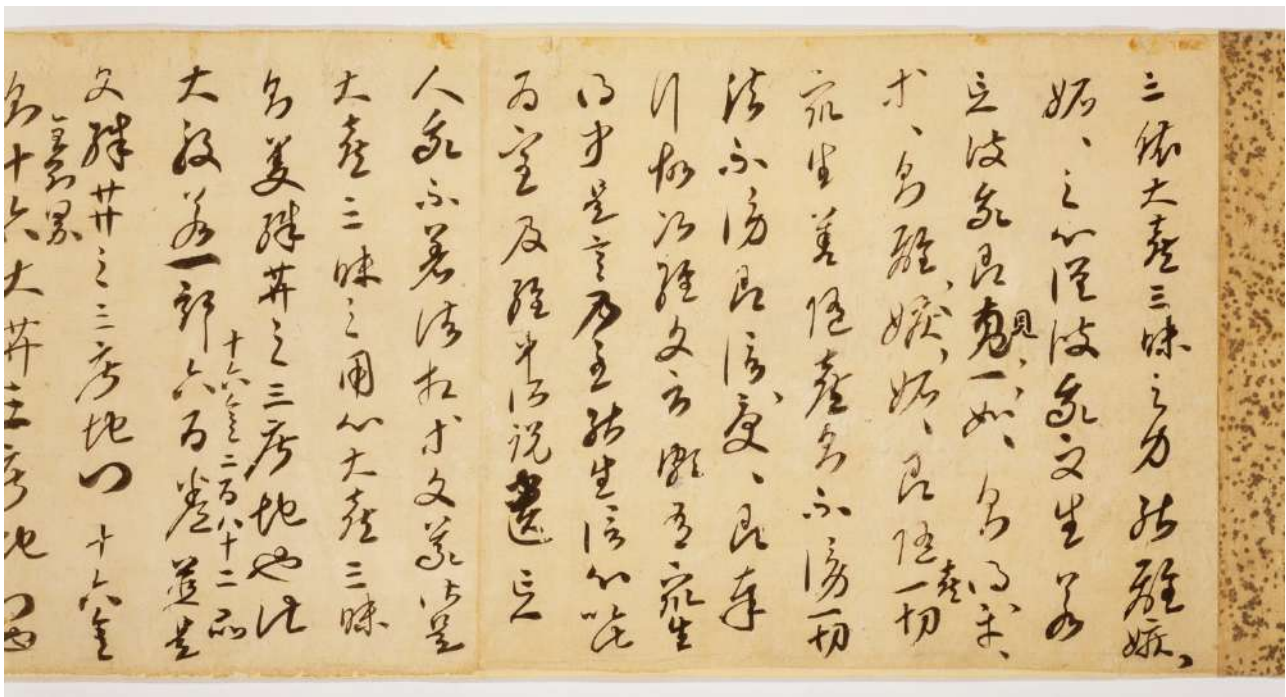


Figura 22. Esempio della scrittura del monaco Kūkai

⁷⁰ Imperatore giapponese in carica dal 809 al 823, studioso dei classici cinesi e grande calligrafo.

⁷¹ Nobile della famiglia Tachibana, funzionario governativo del periodo Heian e grande calligrafo.

⁷² Uno stile esclusivamente giapponese, in cui si sviluppa la libertà dei movimenti del pennello, in contrapposizione alle rigide forme cinesi.

⁷³ Uno dei più importanti calligrafi dell'epoca Heian, parte del gruppo Sanseki, “le tre tracce”, e ritenuto il vero fondatore dello stile calligrafico giapponese wayō.

Ricordiamo che in Giappone la lingua scritta era ancora un insieme di vari stili, come il *kanbun*, *man'yōgana* e *hentai kanbun*: lo stesso, nuovamente, avviene anche all'interno della calligrafia. A seguire ecco alcuni esempi visivi della differenziazione grafica, in questo caso, della scrittura *man'yōgana*, sempre riguardo la resa del suono “a”.

Otokode, letteralmente “mano maschile”, è lo stile formale, quindi una rappresentazione dei caratteri cinesi in quanto tali. La definizione “maschile” si riferisce al semplice fatto che questa scrittura più legata al cinese veniva soprattutto usata a scopi diplomatici, governativi e burocratici, ruoli che solo gli uomini potevano assumere a quel tempo.

安 阿 惡 愛 亞

Sōgana, “kana corsivo”, quindi lo stile corsivo, la cui semplificazione estrema ha portato poi allo stile successivo.

安 阿 惡 愛 亞

Onnade, letteralmente “mano femminile”, divenne presto sinonimo dello *hiragana*. In questo caso, il termine “femminile” fa riferimento al fatto che le nobili donne del periodo Heian scrivevano solitamente attraverso lo *hiragana*: questo non implica però che gli uomini non scrivessero in stile *onnade* o che le donne fossero le sole creatrici delle forme del sillabario *kana*.

あ 阿 惡 愛 亞 ⁷⁴

Alla fine, quindi, nella realizzazione della lingua scritta, lo *hiragana* sostituì completamente l'uso fastidioso e confusionario del *man'yōgana*.

E mentre le opere calligrafiche in Oriente rappresentavano i caratteri cinesi, quelle realizzate per la sola resa grafica dei *kana* era esclusiva del Giappone: è la creazione di un'opera incredibilmente affascinante, aggraziata e delicata, dove la scrittura calligrafica di *kana* richiama un filo traslucido che si arrampica dolcemente nell'aria. Riassumendo, quindi, in Giappone si avevano non solo un insieme di tipi di scrittura tra cui scegliere (*jun kanbun*, *hentai kanbun*, *man'yōgana* ...), ma anche una diversità

⁷⁴ IBARAKI Masako, *Capire con questo: Il Sistema dei kana*, Kōbe, Kōyū puranningusentā, 2007, pp. 49-51

calligrafica (*kaisho*⁷⁵, *reisho*⁷⁶, *gyōsho*⁷⁷, *sōsho*⁷⁸) che completava, al pari del contenuto, l'opera scrittoria: un esempio di tale simbiosi di scrittura e calligrafia è il più famoso prodotto letterario giapponese, il *Genji monogatari*, il primo romanzo scritto in *kana*, attribuito alla nobildonna Murasaki Shikibu (973-1014\1025).

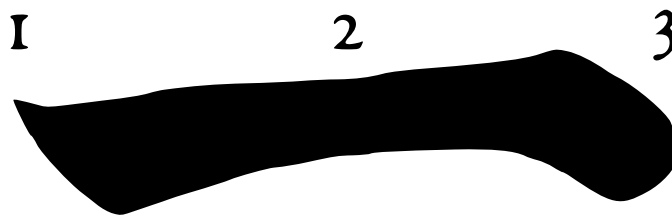


Figura 23. Pagina del *Genji monogatari*

tecnicismi calligrafici

Compreso lo sviluppo della lingua scritta in Giappone, a cui si accosta passo dopo passo anche lo sviluppo dei caratteri calligrafici, è possibile capire a pieno l'analisi delle forme, il ductus, le legature e le colonne entro le quali si pongono i segni per la composizione dell'opera completa.

Il tratto giapponese ha 3 momenti: l'inizio (1), il centro (2) e la fine (3), il cui passaggio da uno all'altro richiede anche una sorta di pausa in cui il pennello, pur restando in contatto con il foglio, si sofferma, come a pensare dove dovrà andare dopo.



⁷⁵ La "scrittura regolare", standard, quindi con un alto grado di leggibilità ed utile nella copiatura dei sutra.

⁷⁶ La "scrittura clericale", uno stile ufficiale rigido e imponente, solitamente usato a scopi burocratici.

⁷⁷ La "scrittura semi-corsiva", cioè una versione leggermente più morbida ed arrotondata di quella standard.

⁷⁸ La "scrittura corsiva", inizialmente usata per prendere appunti personali, poi sviluppata come vero e proprio stile a sé. Si ritrova spesso nei testi di poesia, in cui non si ritrovano molti kanji ma più che altro hiragana.

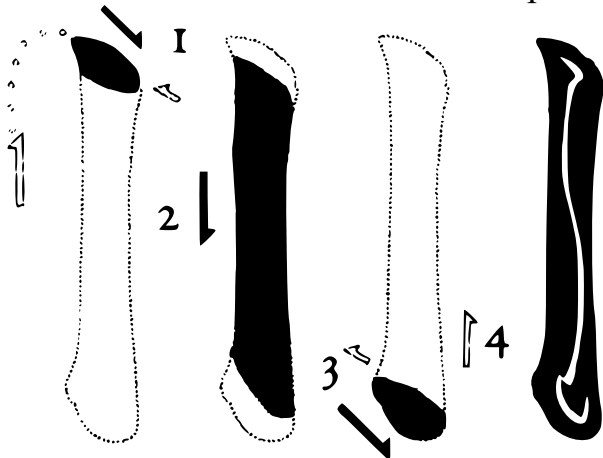
Anche se non veniva usato il termine ductus per definirlo, il movimento del pennello, e quindi dell'intero corpo, è un fattore fondamentale nella calligrafia giapponese, paragonabile all'insieme di regolamenti obbligati che i nobili dell'epoca Heian dovevano seguire non solo nella realizzazione dei riti, ma nell'arco dell'intera giornata quotidiana.

Normalmente, le direzioni generali del movimento del pennello sono preimpostate: linee orizzontali vanno verso destra, con una differenza tra il tratto regolare e quello curvo; le linee verticali vanno verso il basso, con un movimento aggiuntivo per il tratto con il gancio finale; le linee diagonali vanno verso il basso.

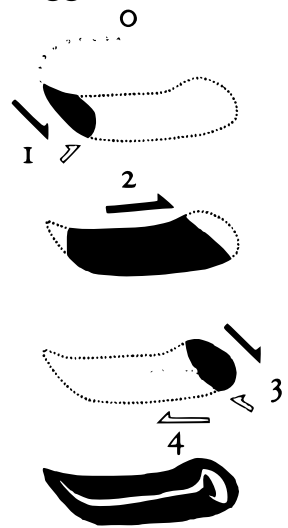
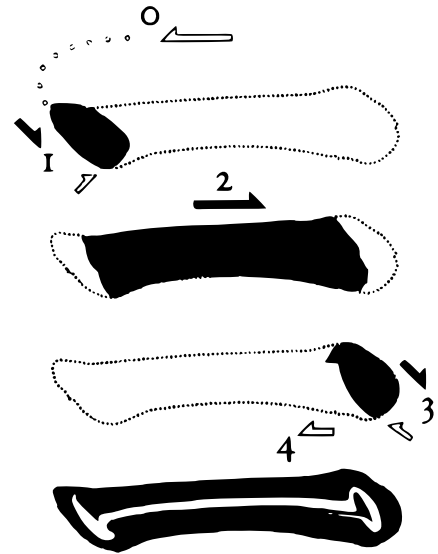
Nel tratto regolare orizzontale il pennello inizia a muoversi in aria in senso antiorario prima di toccare il foglio, si appoggia sulla carta creando una "goccia di rugiada", per poi soffermarsi un momento. Si segue poi con la parte centrale del tratto, dirigendosi da sinistra verso destra. Avviene un secondo momento di respiro, in cui il pennello cambia leggermente direzione, spostandosi verso il basso.

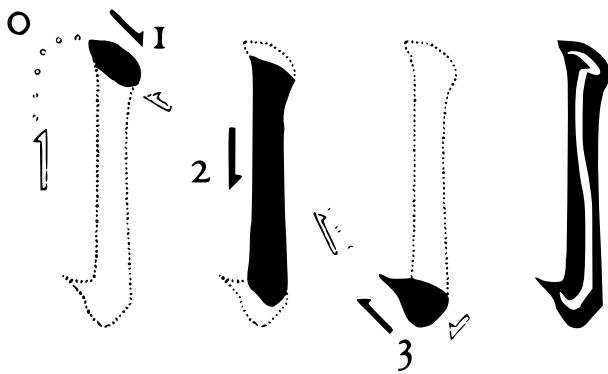
La linea bianca all'interno dell'ultimo tratto nero mostra il gesto del pennello, anche se non spiega effettivamente la variazione di pressione di ogni passaggio.

Nel tratto curvo orizzontale il pennello che inizia a muoversi in aria in senso antiorario prima di toccare il foglio, per poi appoggiarsi sulla carta e premendo leggermente. Dopo essersi fermati, si prosegue dolcemente verso destra, con una leggera piega verso l'alto, per poi soffermarsi nuovamente. Si termina con la punta del tratto: come dimostra il segno bianco interno al tratto, non si tratta di un semplice punto, ma un movimento della sola punta del pennello che si sposta verso l'alto, per poi dirigersi verso il basso e concludere con un piccolo gancio.



Nel tratto regolare verticale il pennello si muove verso l'alto prima di toccare il foglio: per la parte iniziale si preme leggermente il pennello sulla carta per poi dirigersi verso il basso dopo essersi fermati un momento. Per la parte finale del tratto bisogna nuovamente eseguire una serie di movimenti con la sola punta del pennello.

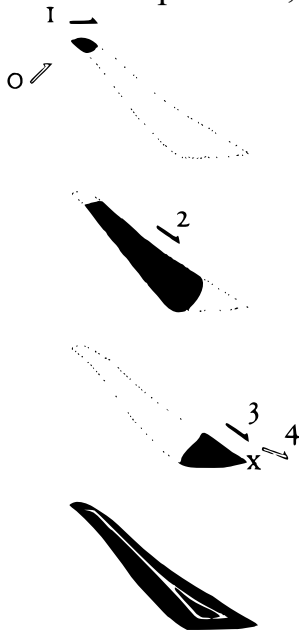




Nel tratto verticale con gancio finale il pennello si muove verso l'alto prima di toccare il foglio, per poi premere andando a formare una "goccia di rugiada". Si passa alla realizzazione della parte centrale del tratto, dirigendosi verso il basso, per soffermarsi nuovamente. Il gancio finale viene creato "spazzando" via la punta del

pennello verso l'alto.

Nel tratto diagonale verso sinistra il pennello si muove in aria prima di toccare il foglio, per poi premere leggermente sulla carta creando la "goccia di rugiada". Dopo essersi fermati un attimo, si muove il pennello verso il basso, curvando a sinistra, realizzando la parte centrale del tratto. Infine, per creare la punta, si alzano gradualmente le setole del pennello, diminuendo la pressione su questo.

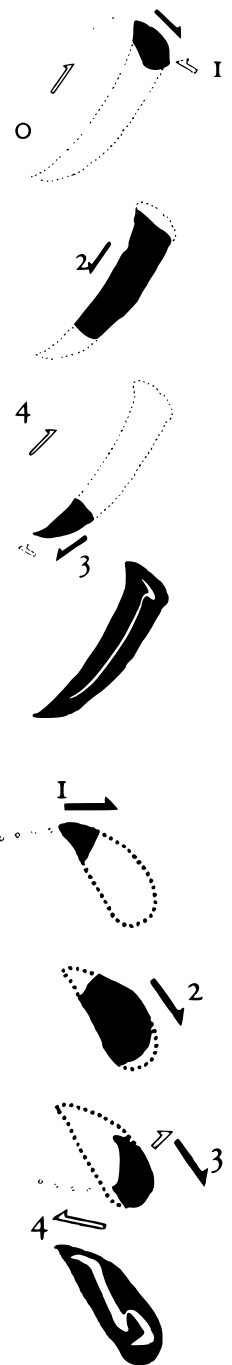


Nel tratto diagonale verso destra il pennello si muove in aria prima di toccare il foglio, per poi premere leggermente sulla carta. Dopo un momento di pausa, si passa a disegnare la parte centrale del tratto, aumentando gradualmente la pressione mentre ci si sposta verso destra, ottenendo la massima larghezza del tratto. La parte finale di questo necessita di raccogliere lentamente tutte le setole del pennello fino alla punta del tratto, per poi "spazzare via" mentre si torna indietro sul segno appena tracciato.

Anche i semplici punti seguono un proprio ductus, che si sposta diagonalmente dall'alto verso il basso e i ganci, alla fine del tratto, vanno invece diagonalmente verso

l'alto. Nuovamente il pennello si muove in aria prima di iniziare a disegnare, premendo poi leggermente sulla carta per la parte iniziale del tratto. Si prosegue poi verso il basso per la resa della parte centrale, soffermandosi nuovamente al termine di questo. Infine si crea il gancio all'interno del tratto appena realizzato.

Il ductus quindi, anche se senza esser chiamato in questo modo, ha una rilevanza enorme nella realizzazione dei segni nella calligrafia giapponese. Inoltre, come conosce bene chiunque abbia mai provato ad intraprendere lo studio dei *kanji*, la sequenza di ogni tratto che compone ogni ideogramma segue un ferreo ductus, il quale è stato osservato dai calligrafi fin dal periodo classico in tutta l'Asia orientale.





E tale ordine è risultato particolarmente fondamentale per il semi-corsivo e corsivo, dove appunto i caratteri vengono legati tra di loro. In questa immagine è ben visibile non solo il ductus dei caratteri del sillabario *hiragana*, ma anche la forma che “dovrebbero” avere, dato che nel Giapponese antico non era ancora presente una standardizzazione ufficiale precisa di tali forme.

A	I	U	E	O
KA	KI	KU	KE	KO
SA	SHI	SU	SE	SO
TA	CHI	TSU	TE	TO
NA	NI	NU	NE	NO
HA	HI	FU	HE	HO
MA	MI	MU	ME	MO

YA		YU		YO
RA	RI	RU	RE	RO
WA	WI		WE	WO
N				

Figura 24. Tabella riassuntiva delle forme dei caratteri kana, lo hiragana⁷⁹



80

Questo è il carattere *hiragana* た *ta*, in cui è ben visibile il movimento del pennello per la realizzazione dei quattro tratti consecutivi, in corsivo. Le linee più fine indicano il gesto del pennello sollevato in aria: il ductus infatti non indica ciò che bisogna fare per raffigurare i tratti, ma spiega effettivamente l'intero movimento della mano, che termina solo quando il pennello si ferma. Questo intero carattere viene disegnato in un unico gesto, senza ritocchi e senza ripensamenti. Naturalmente, nel caso di un

insieme di caratteri, il gesto dovrebbe sempre essere uno solo.

La particolarità però dello stile corsivo e semi-corsivo orientale è nella realizzazione di connessione dei caratteri tra di loro: le legature permettono un gesto molto più fluido rispetto allo stile formale, in cui invece i singoli tratti restano staccati gli uni dagli altri, rallentando naturalmente il movimento.

⁷⁹ YOKOYAMA Houran, *Manuale di calligrafia*, Tōkyō, Jitsugyō no Nihonsha, s.d., pp. 90-91

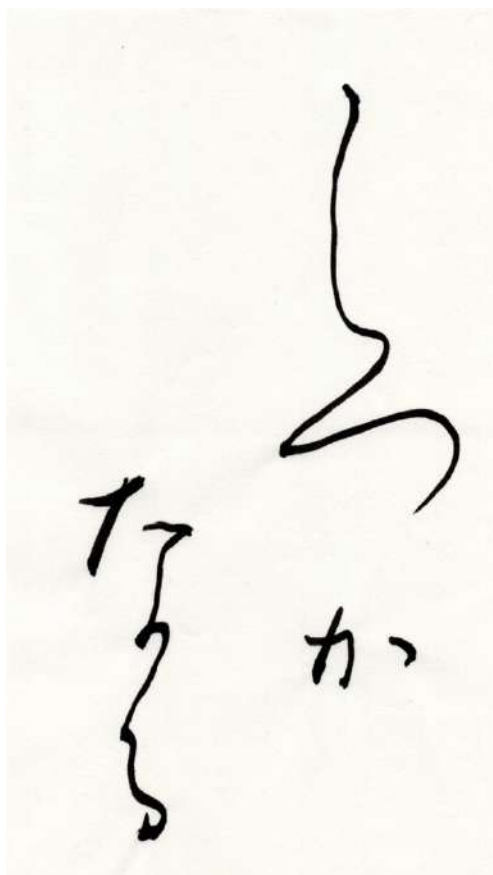
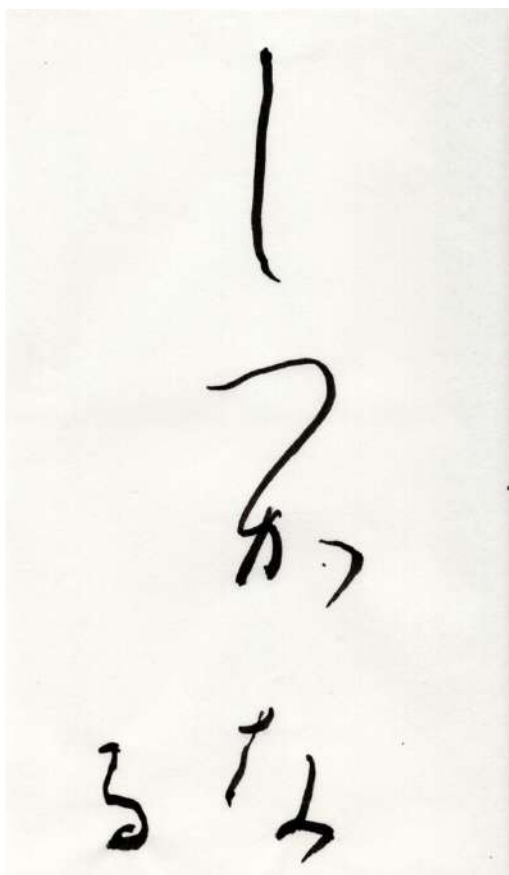
⁸⁰ SUGIOKA Kason, *Corso di tecnica calligrafica dei 31 kana, da Sunshō an Shikishi di Ki no Tsurayuki*, Tōkyō, Nigensha, 1976, p. 10

Iren, unione dei caratteri nello “spirito”. La legatura, pur essendo invisibile, trasmette comunque l’idea di unione e movimento.



ひとのころ *hito no kokoro*

Un esempio pratico di tale libertà di scelta è riscontrabile nelle due diverse scritte realizzate dal maestro Tanahashi: pur riportando gli stessi caratteri, in questo caso しつかなる, /shitsukanaru/, la composizione varia.



Apprese le diverse legature, è possibile anche assaporare il concetto di ritmo all'interno della calligrafia giapponese: un esempio qui riportato esprime in maniera evidente tale idea di ritmo che si ritrova nella scrittura, ma viene sentito nel corpo.



L'immagine qui riportata espone la tecnica per tracciare il carattere kana と to: chiarendo il ductus del simbolo, presenta anche l'uso del pennello per ogni tratto.

1. Si rallenta e si cambia direzione;
2. La testa del pennello quindi ruota e il suo lato posteriore destro aderisce alla carta;
3. La testa del pennello ritorna e il lato sinistro si attacca alla carta.

Queste tre fasi spiegano quindi cosa deve fare il pennello per la resa dell'occhiello del carattere scritto in corsivo.

A sinistra c'è invece l'immagine di un susseguirsi di caratteri, resi in forma corsiva, in un unico gesto. Risulta ben visibile il ritmo possibile nella scrittura corsiva giapponese.



82

Naturalmente, nella pratica della calligrafia, non si realizzano singoli caratteri ma intere poesie o romanzi dove, l'impatto visivo che queste trasmettono, dipendono dalla scelta compositiva del singolo autore\calligrafo. Nell'immagine che segue si cerca

⁸² OOISHI Miyoko, *Scrittura irregolare per imparare la bellezza dei kana*, Tōkyō, Nichibō, 2013, p. 104

quindi di realizzare uno schema riassuntivo delle varietà di composizione per mezzo delle colonne, *gyō haichi*⁸³.

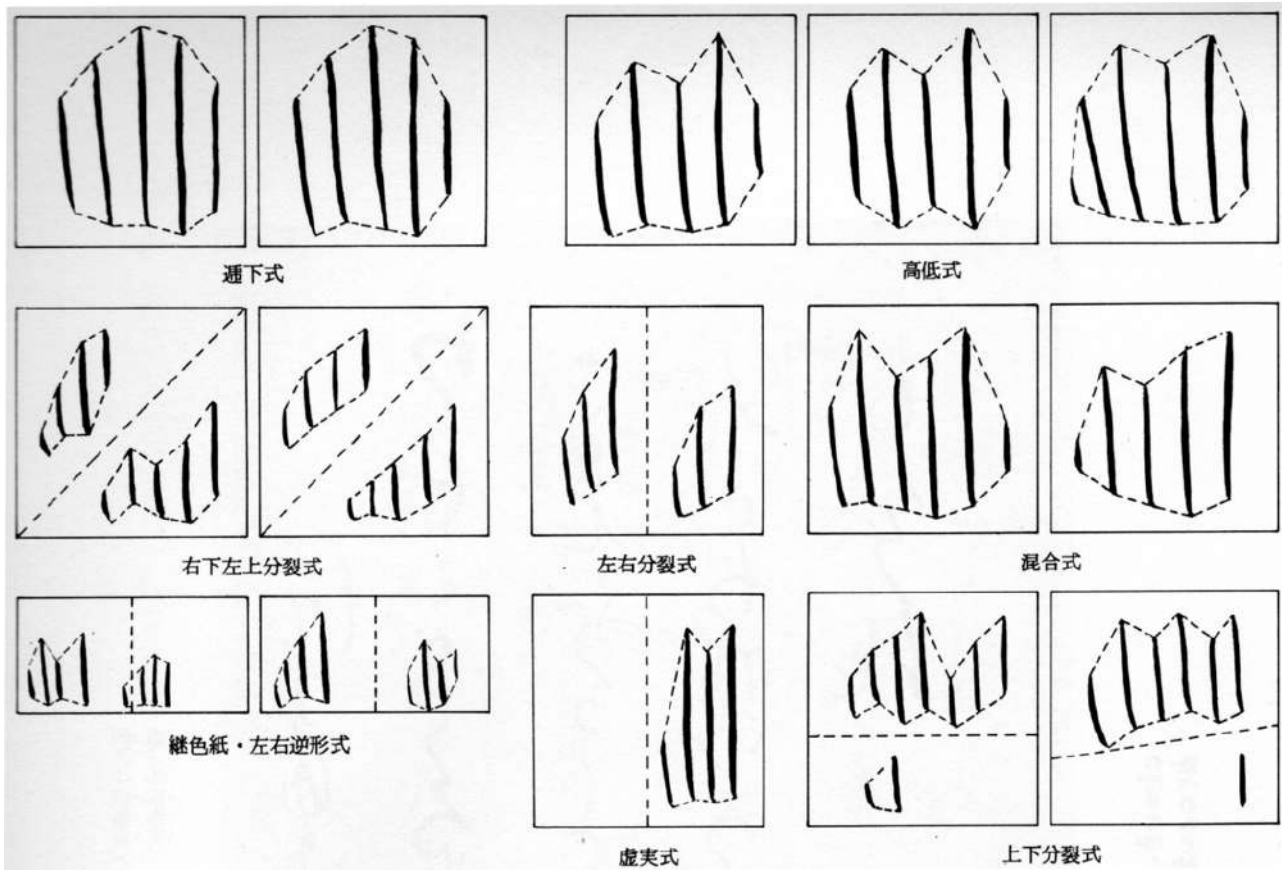


Figura 26. Tabella riassuntiva di diverse forme di *gyō haichi*⁸⁴

Pur avendo una forte libertà artistica, per esempio nella resa delle legature, la calligrafia giapponese segue comunque delle forme compositive più o meno rigide: da una parte c'è la possibilità di scegliere, ma dall'altra la scelta è possibile appunto all'interno di queste tipologie. È comunque interessante notare la differenza compositiva che si può realizzare nella resa grafica, come nel caso che segue, di una stessa poesia, nuovamente del maestro Tanahashi.

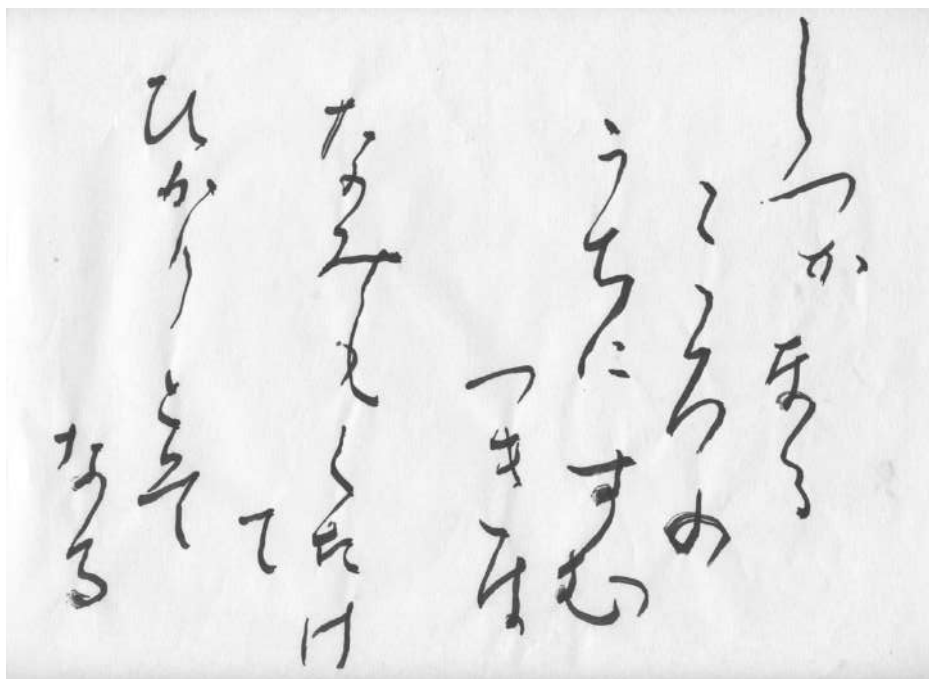
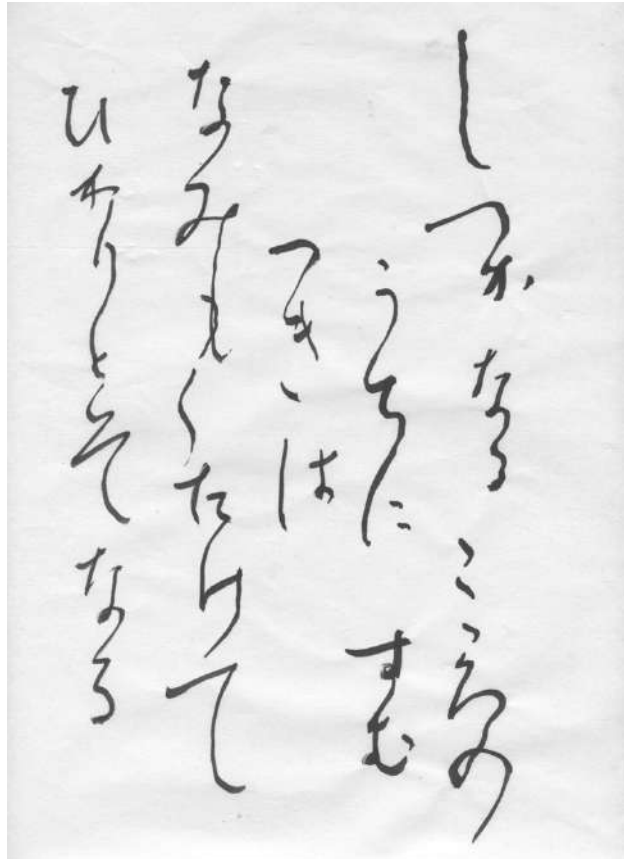
In questi due esempi il maestro ha realizzato la medesima poesia:

しつかなる/
 こころの/
 うちにすむ/
 つきは/
 なみもくだけで/
 ひかりとそなる。

⁸³ Posizionamento delle colonne

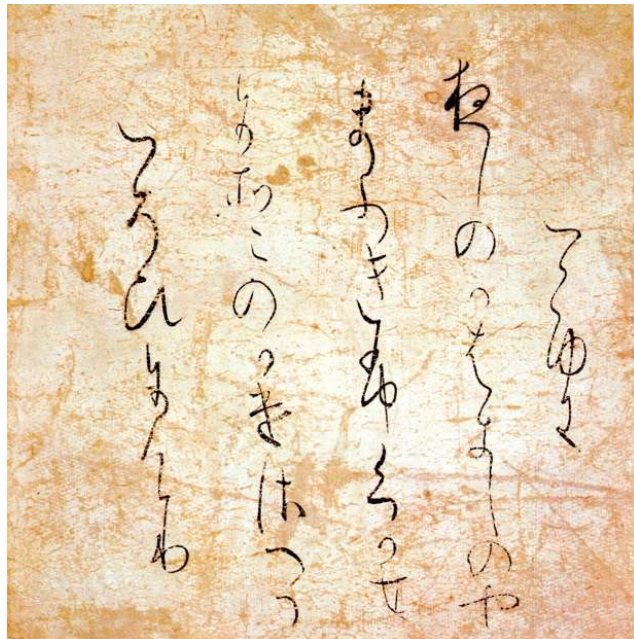
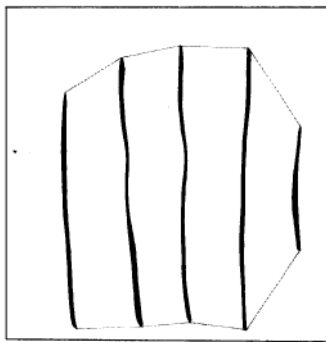
⁸⁴ SUGIOKA, *Corso di tecnica calligrafica*, cit., p. 75

Risulta immediatamente quella libertà compositiva in cui si può scegliere quando andare a capo, dove concentrare maggiormente i tratti e dove invece lasciare più spazio bianco del foglio. In entrambe le immagini sembra voler dare più importanza al concetto di luna, つきは, posto in entrambi i casi in una colonna separata, ma nella seconda immagine sembra voler dare importanza anche al “silenzio”, しつかなる, a cui ha lasciato la prima colonna.

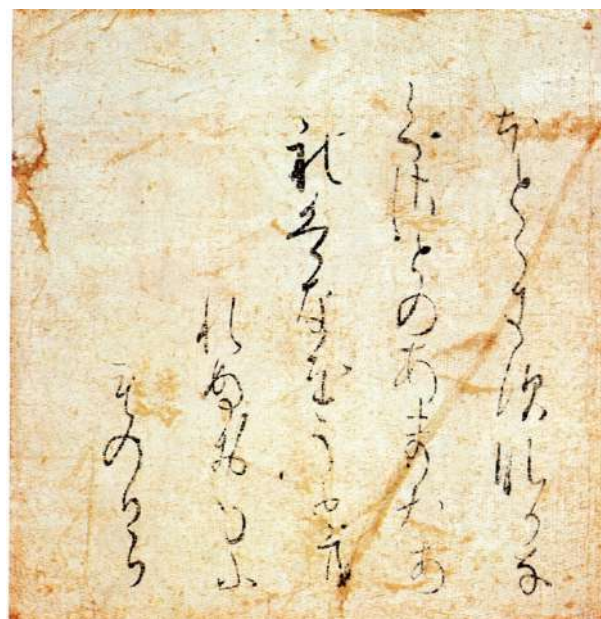
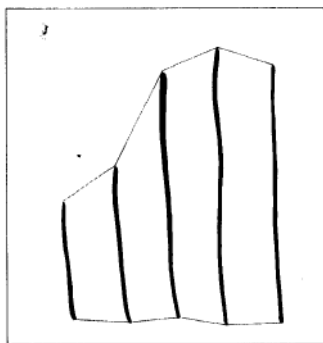


Naturalmente queste immagini sono state realizzate da un maestro in vita, quindi di un'epoca moderna, ma analizzando solo da un punto di vista compositivo alcune delle opere raccolte nel *Sunshō An Shikishi*⁸⁵, risulta nuovamente chiara anche la volontà dei calligrafi passati di variare tra la scelta della disposizione delle colonne: a seguire ecco quindi un'identificazione della tipologia usata di *gyō haichi*.

Kōtei, colonne alte e basse

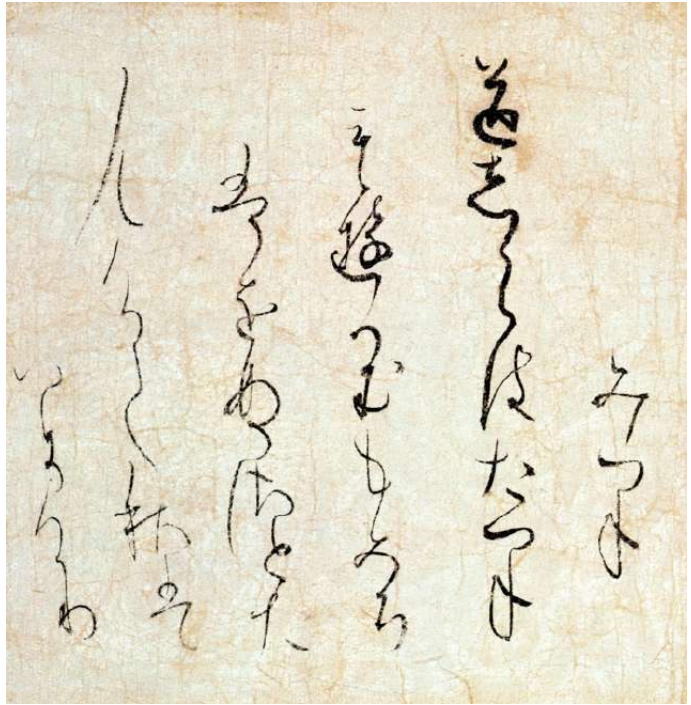
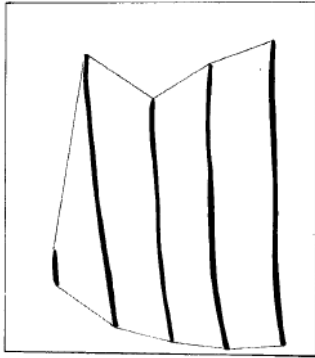


Teigen, diminuzione dell'altezza delle colonne

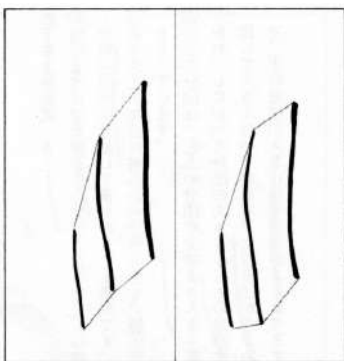


⁸⁵ Questa è una raccolta di varie opere del periodo Heian che vennero riunite da diversi collezionisti nel corso del tempo.

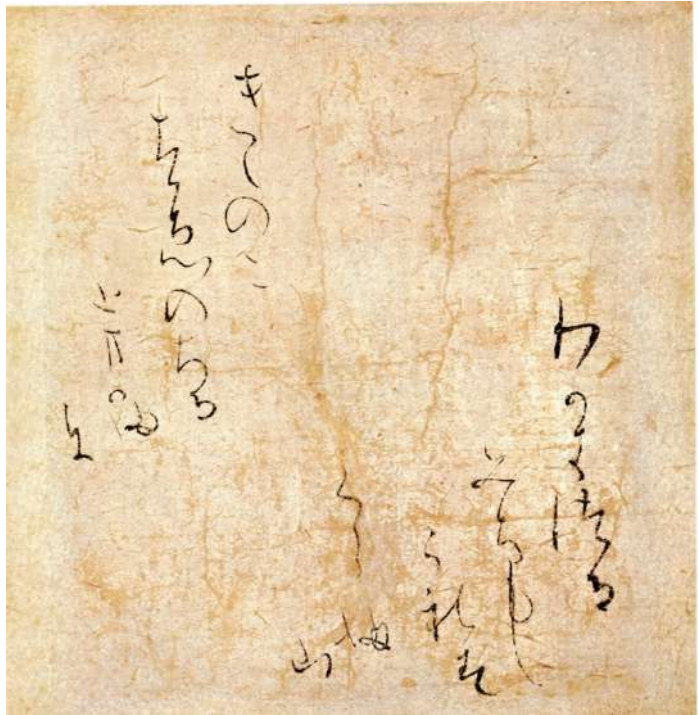
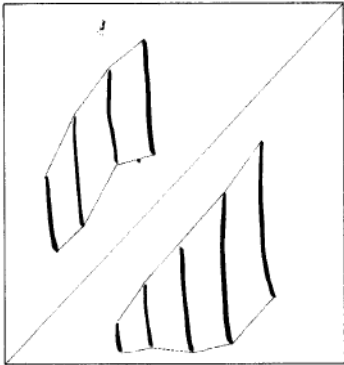
Kongō, mescolanza di colonne alte e basse, con una progressiva diminuzione dell'altezza di queste



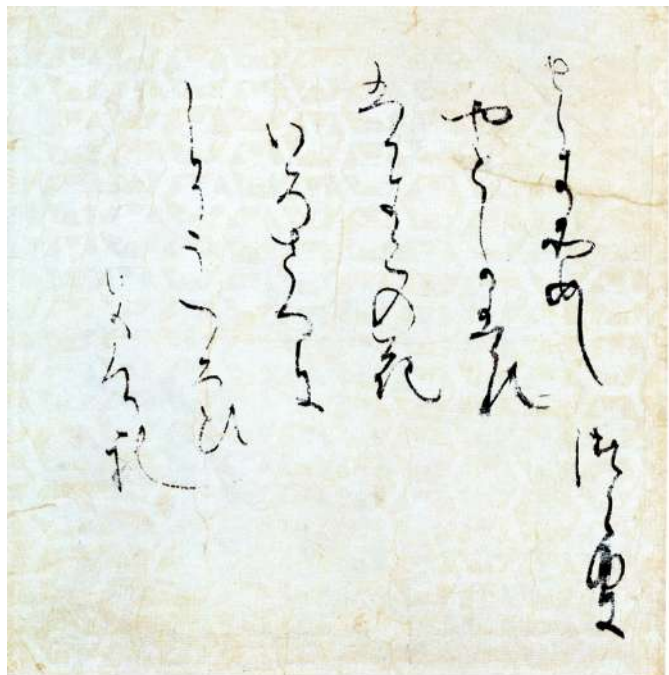
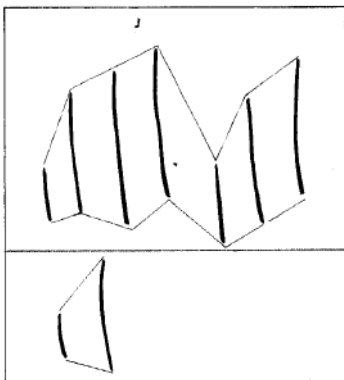
Sayū bunkatsu, divisione tra destra e sinistra



Uge sajō bunkatsu, divisione tra in alto a sinistra e in basso a destra



Jōge bunkatsu, divisione tra l'alto e il basso



analisi

Sunshō An Shikishi, prima solo accennato, consiste in realtà in una delle più rinomate collezioni calligrafiche di *kana* ed è conosciuto proprio per la sua varietà di composizione: ad oggi sono sopravvissuti oltre 30 opere illustrative, comunemente attribuite al calligrafo Ki No Tsurayuki⁸⁶ (868-945), anche se non si hanno certezze sulla sua proprietà di ogni opera.

La decisione di prendere in esame alcuni di questi pezzi risiede proprio nella vastità di composizioni, legature e colorazioni, che riescono ad esprimere la delicatezza e l'accuratezza che il calligrafo\autore mise nei suoi lavori, simboli non solo del proprio stile, ma di quel sentimento autoctono che finalmente attraverso tale scrittura i giapponesi riuscirono ad esprimere.

Prima di affrontare le opere riportate, bisogna tener presente che essendo poesie queste vengono scritte interamente in *man'yōgana*.

La prima poesia rappresentata è tradotta in “Ogni volta che cade la pioggia primaverile”.

Quest'opera è un *waka* realizzato probabilmente da Ki no Tsurayuki (com'è visibile dalla sua firma della prima riga), su comando dell'imperatore, per la raccolta di poesie *Kokinwakashū*: la carta usata per questo pezzo è la *momi zome*⁸⁷, in questo caso tinta di colore marrone chiaro, tagliata in un formato quadrato; l'inchiostro usato è il *sumi*⁸⁸ quindi di colore nero. La composizione delle colonne è chiaramente di tipo *kongō*, quindi con una mescolanza di colonne alte e basse, con una progressiva riduzione alla fine. Osservando attentamente l'opera è possibile notare i momenti in cui la pressione del pennello contro la carta era maggiore, forse per trasmettere o sottolineare in un qualche modo l'importanza di quel passaggio, di quella parola o di quella sillaba. Invece altre righe sono leggere, composte da tratti quasi invisibili.

La trascrizione e traduzione di questa è riportata sotto l'immagine.

⁸⁶ Fu un poeta e scrittore legato alla corte imperiale giapponese dell'epoca Heian, a cui l'imperatore diede l'incarico di realizzare la prima antologia poetica giapponese, il *Kokinwakashū*, di cui scrisse anche l'introduzione.

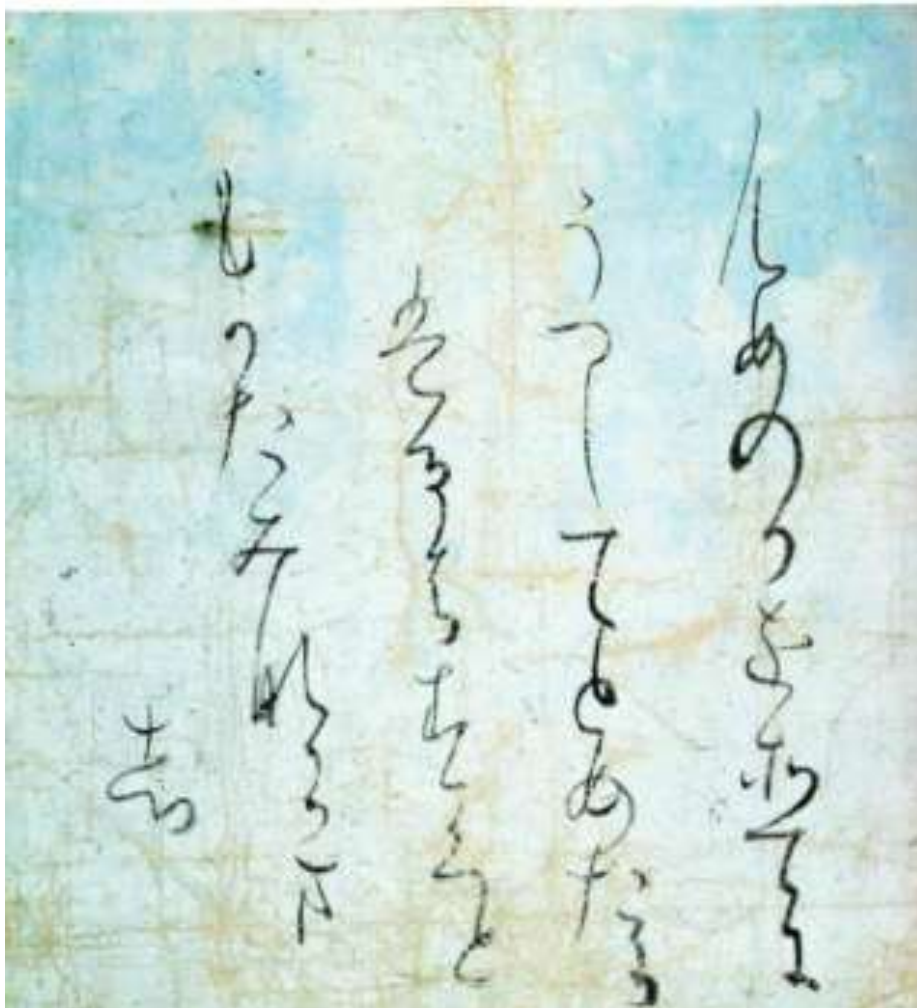
⁸⁷ Letteralmente “tintura a sfregamento”: la carta viene stropicciata ed immersa nel colore che si desidera, permettendo in questo modo che le pieghe del foglio assorbano maggior colore rispetto al resto, evidenziando quindi la cresta precedentemente creato.

⁸⁸ È il classico inchiostro largamente usato in Giappone, ottenuto dallo sfregamento di una pietra con dell'acqua, lasciandola sciogliere nel piattino.



L'originale, diviso per colonne	Con la lettura in romanji	Con lo hiragana	Traduzione
徒らゆ支/わ可せこ可 ころもせこ可ころも はる/さ免ふることに 能へ/のみと利所いろ まさ/利介類.	<i>[tsu ra yu ki] / wa ka se ko ka ko romo ha ru / sa me fu ru ko to ni no he / no mi to ri so i ro ma sa / ri ke ri</i>	[つらゆき]/わか せこかころもはる /さめふることに のへ/のみとりそ いろまさ/りけり	Ogni volta/ cade la pioggia di primavera/ Sulle vesti del mio amore/ il verde si fa più ricco/ sulle erbe dei campi.

Un'altra poesia di questa collezione è tradotta in “Se lascio il profumo di”. Anche questo è un *waka*, presente all'interno del *Kokinwakashū* e realizzata durante il concorso di poesia tenutosi presso la residenza della Consorte dell'Imperatore, nel periodo Heian: il poeta, in questo caso però, resta sconosciuto (non essendoci firme), ma comunque attribuibile a qualcuno dei poeti del *Kokinwakashū*, essendo questi tra i partecipanti del concorso. La particolarità di questo risiede nella colorazione della carta, dove è possibile notare sia l'azzurro della base che il marrone delle pieghe: la delicatezza di quest'opera risiede sia nelle forme dello hiragana (poste in posizione *kongō*), sia nei colori usati.



L'originale, diviso per colonne	Con la lettura in romanji	Con lo hiragana	Traduzione
无めの可を所て尔/ うつしてとめたら/ 盤る者春くと/も可 たみ那ら万志	<i>mu me no ka wo so te ni/ u tsu shi ti to me ta ra/ ha ru ha suku to/ mo ka ta me na ra ma shi</i>	むめのかをそて に/うつしちとめ たら/はるはすく と/もかためなら まし	Se lascio che il profumo dei fiori di prugna indugi sulle mie maniche / la mia memoria potrebbe durare / anche quando passa la primavera.

Una terza poesia di questa raccolta è tradotta in “La luna d’autunno”.

È un waka presente nella collezione *Kokinwakashū*, il cui poeta resta purtroppo anonimo. Lo stile di scrittura, in questo caso, è interessante per la presenza di due *kanji* anche se il resto è interamente in *man’yōgana*: autunno 秋, *aki*, e montagna 山, *yama*. Essendo il tema centrale l’autunno, il colore della carta richiama appunto i classici toni di tale stagione, dimostrando come ogni dettaglio delle opere siano partecipanti attivi della composizione e della trasmissione del sapore della poesia. Le poche semplici righe sono posizionate in *sayū bunkatsu*, come a ricordare le foglie che cadono dagli alberi in autunno.



L'originale, diviso per colonne	Con la lettura in romanji	Con lo hiragana	Traduzione
秋のつ支山へ/さや 可尔てら/勢る盤/お つるもみち/能可春 を/みよと可	<i>aki no tsu ki yama he/ say a ka ni te ra/ sur u ha/ o tsu ru mo mi chi/ no ka su wo/ mi yo to ka</i>	秋のつき山へ/さ やかにてら/する は おつるもみ ち/のかすを/みよ とか	La luna autunnale / illumina chiaramente / la catena montuosa / per poter contare il numero di / foglie rosse che cadono

CAPITOLO 4 - COMPARAZIONE

scritture

Il segno è ciò che accomunava i vari popoli presenti nel mondo, mentre la scrittura, sua diretta figlia, divenne ben presto uno strumento adattato da ogni cultura e società, diventando la prima grande differenza tra le persone. Come descritto nel capitolo “Scrittura”, questa ha avuto varie fasi di evoluzione che, secondo il pregiudizio occidentale, hanno come solo punto di arrivo quello di una scrittura di tipo fonetica, in particolare quella alfabetica dove ogni segno vale un fonema.

In questo è possibile riscontrare la prima grande diversità tra le due culture prese in esame, quella italiana e quella giapponese, la prima fonetica mentre la seconda ideografica.

Una scrittura fonetica nasce fundamentalmente per la trascrizione della lingua orale rendendo impensabile qualunque altro tipo di suo utilizzo, trasformando tale concezione in quella sorta di paraocchi che oscura gli altri valori della scrittura per gli occhi dell'occidentale, che dopotutto ha sempre usato la scrittura come solo mezzo di conservazione della storia e della letteratura, quindi del sapere. Naturalmente la maggiore capacità della scrittura per una società moderna risiede proprio in questo suo potere di fissare il passato o i propri pensieri sulla carta, ma le sue altre potenzialità devono essere riconosciute e non dimenticate o ignorate.

Inoltre, quando la scrittura greca trasmigrò in Italia, l'impero romano non ebbe la necessità di comprenderla, modificandone parti funzionali, ma la accettò così com'era e la adattò al proprio stile e alla propria cultura solo da un punto di vista puramente estetico, definendo in questo modo una visione della scrittura come un semplice insieme di segni.

D'altra parte la scrittura giapponese, che si sarebbe “fermata” al penultimo stadio evolutivo, è appunto discriminata dal punto di vista linguistico occidentale. I giapponesi però, per poter assimilare la scrittura cinese all'interno del proprio contesto culturale, hanno compiuto un arduo percorso di adattamento funzionale ed estetico, oltre ad un enorme sforzo di separazione concettuale tra la scrittura e la sua lingua orale d'origine, che permise appunto l'uso della lingua scritta cinese per la resa grafica del giapponese parlato. Dai primi contatti che ebbero con la Cina, i giapponesi passarono dall'uso dei caratteri per la semplice decorazione, muovendosi poi verso un uso più funzionale per i rapporti diplomatici fino a giungere ad un utilizzo proprio interno al paese: tale processo permise appunto la comprensione dell'indipendenza della lingua scritta da quella orale. Tale processo mentale fatto dai giapponesi durante il periodo Nara è ciò che molti occidentali non riescono ancora oggi a concepire o anche solo ad immaginare.

Scrivani

Sicuramente in Italia, al tempo degli antichi romani, era già presente la comprensione della potenzialità dell'uso di varie grafie utilizzabili in vari ambiti: per i monumenti, che dovevano essere di forte impatto, venivano usate le Capitali Romane Monumentali, mentre per gli avvisi pubblici si optava per le Capitali Rustiche, anche se tale realizzazione era sempre relegata al dovere degli schiavi. Pur avendo creato la culla della cultura antica in Occidente ed aver posto le basi per la calligrafia, i romani, pur riconoscendo l'importanza del sapere come testimoniano le prime costruzioni di biblioteche *ad hoc* per il mantenimento dei papiri, ritenevano comunque pericoloso sia scrivere che leggere: tali pratiche, in cui si “presterebbe” la propria voce e mano, avrebbe reso l'uomo libero schiavo dell'autore. Questo primo atteggiamento nei confronti della scrittura ha sicuramente inciso sulla concezione della calligrafia occidentale nel corso dei secoli: gli stessi monaci amanuensi inizialmente provavano repulsione verso tale obbligo di copiatura e solo quando la scrittura assunse un valore sacro nella trasmissione della parola di Dio, la concezione cambiò. E con la successiva espansione alla scrittura al di fuori dei monasteri, l'idea di alfabetizzazione ben presto divenne il mezzo per stabilire il livello culturale di una data società, cambiando completamente la precedente immagine sulla scrittura manuale, trasformandola però in una sorta di prepotente strumento attuo a discriminare le persone. Purtroppo quella concezione della scrittura legata agli schiavi romani resta ancora, anche se in diversa maniera: dalla segretaria addetta alla trascrizione dei pensieri registrati su cassetta del proprio capo al factotum virtuale del telefono che annota le parole del proprio proprietario, come se la scrittura, anche digitale, prenda quel tempo che, soprattutto al giorno d'oggi, è solo denaro.

In Giappone invece i primi a scrivere non erano schiavi, bensì nobili e monaci, quindi di tutt'altro ceto sociale e, data la possibilità di immergersi a pieno in questa pratica, divennero i promotori della cultura e della bellezza. Secondo le regole confuciane introdotte dalla Cina per esempio, l'uomo nobile, oltre ad essere benevolo, giusto e corretto, doveva essere anche colto: quando la scrittura venne introdotta dalla Cina le grandi famiglie della corte imperiale si impegnarono nello studio della cultura straniera, vedendo come tale sapere donasse prestigio allo studioso, determinando in questo anche una diversificazione all'interno della corte stessa tra i nobili.

I monaci invece, recandosi nel continente per lo studio diretto dei nuovi movimenti religiosi, come il Buddhismo, erano soliti copiare i *sutra* in loco per poi riportarli in patria, trasformando questi testi in un tesoro per la nazione, fonte di conoscenza e prestigio per chi fosse riuscito in tale operazione: il monaco Saichō (767-822), per esempio, riuscì a portare in Giappone la copia del *Hokekyō*, il Sutra del loto, attraverso il quale non solo trasmise il proprio messaggio di salvezza per ogni essere senziente nel corso della vita, ma soprattutto ottenne il rispetto e il riconoscimento da parte del popolo colto giapponese e, di conseguenza data la legittimazione ottenuta, riuscì a fondare la propria scuola buddista di tipo essoterica; il monaco Kūkai, invece, riuscì a portare in patria un numero maggiore di scritti relativi alla tradizione buddista

esoterica, più segreta rispetto al primo tipo, che portò poi lo stesso Saichō a chiedergli alcuni di questi testi in prestito per il proprio studio religioso sul Buddhismo.

Inoltre bisogna ricordare il momento in cui i giapponesi presero le distanze dalla cultura cinese ed utilizzarono, tra le altre, l'arte della calligrafia e della scrittura per poterlo fare: non solo crearono i propri sillabari con uno scopo funzionale, ma anche la loro forma grafica da un punto di vista sia estetico che pratico. Nel contesto giapponese infatti la scrittura e la calligrafia lavorarono insieme, dove lo sviluppo di una portò al potenziamento dell'altro, e viceversa, ed è in questo forte legame che probabilmente risiede il valore che le forme scritte hanno in Giappone in quanto Arte. E risiedette proprio nelle mani dei monaci e dei nobili questo lavoro: questi ultimi, quando persero di interesse nelle proprie funzioni burocratiche dato il continuo e progressivo guadagno dagli *shōen*, si concentrarono esclusivamente sulla coltivazione "del bello" in ogni ambito artistico che, soprattutto a quel tempo, comprendeva qualsiasi parte della loro vita, dal vestiario alle acconciature, dall'architettura al giardinaggio, senza dimenticare le arti come danza, pittura e scultura: come testimonia il romanzo di Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, la lotta per il potere, per l'amore e per il prestigio aveva tutte queste pratiche come armi da affilare continuamente.

ductus

Un'altra importante differenza che risiede tra queste due culture è il concetto di ductus. In Occidente il termine risale appunto al 1866 grazie Wattenbach ma, anche prima che tale definizione venisse coniata, il suo insegnamento non era mai stato rilevante all'interno dei manuali dell'*ars scribendi* o di altri metodi di didattica calligrafica. Solo recentemente si è riconosciuta l'importanza di questo, iniziando ad insegnarlo nelle classi di scrittura manuale.

Al contrario in Giappone, anche se privi di una denominazione precisa che racchiuda il concetto di "movimento", il ductus si è rivelato sempre centrale all'interno di ogni scrittura di ogni carattere, non solo nella realizzazione dei singoli tratti, ma anche nella sequenza di questi.

La differenziazione però determina una diversa concezione anche dell'opera calligrafica: escludendo l'importanza del movimento della mano, si intenderà la calligrafia come solo prodotto finale, fatto di filetti e grazie poste elegantemente sul foglio ma, al contrario, apprezzando e riconoscendo ogni singolo gesto che viene fatto nella realizzazione dei caratteri si potrà avvertire non solo il prodotto finale, ma l'intero processo produttivo. È in questo che risiede una forte discrepanza concettuale tra Oriente e Occidente quando si pensa al mondo calligrafico poiché mentre i primi comprendono l'intero svolgimento che ha portato a creare il risultato finale, i secondi valuteranno esclusivamente il lavoro finito che avranno davanti agli occhi. Uno è un prodotto, l'altro è un processo.

termini

Dopotutto questa disuguaglianza è riscontrabile anche negli stessi termini di Calligrafia e 書道 *shodō*.

In Italia la definizione di calligrafia, letteralmente, significa un esercizio che insegna a tracciare elegantemente, con regole sicure, le varie forme delle scritture: il dizionario Treccani aggiunge il titolo di arte ma è una carica che la calligrafia occidentale si è assicurata solo di recente, riportando a galla l'idea di un'opera calligrafica come solo prodotto finale, niente di più.

Invece in Giappone, come già spiegato, la parola *shodō* ha forti connotazioni filosofiche che descrivono un insieme di esercizi giornalieri, pratiche costanti che portano ad una crescita personale, che si esprimono poi, in questo caso, nell'attività calligrafica.

Anche il rapporto del maestro e allievo, fondamentale in Giappone per tale processo di progresso del sé, in Italia era molto differente: infatti solo con la produzione dei manuali sull'*ars scribendi* c'è la testimonianza di un vero e proprio tentativo di istruire altri nella pratica della calligrafia, in cui viene spiegato ogni singolo dettaglio della scrittura, dalla pendenza del pennino al grado calligrafico da usare. In Giappone invece, essendo oltre ad un'arte una pratica meditativa, lo studente potrà veramente apprendere i segreti calligrafici se accompagnato passo per passo dalla voce silenziosa del maestro, senza istruzioni dirette.

Sono sicuramente diversi metodi di insegnamento che rispecchiano due diverse culture: in Occidente si ha sempre la necessità di avere indicazioni e regole precise, in modo tale da comprendere pienamente il processo in questione e poterlo quindi riprodurlo in maniera impeccabile. Purtroppo la paura del “non sbagliare” è un insegnamento che viene ripetuto fin dai primi anni di vita, come se un errore potesse distruggere ogni passo fatto fino a quel momento: anche all'interno della calligrafia, l'ansia di realizzare in malo modo una forma è spesso presente nella mano di chi scrive. Infatti le varie grafie italiane presentano numerose correzioni, a volte per la creazione delle grazie, altre per riempire quegli spazi che sennò resterebbero vuoti e lascerebbero una “brutta forma” sul foglio.

Questo non avviene nella calligrafia giapponese nella quale non solo l'errore è fonte di bellezza, ma i ritocchi alle forme sono inammissibili: l'intero carattere deve essere fatto con un'intenzione precisa in mente, che prende forma dal movimento della mano e che si realizza sul foglio. Anche se tale visione dell'errore affascina, è comunque possibile attribuirlo all'uso del pennello piuttosto che ad un forte valore filosofico: a meno che non venga utilizzata una vernice particolarmente coprente, particolarità che l'inchiostro *sumi* giapponese non possiede, ogni tratto correttivo risulterà sulla carta, creando una sorta di sovrapposizioni di linee che potrebbero disturbare l'occhio di chi osserva. In questo modo l'errore deve essere accettato poiché non si avrebbe modo di correggerlo.

Strumenti

Anche gli stessi strumenti scrittori determinano una forte diversità tra le due calligrafie: una è a “punzone”, l’altra a “pennello”. La mano occidentale è quella che preme, definita da un insieme di scritture principalmente a raschio che implicano tagli e affilature prima dell’atto di scrivere; l’altra è la mano orientale che accarezza, distesa e rilassata. Entrambe necessitano di un momento precedente all’atto di scrivere di preparazione, in cui ogni attrezzo ed utensile deve essere posto in un certo modo, arrivando quasi ad uno stato maniacale, in cui tutto deve essere come lo scriba preferisce poiché in caso contrario non si riuscirebbe a produrre nulla.

Il calligrafo italiano prepara l’inchiostro, sceglie il tipo di punta che vuole usare e la affila in modo da avere la migliore resa grafica, predisponendo anche naturalmente la pergamena sul tavolo; il giapponese invece usa l’acqua per strofinare la pietra di *sumi* sul *suzuri*⁸⁹ ed ottenere così l’inchiostro, ammorbidisce il pennello e lo prepara, imbevuto d’inchiostro, a poter tracciare i segni sulla carta di riso. Il sentimento di preparazione quindi, anche se con diversi materiali e utensili, ripercorre la stessa calma e necessità in entrambe le mani calligrafiche.

Ad ogni modo bisogna ricordare come questi strumenti siano diversi anche per la loro storia. Come spiegato all’interno del capitolo riguardante l’Italia, gli strumenti e le carte si sono sviluppati nel corso dei secoli ma in Giappone, ancora oggi, si utilizza il pennello della stessa tipologia di quello che si usava agli inizi.

paragone

Pur essendo così diverse, la calligrafia e lo *shodō* possiedono anche punti in comune. Un esempio è il sentimento che ha spinto entrambe le culture a sviluppare la propria scrittura corsiva, cioè, avere la possibilità di esprimersi liberamente attraverso un mezzo grafico.

Il Giappone ha visto nella scrittura per mezzo dei *kana*, nati dalla forma corsiva dei *man’yōgana*, la libertà sentimentale che tanto ricercavano, redigendo attraverso questo le proprie poesie e le proprie narrazioni tradizionali che fino a quel momento erano rimaste nella sola memoria di alcuni. L’Italia ha sentito il bisogno di allontanarsi dalla scrittura Gotica che aveva preso piede in Europa, così diversa e lontana dal proprio stile, provando la voglia di ritrovare una propria grafia che permettesse al singolo di scrivere lettere ufficiali, annotare pensieri, realizzare messaggi d’amore senza l’obbligo di forme spigolose e strette.

Il corsivo è la forma grafica che nasce naturalmente dalla necessità di una scrittura più veloce, ma allo stesso tempo è quella grafia che lascia al calligrafo la libertà che si ricerca, allontanandosi dalle forme rigide delle maiuscole o dallo stile *kaisho* formale, realizzando uno studio personale delle forme, modificandole in quelle più affini al proprio gesto.

⁸⁹ Pietra su cui strofinare il *sumi* e, con l’acqua, ottenere l’inchiostro

In entrambi i casi risulta evidente la ricerca del bilanciamento delle forme tra il bianco e il nero, dove le legature connettono i singoli caratteri in un unico filo conduttore. Un unico movimento, un gesto che inizia quando si prende lo strumento in mano e termina solo quando il pennello o il pennino ritoccano il tavolo, in modo da sentire fino in fondo il ritmo di quella grafia e di sé stessi.

La leggibilità, nel corsivo, perde d'importanza: in Giappone tale necessità non si è mai veramente provata all'interno della calligrafia ma per un calligrafo italiano, tale libertà nei confronti del lettore, è unica. In Occidente i lavori scrittori hanno sempre avuto lo scopo di trasmettere le conoscenze ed informazioni ma con l'avvento della stampa, e la vera produzione di testi attraverso questa, ha permesso al calligrafo di liberarsi dall'obbligo della leggibilità.

A seguire, per esprimere tale concetto di libertà, espongo due diverse opere calligrafiche: la prima, del maestro Tanahashi, rappresenta la sua personale visione del carattere di acqua 水; la seconda, di mia mano, rappresenta la mia interpretazione di una filastrocca per bambini, durante uno studio delle forme italiche. In entrambe le immagini è chiara la totale libertà ed espressione dell'artista che, privo delle regole formali di una scrittura o dell'altra, ha potuto sciogliere il proprio gesto.



Figura 27. Espressione personale del carattere 水 di Kazuaki Tanahashi

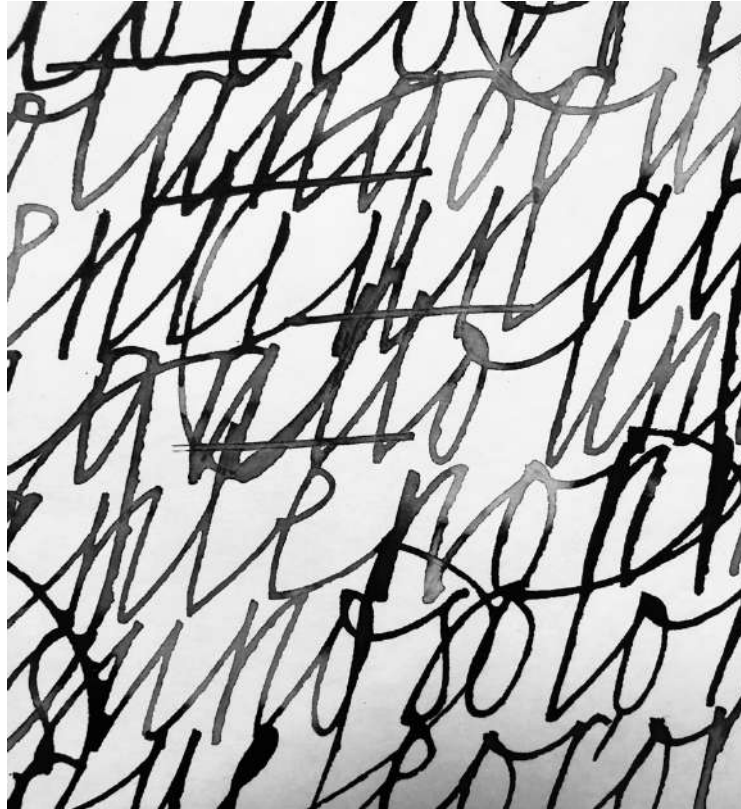


Figura 28. Espressione personale di una filastrocca per bambini

Facendo un passo sino ai giorni nostri, il secondo importante evento per la calligrafia, per entrambe le culture, è rappresentato dall'inizio dell'era digitale: in Italia, dopo aver appreso le singole forme, i bambini vengono lasciati a sé stessi nello sviluppo della propria grafia che da un lato lascia sicuramente la libertà, ma dall'altra una lacuna di conoscenze storiche e tecniche, come le forme effettive delle lettere o la posizione da mantenere durante la scrittura; in Giappone invece, forse data la maggiore importanza che il passato possiede, i bambini hanno lezioni di calligrafia ancora con pennello ed inchiostro. Purtroppo, anche se con diversi background, entrambi i giovani, e ormai anche gli adulti, tendono a dimenticare la scrittura manuale, preferendo quella digitale delle tastiere.

CONCLUSIONE

Il segno ci accomunava, un tempo, ma la scrittura ha poi diversificato i vari popoli data la differente cultura in ognuno di questi. Nella calligrafia però vedo un modo di riavvicinarsi.

Dopotutto, come affermava Marguerite Yourcenar, “Il mondo è bello perché è vario”, quindi bisogna saper apprezzare le differenze presenti tra di noi, rispettandole ed accettandole. La calligrafia, che sia italiana o giapponese, resta un’arte del corpo, che esprime attraverso dei segni il sentimento dell’artista. E lo stesso vale per le scritture, la cui varietà sicuramente determina disuguaglianze, ma sono proprio queste a rendere le particolarità della cultura italiana, o giapponese, o anche araba o marocchina.

Probabilmente, poiché i giapponesi hanno compreso il valore della scrittura grazie al processo di introduzione di quella cinese, hanno naturalmente attribuito anche alla calligrafia un forte valore, ma ciò non impedisce agli stessi occidentali di comprendere a loro volta tale qualità. Come quando osserviamo un dipinto, ci lasciamo trasportare dalle pennellate dell’artista, apprezzando non solo il prodotto finale ma l’intero processo che ha permesso di creare un’opera tanto maestosa. Quindi perché non si possono usare gli stessi occhi quando si osservano i lavori calligrafici?

I lavori manuali hanno un forte legame col proprio corpo e il successivo allontanamento da questi implica inevitabilmente un distacco anche nei confronti di sé stessi. Dimenticare la calligrafia, come anche la ceramica, pittura, artigianato soprattutto in paesi come l’Italia e il Giappone in cui queste arti hanno un enorme valore a livello mondiale, sembra rivelare la volontà di separarsi dal passato, come nel tentativo di dimenticare e costruire qualcosa di nuovo che, con la globalizzazione, pare essere un unico paese mondiale. Resta però necessario ricordare e svilupparsi da ciò che è venuto prima di noi, perché dimenticando il passato si dimentica la nostra storia e quindi ciò che ha reso il proprio popolo quello che è oggi.

La globalizzazione ha sicuramente dei rischi, ma l’altra faccia di tale medaglia risiede nella possibilità di far conoscere le arti, come la calligrafia in questo caso, a persone che solitamente non ne avrebbero mai sentito parlare: post, foto, video in cui una mano traccia segni sul foglio riempiono le pagine dei social, riportando quell’influenza che la scrittura manuale ha nei diversi ambiti, come il lettering, la grafica, o la semplice produzione di scritti per il proprio diletto.

Da un lato sarebbe bello che la calligrafia occidentale, al pari delle opere *shodō*, possa essere ritenuta come opera artistica. Dall’altro sarebbe altrettanto bello che la persona, di qualunque nazionalità, riprendesse in mano la matita e si concedesse un momento di scrittura manuale in questo mondo digitale.

GLOSSARIO

A

Amaterasu Omikami, 天照大御神, nata dai primissimi due dèi fratelli, Izanami e Izanagi, è la dea del sole, tra le più importanti nella religione shintoista;
Ars scribendi, letteralmente arte della scrittura;

C

Chikamichi, 近道, scorciatoia;
Chō, 町, quadrati di eguali dimensioni;
Chōka, 長歌, un tipo di waka, detto “poesia lunga” che implica la ripetizione di 5-7, con un’ultima frase di 7, composto principalmente per commemorare eventi pubblici;
Chōtei, 朝廷, la Corte imperiale;

G

Gattai, 合体, unito, sovrapponibile;
Gyō haichi, 行配置, posizionamento delle colonne;
Gyōsho, 行書, la “scrittura semi-corsiva”, cioè una versione leggermente più morbida ed arrotondata di quella standard;

H

Henkei, 変形, deformazione;
Hentai kanbun, 変体漢文, simil cinese, quindi una scrittura ibrida sino-giapponese, un kanbun nipponizzato;
Hiragana, 平仮名, uno dei due sillabari kana, insieme al katakana;

I

Insei, 院政, tipo di governo dei soli imperatori abdicatari;
Iren, 意連, unione dei caratteri nello “spirito”;

J

Jindai moji, 神代文字, “scrittura del tempo degli dèi”, supposta forma di scrittura precedente all’introduzione della scrittura cinese;
Jōge bunkatsu, 上下分割, divisione tra l’alto e il basso;
Jun kanbun, 純漢文, pura lingua cinese, quindi una scrittura corretta del cinese;

K

Kaisho, 楷書, la “scrittura regolare”, standard, quindi con un alto grado di leggibilità ed utile nella copiatura dei sutra;

Kami, 神, le varie divinità presenti in Giappone, secondo almeno inizialmente il credo shintoista;

Kana, 仮名, “nome provvisorio”, cioè un sistema di scrittura autoctona di natura esclusivamente fonetica;

Kanbun, 漢文, lingua cinese, lingua cinese classica

Kanbun kundoku, 漢文訓読, decodifica di un testo kanbun rendendolo in lingua autoctona con l’ausilio di una serie di segni funzionali inseriti appositamente nel testo, e di alcune regole di decodifica convenzionali;

Kanji, 漢字, caratteri cinesi usati in Giappone;

Kanji kanamajiri, 漢字仮名交じり, “commistione di caratteri cinesi e di kana”, scrittura logo-fonografica;

Kanpaku, 関白, reggente dell’imperatore maggiore;

Keiren, 形連, “gioia reale”

Kojiki, 古事記, (712) la più antica cronaca esistente in Giappone che narra le origini mitologiche fino al regno dell’imperatrice Suiko (592-628);

Kokinwakashū, 古今和歌集, raccolta di poesie del periodo Heian;

Kokufū Bunka, 国風文化, letteralmente “cultura nazionale”. Periodo storico chiamato Heian, in cui i giapponesi decisero consapevolmente di distanziarsi dalla cultura cinese per crearne una propria;

Kongō, 混合, mescolanza di colonne alte e basse, con una progressiva diminuzione dell’altezza di queste;

Kōtei, 高低, colonne alte e basse;

Kotodama, 言霊, letteralmente “spirito della parola”;

Kungana, 訓仮名, un tipo di man’yōgana che consiste nell’usare la lettura kun come kana

Kun’yomi, 訓読み, lettura kun;

M

Mana, 真名, “nome vero”, caratteri usati per il loro valore semantico;

Mantra\shingon, “suoni, vere parole”, cioè suoni, sillabe, parole sacre, intese come essenza della verità ultima;

Man’yōgana, 万葉仮名, caratteri cinesi usati per il loro valore fonetico (fonografi);

Momi zome, 揉染 Letteralmente “tintura a sfregamento”;

N

Nidi, casellari in cui erano posti i papiri completi;

Nihonshoki, 日本書紀 (720) opera letteraria sulla storia del Giappone classico;

O

Ongana, 音仮名, uso fonografico dei caratteri per il loro valore on;

Onnade, 女手 letteralmente “mano femminile”, divenne presto sinonimo dello hiragana;

On'yomi, 音読み, lettura on, quindi una lettura “alla cinese”;

Otokode, 男手, letteralmente “mano maschile”, è lo stile formale;

R

Reisho, 隸書, la “scrittura clericale”, uno stile ufficiale rigido e imponente, solitamente usato a scopi burocratici;

S

Sayū bunkatsu, 左右分割, divisione tra destra e sinistra;

Sedōka, 旋頭歌, un tipo di waka che implica due serie di 5-7-7, spesso di carattere romantico;

Seikunji \ *kunji*, 正訓字・訓字 caratteri cinesi usati per il loro valore semantico (logografi);

Sesshō, 摂政, reggente dell'imperatore minorenne;

Shingon \ *mantra*, 真言 “suoni, vere parole”, cioè suoni, sillabe, parole sacre, intese come essenza della verità ultima;

Shintō, 神道, “Via degli Dei”;

Shodō, 書道, letteralmente “Via della scrittura”;

Shōen, 莊園, terre private esenti da tassazione;

Sōgana, 草仮名 “kana corsivo”, quindi lo stile corsivo;

Sōsho, 草書, la “scrittura corsiva”, inizialmente usata per prendere appunti personali, poi sviluppata come vero e proprio stile a sé;

Sunshō An Shikishi, 寸松庵色紙 raccolta di varie opere del periodo Heian che vennero riunite da diversi collezionisti nel corso del tempo;

Sumi, 墨, il classico inchiostro largamente usato in Giappone, ottenuto dallo sfregamento di una pietra con dell'acqua, lasciandola sciogliere nel piattino;

Sutra, testi sacri buddhisti;

Suzuri, 硯箱, pietra su cui strofinare il *sumi* e, con l'acqua, ottenere l'inchiostro;

Syllabus, etichetta appesa ai papiri;

T

Tanka, 短歌, “poesia breve” il tipo di waka più realizzato nella storia, composto dalla sequenza 5-7-5-7-7;

Teigen, 低減, diminuzione dell’altezza delle colonne;

Tennō, 天王, l’imperatore;

U

Uge sajō bunkatsu, 右下左上分割, divisione tra in alto a sinistra e in basso a destra;

Umbelici, due bastoncini di legno a cui si arrotolano i papiri;

W

Waka, 和歌, poesia in giapponese;

Wayō, 和様, uno stile esclusivamente giapponese, in cui si sviluppa la libertà dei movimenti del pennello, in contrapposizione alle rigide forme cinesi;

Z

Zurashi, ずらし, obliquo.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, *Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi, 1999

CARDONA, Giorgio Raimondo, *Antropologia della scrittura*, Novara, Utet, 2009

CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, 2004

CASAMASSIMA, Emanuele, *Trattati di scrittura del cinquecento italiano*, Milano, Cartiera Ventura, 1966

CLAYTON, Ewan, *Il filo d’oro. Storia della scrittura*, Torino, Bollati Boringhieri 2014-2019

DENGO, Monica, *Scrivere a mano libera*, Venezia, EDITORE, 2019

FUJIWARA Kakurai, *New Shodō Dictionary* (Nuovo dizionario dello Shodō), Tōkyō, Nigensha, 1985

藤原鶴来、『新書道辞典』、東京、二玄社、千九百八十五年

GREENBLATT, Stephen, *Il manoscritto. Come la riscoperta di un libro perduto cambiò la storia della cultura europea*, Milano, Bur Rizzoli, 2020

IBARAKI Masako, *Kore de wakarū: Kana no naritachi*, (Capire con questo: Il Sistema dei kana), Kōbe, Kōyū puranningusentā, 2007

茨木正子、『これでわかる、仮名の成り立ち』、神戸、交友プランニングセンター、二千七年

KNIGHT, Stan, *Historical scripts. From classical times to the renaissance*, Oak Knoll, Delaware, 2001

NAGAYAMA, Norio, *Shodō. Lo stile libero*, Padova, Casadei, 2005

NOORDZIJ, Gerrit, *Il tratto. Teoria della scrittura*, Italia, Lazy Dog, 2020

OOISHI Miyoko, *Kana no bi wo manabu chirashigaki*, (Scrittura irregolare per imparare la bellezza dei kana), Tōkyō, Nichibō, 2013

大石三世子、『かなの美を学ぶ 散らし書き』、東京、日貿出版社、二千十三年七月十七日

PATELLA, Emanuela; DE SIMONE, Alberto; MAGGIO, Gino; *Shodō. L'arte della calligrafia giapponese*, Torino, P.G. Due, s.d.

RAVERI, Massimo, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014

SUGIOKA Kason, *Shodō gihō kōza 31 kana, Den Ki no Tsurayuki Sunshō an Shikishi*, (Corso di tecnica calligrafica dei 31 kana, da Sunshō an Shikishi di Ki no Tsurayuki), Tōkyō, Nigensha, 1976

杉岡華郵編、『書道技法講座 31 かな。伝・紀貫之 寸松庵色紙』、東京、二玄社、昭和五十年四月十日

TAKESHITA, Toshiaki, *Il Giappone e la sua civiltà: profilo storico*, Bologna, CLUEB, 2005

TANAHASHI, Kazuaki, *Heart of the brush. The splendor of East Asian Calligraphy*, Colorado, Shambhala, 2016

TOLLINI, Aldo, *La scrittura del Giappone antico*, Venezia, Cafoscarina, 2005

TOLLINI, Aldo, *Lineamenti di storia della lingua giapponese*, Venezia, Cafoscarina, s.d.

VESCO, Silvia, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Torino, Einaudi, 2021

YOKOYAMA Houran, “*Shodō*” *no kyōkasho*, (Manuale di calligrafia), Tōkyō, Jitsugyō no Nihonsha, s.d.

横山豊蘭、『書道の教科書』、東京、実業之日本社

SITOGRAFIA

Beyond Calligraphy: <https://beyond-calligraphy.com/2010/03/05/kana-%E3%81%8B%E3%81%AA/>

MNAMON: <http://mnamon.sns.it/index.php?page=Esempi&id=17&lang=it#93>

Nara National Museum: <https://www.narahaku.go.jp/english/collection/>

China Online Museum: <http://www.chinaonlinemuseum.com/>

British Museum: <https://www.britishmuseum.org/>

Vatican Library: <https://spotlight.vatlib.it/it>

Britannica: <https://www.britannica.com/>

APPENDICE

figure

1. I 32 segni pittografici scoperti e catalogati da Genevieve von Petzinger
<https://ideas.ted.com/what-the-mysterious-symbols-made-by-early-humans-can-teach-us-about-how-we-evolved/>



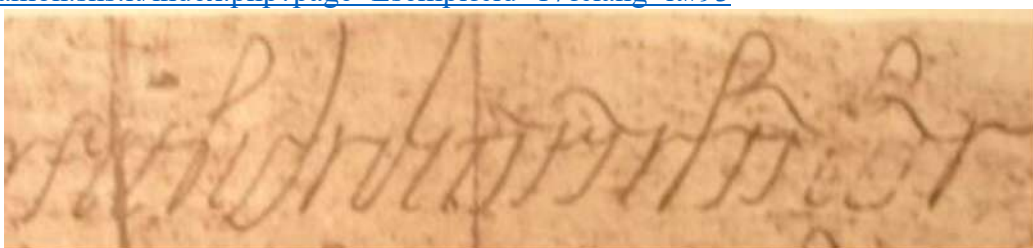
4. Capitale Rustica
KNIGHT, Stan, *Historical scripts*, p. 19



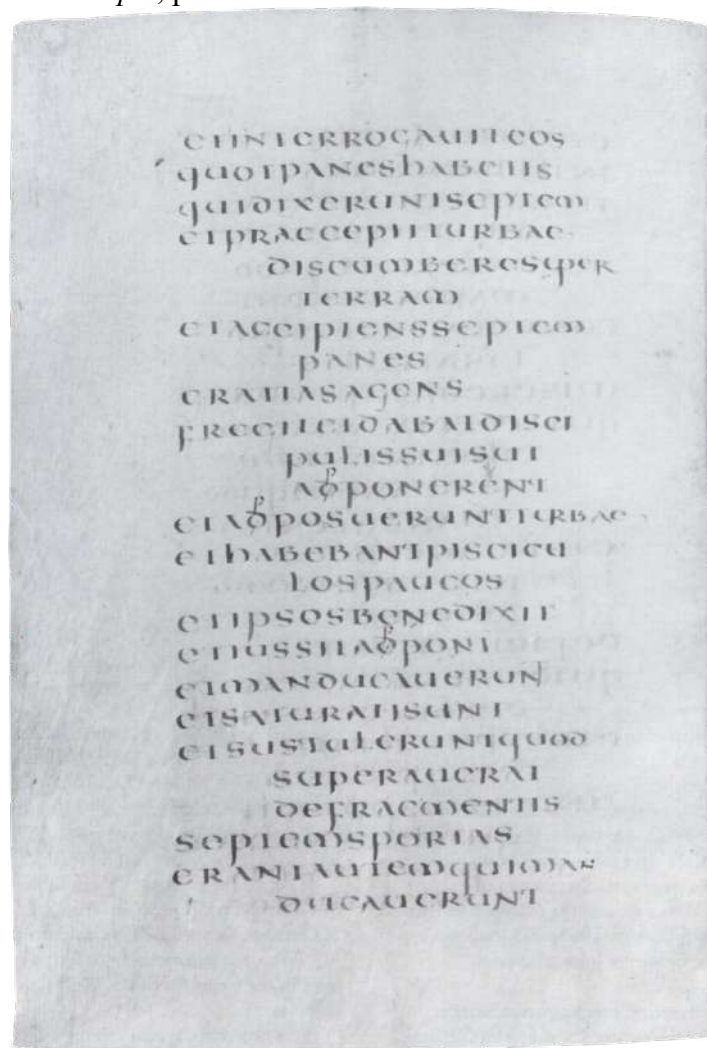
5. Esempio di Capitale corsiva
<http://mnamon.sns.it/index.php?page=Esempi&id=17&lang=it#93>



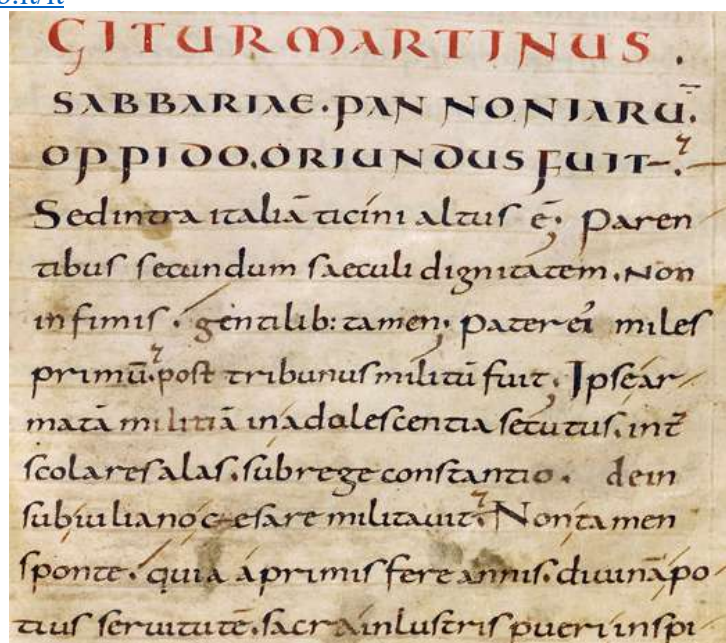
6. Rescritto imperiale in minuscola
<http://mnamon.sns.it/index.php?page=Esempi&id=17&lang=it#93>



7. Onciale Latina
KNIGHT, Stan, *Historical scripts*, p. 38

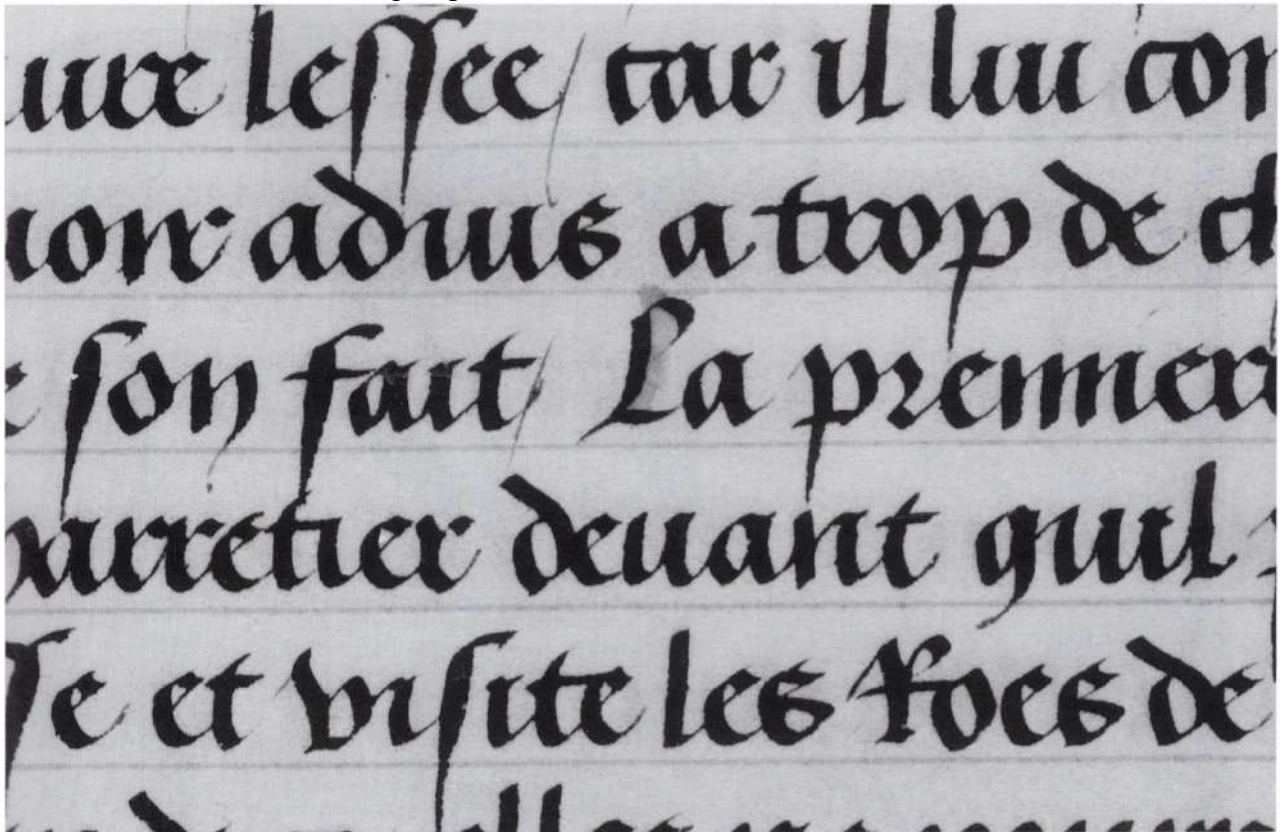


8. Esempio di scrittura Onciali e Minuscola Carolina
<https://spotlight.vatlib.it/it>



9. Gotica Bastarda

KNIGHT, Stan, *Historical scripts*, p. 71



10. Esempio di scrittura di Poggio Bracciolini

<https://spotlight.vatlib.it/it>

dragenos erit diuisit. Morte subtractus spectaculo magis hominū q̄ triūphantis glorie syphax est tibur^a audita. multo ante mortuus q̄ ab alba tractus fuerat. Conspecta tamen mors eius fuerit. quia publico funere est elatus. hunc regem in triūpho ductum polibiū haud quāq̄ spernendus auctor tradit. Secutus scipionem triūphantem est pilleo capiti imposito. Q. terentius culleo. omniq; deinde uita ut dignū erat libertatis auctorem coluit. Africani cognomen militaris primū fauor an popularis aura celebrauerit. an sicuti sylle magniq; pompey patrū memoria ceptum ab assentione familiari sit purum compertum habeo. Primus certe hic impator nomine uicte a se gentis est nobilitatus. exemplo deinde huius nequaq; uictoria paret. insignes imaginū titulos. claraq; cognomina familie fecere.

11. Esempio di scrittura di Niccolò Niccoli

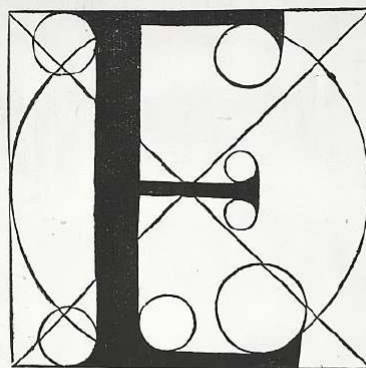
<https://www.britannica.com/>

bili medico platonem scripsere quod platum dixit defluere ad pulmonem. Et q: sicut unctio emanare per eum quia fit rimosior. & confluere unde in uesicam. errorisq: istius fuisse alceum ducem qui in poematis suis scribit. ΤΗΓΕ ΠΗ ΕΥΜΟΝ ΛΟΙΝΩ ΤΟ ΓΑΡ ΑΣΤΡΟΝ ΠΕΡΙ ΤΕΛ ΛΕΤΑΙ. ipsum autem crassistratum dicere duas esse quasi canaliculas quasdam uel fistulas. easq: ab oris faucibus proficisci deorsum per earumq: alteram declui de labiq: in stomachum esculenta omnia & potulenta. Ex eoq: feni in uentriculum qui graece appellatur. Η ΚΑΤΩ ΚΟΙΛΙΑ. Atq: ibi subigi degeriq: . Ac deinde aridiora ex his retrementa in aluum. uenire quod graece. ΚΟΛΟΝ. dicitur. umidiora perennes in uesicam. per alteram autem fistulam quae graece nominatur θύρα

34. Florence, Naz. Conv. Soppr. I. IV. 26, fol. 92v. Niccoli, 1431 (?). Cf. p. 66.

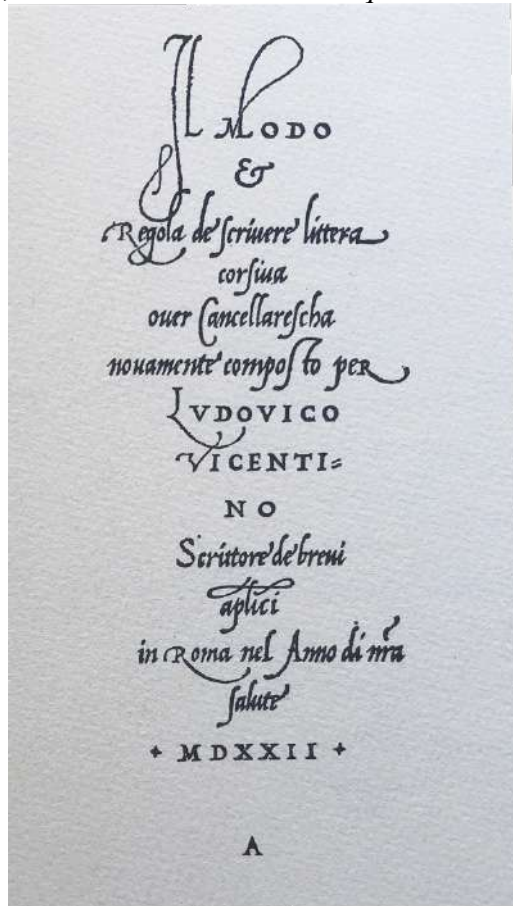
12. Esempio dello studio delle lettere latine maiuscole di Pacioli

<https://www.pinterest.it/pin/800303796267541214/>

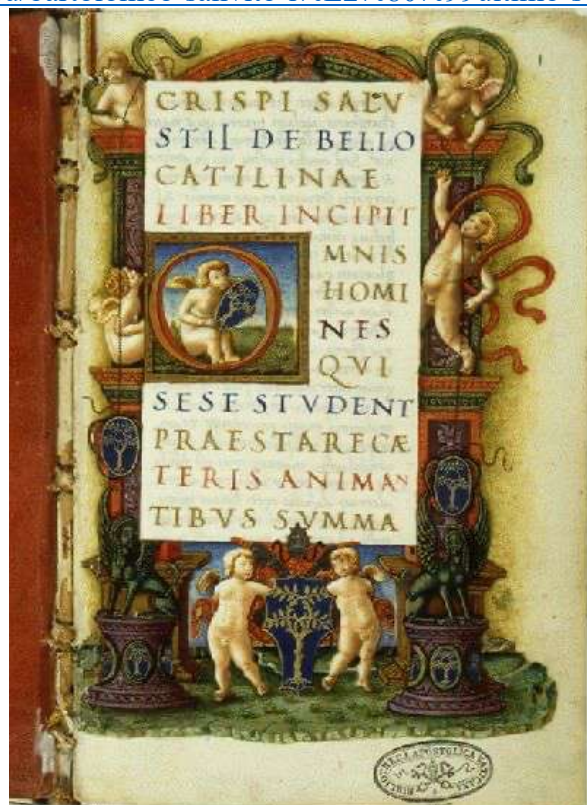


Questa lettera. E. se caua del tondo e del suo quadro. La gamba grossa uol esser de le noue partiluna. La gamba desopra uol esser per la mita de la gamba grossa quila de sotto per simile. Quella de mezzo per terza parte de la gamba grossa comme quella de mezzo del. A. e la detta lettera uol esser largameza del suo quadro & sic erit pfectissima.

13. Esempio di scrittura di Ludovico degli Arrighi
CASAMASSIMA, Emanuele, *Trattati di scrittura del cinquecento italiano*, p. 61



14. Esempio dello studio delle capitali Imperiali di Bartolomeo San Vito
<https://www.miglioverde.eu/bartolomeo-sanvito-l%E2%80%99ultimo-scriba/>



15. Esempio di scrittura di Francesco Cresci
 CASAMASSIMA, Emanuele, *Trattati di scrittura del cinquecento italiano*, p. 93

La virtu è aquisto che mai non si perde, fiume che non si passa, &
 mare che non si nauuga, fuoco che mai si ammorza, tesoro che mai
 si finisce, esercito che mai si vince, carico che mai si posa, Spia che
 sempre torna, guardia che non s'inganna, camino che non si seche,
 et fama che mai perisce. O figliuolo se sapessi che cosa è essere da bene,
 et quanto saresti da bene essendo virtuoso, à Iddio faresti ser-
 uigio, à te daresti buona fama ne' tuoi ponerti piacere, ne forastieri
 generarsi amore, et tutto il mondo ti amerebbe & temerebbe.

Joannes Franc. Crescius Romæ Scribebat

16. Esempio di scrittura di Michelangelo Buonarroti
 Archivio Buonarroti, Firenze, Italia. Avuta grazie a Monica Dengo

Io già fatto ingegno tenero stato
 come fa la tua aqua Lombardia
 con da lora parte che con bestia
 che forza l'acqua apicchia sotto l'onda


Labaria alcide chiamemora sento
 simile serigno e podo fo d'arpa
 e pomei sopr'aliso m'è cana
 melga peccando u' rito p' amore

E l'hu entrati mio m'illa peccia
 e fo del cul p' ch'è rago e goppa
 e p'osi seza gli occhi m'ono tuano

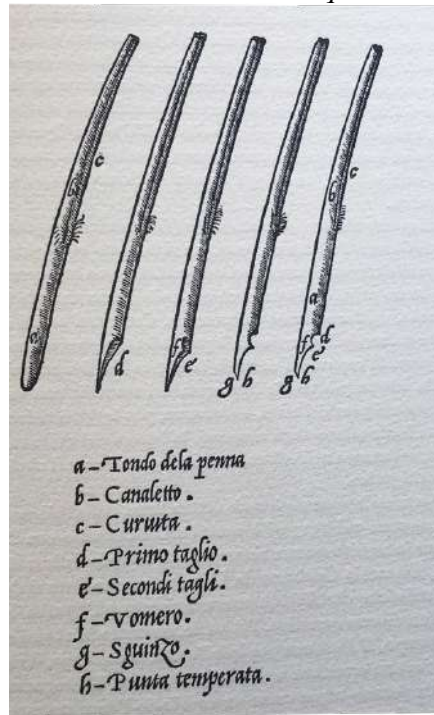
D'innanzi misalliga lach'araccia
 e p' pregarsi a dietro s'ragruppa
 e edomi amardie s'oriano

fo fallaci e serano
 surge l'indaco e l'haute porta
 fo mal sopra p' cordicani con
 l'ama p' d'una m'ora

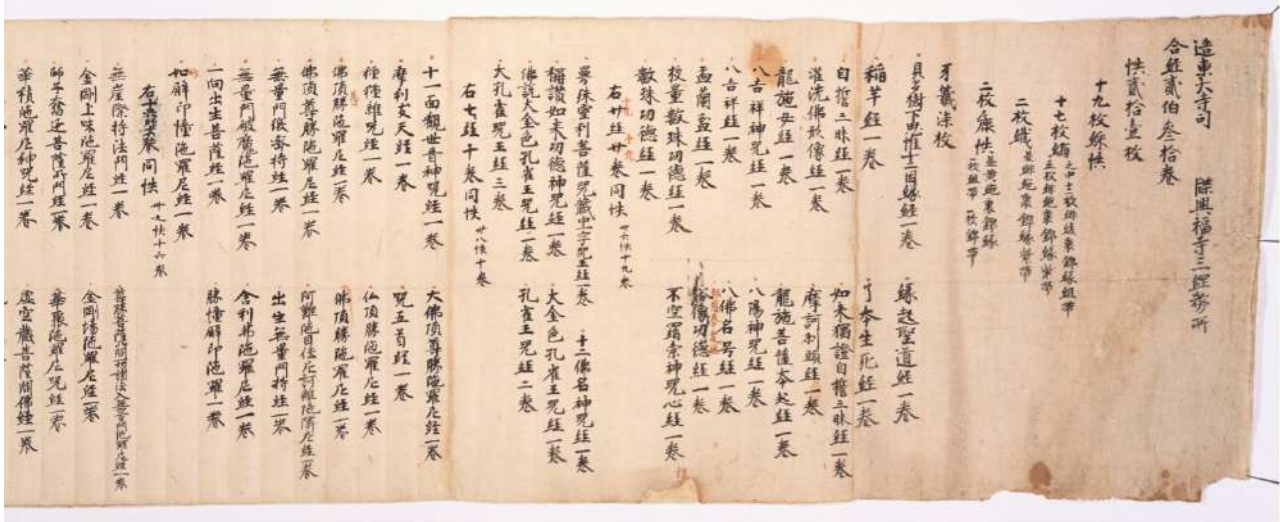
di fo di orna giuanni el mio cuore
 m' se da flog de no so p' d'ora



17. Esempio descrittivo delle varie punte
 CASAMASSIMA, Emanuele, *Trattati di scrittura del cinquecento italiano*, p. 43



18. Esempio di una lettera ufficiale del periodo Nara
<http://www.chinaonlinemuseum.com/>



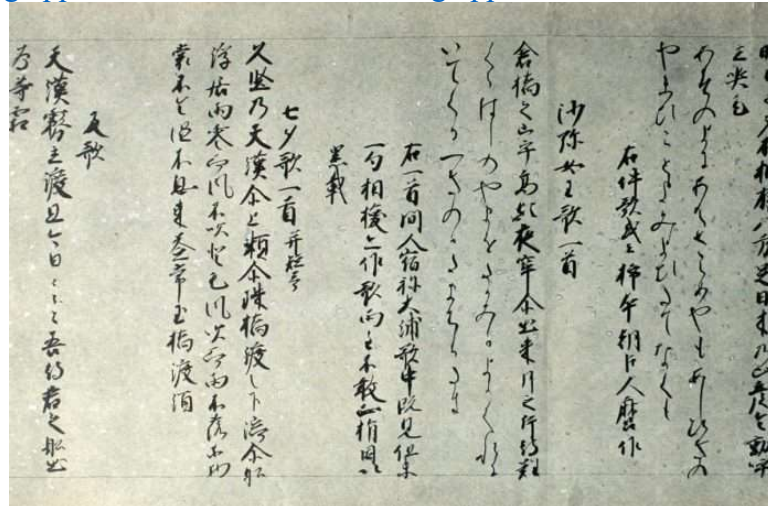
19. Pagina del Nihonshoki

<http://www.chinaonlinemuseum.com/>



20. Pagina del Man'yōshū

<https://www.vadoing giappone.it/informazioni-cultura-giapponese/la-letteratura-classica-giapponese/>



21. Tabella esplicativa dell'evoluzione delle forme kana

FUJIWARA Kakurai, Nuovo dizionario dello Shodō, pp. 1069-1081

Sound Formal script Semi-cursive to cursive script

Standardized *hiragana*

a	安	あ	あ	あ
	あ			
	阿	阿	阿	阿

	悪	志	志	志
	愛	志	志	志
i	以	以	以	以
	い	以	以	以
	伊	伊	伊	伊
	移	移	移	移
	意	意	意	意
u	宇	宇	宇	宇
	う	宇	宇	宇
	乎	乎	乎	乎
	雲	雲	雲	雲
	憂	憂	憂	憂
e	衣	衣	衣	衣
	え	衣	衣	衣
	盈	盈	盈	盈
	江	江	江	江
	要	要	要	要
o	於	於	於	於
	お	於	於	於

ka

隱 加 可 閑 我 駕 嘉 賀 家 香 佳 歟 荷 鹿 哥 幾 支 起

加 可 閑 我 駕 嘉 賀 家 香 佳 歟 荷 鹿 哥 幾 支 起

か 可 閑 我 駕 嘉 賀 家 香 佳 歟 荷 鹿 哥 幾 支 起

カ

キ

ク

ki

ku

喜 木 豈 久 久

喜 木 豈 久

新 久

久

ke

具 九 求 俱 供 計 け

久 九 求 俱 供 計

久 水 俱 計

け

ko

介 希 遣 氣 己 こ 古 故

介 希 遣 氣 己 古 故

介 希 遣 氣 己 古

介 希

介

許
期
子
左
さ
佐
散
斜
乍
作
沙
差
之
志
新
四
事
子

sa

shi

許
期
子
左
佐
散
斜
乍
作
沙
差
之
志
新
四
事
子

さ

佐
散

斜

之

志
新

四

佐
散

之

志
新

孔

す

春
須
數
壽
爪

せ

そ

所
處
楚
蘇

た

多

寸

春
須
數
壽

せ

勢
聲
曾

所
處
楚
蘇

た

多

寸

す

春
須
數
壽
爪

せ

せ

勢
聲
曾

そ

所
處
楚
蘇
太

た

多

su

寸

春

須

數

壽

爪

se

世

勢

聲

so

曾

所

處

楚

蘇

ta

太

多

	堂	
	當	
	唾	
chi	知	
	地	
	千	
	遲	
	致	
	智	
	治	
tsu	川	
	徒	
	都	
	津	
te	天	
	氏	
	帝	

堂 當 唾 知 ち 地 千 遲 致 智 治 川 っ 徒 都 津 天 て 氏 帝

堂 當 ち 地 千 遲 致 智 治 川 っ 徒 都 津 天 氏 帝

堂 當 っ 徒 都 津 天

轉
傳
亭
低
手
止
登
東
度
徒
砥
奈
那
難
名
南
菜

轉
傳
亭
低
手
止
と
登
東
度
徒
砥
奈
な
那
難
名
南
菜

低
と
心
東
度
奈
水
難
南

奈
水

な

to

na

ni	仁	仁	に	に
	爾	に 尔	尔	に 尔
	耳	耳	耳	
	二	二	二	
	兒	兒	兒	
	丹	丹	丹	
nu	奴	奴	奴	
	努	ぬ 努		
	怒	怒	怒	
ne	禰	禰	禰	禰
	年	ね 年	年	
	子	子	子	
	熱	熱		
no	乃	乃	乃	乃
	能	の 能	能	の 能
	農	農	農	
	濃	濃	濃	

ha

野
波

者
盤
八
半
葉
頗
婆
芳
破
比

悲
飛
日
非
避
火

野
波
は
者
盤
八
半
葉
頗
婆
芳
破
比
ひ
悲
飛
日
非
避
火

は
者
盤
葉

比
者
日
非

者
盤

比
者
日

hi

	妣	妣	妣			
	備	備	備			
fu	不	不	不	フ	フ	フ
	布	布	布			
	婦	婦	婦			
	風	風	風			
he	部	部	部	フ	フ	フ
	邊	邊	邊			
	遍	遍	遍			
	弊	弊	弊			
	倍	倍	倍			
ho	保	保	保	フ	フ	フ
	本	本	本			
	奉	奉	奉			
	寶	寶	寶			
	報	報	報			

ma

末

末

末

末

末

ま

万

万

万

満

満

満

萬

萬

萬

麻

麻

馬

馬

mi

美

美

美

美

美

み

見

見

見

三

三

三

身

身

微

微

薇

薇

mu

武

武

武

武

む

无

无

无

无

無

無

無

無

舞

舞

舞

舞

	牟	牟	牟	牟
me	女	女	女	女
	免	免	免	
	面	面		
	馬	馬		
	目	目		
mo	毛	毛	毛	毛
	无	无	无	
	裳	裳	裳	
	母	母	母	
	茂	茂		
	蒙	蒙		
ya	也	也	也	也
	夜	夜		
	耶	耶		
	屋	屋		
yu	由	由	由	由
				ゆ

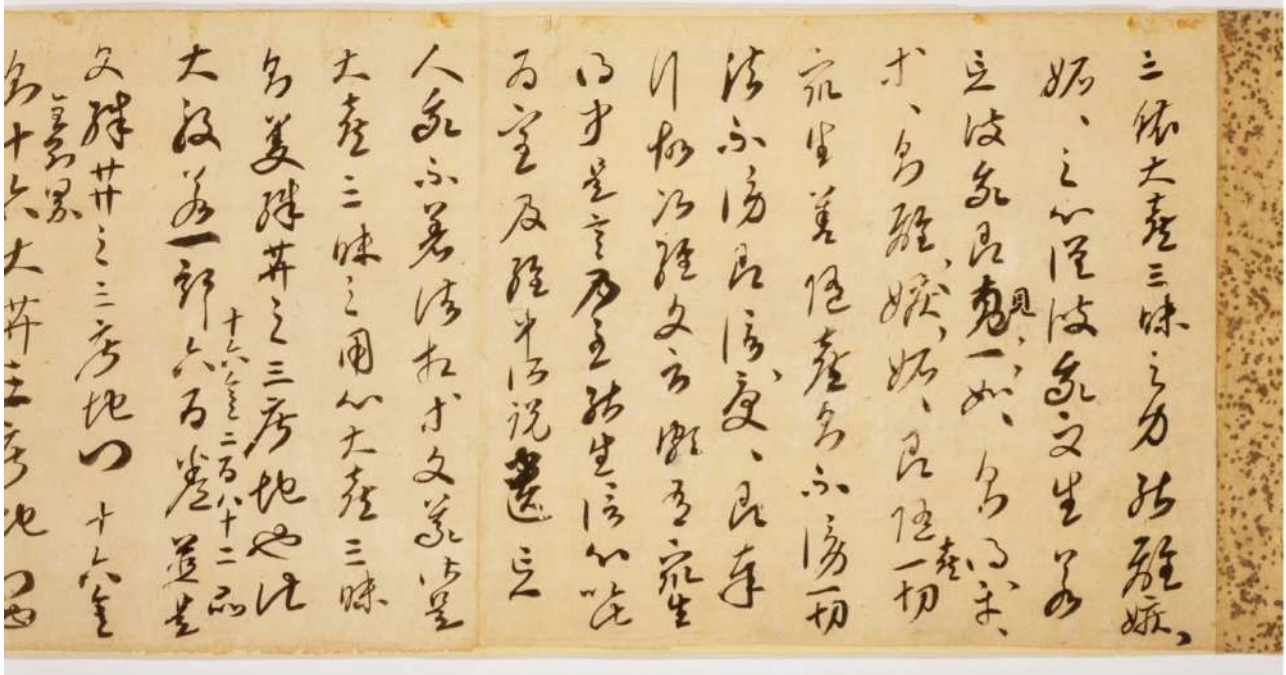
	遊	遊	遊	
	喻	喻	遊	
yo	湯	湯	湯	よ
	與	与	与	
	夜	よ	夜	
	餘	夜	餘	
	余	餘	余	
	欲	余	欲	
ra	良	良	良	ら
	羅	ら	羅	
	落	羅	落	
	等	落	等	
ri	利	等	利	り
	里	利	里	
	梨	里	梨	
	李	梨	李	
	理	李	理	
	離	理	離	

ru	留	留 る	百	了	る
	流	流	流	流	
	類	類	類		
	累	累	累		
	ル	ル			
re	禮	禮 れ	竹	礼	礼
	連	連	連		
	麗	麗			
	料	料			
ro	呂	呂 ろ	有		
	路	路	路		
	露	露	露		
	樓	樓			
	婁	婁			
	廬	廬			
wa	和	和 わ	和		
	王	王	王		

	倭	倭			
wi	爲	乃	乃		
		ゐ			
	井	井	井		
	遺	遺			
ye	惠	惠	惠	惠	惠
		ゑ			
	衛	街	街		
	慧	慧			
wo	遠	遠	遠	遠	
		を			
	乎	乎	乎	乎	乎
	越	越	越		
	緒	緒			
	尾	尾			
n	无	无	无	无	无
		ん			

22. Esempio della scrittura del monaco Kūkai

<https://www.narahaku.go.jp/english/collection/>



23. Pagina del Genji monogatari

<https://beyond-calligraphy.com/2010/03/05/kana-%E3%81%8B%E3%81%AA/>



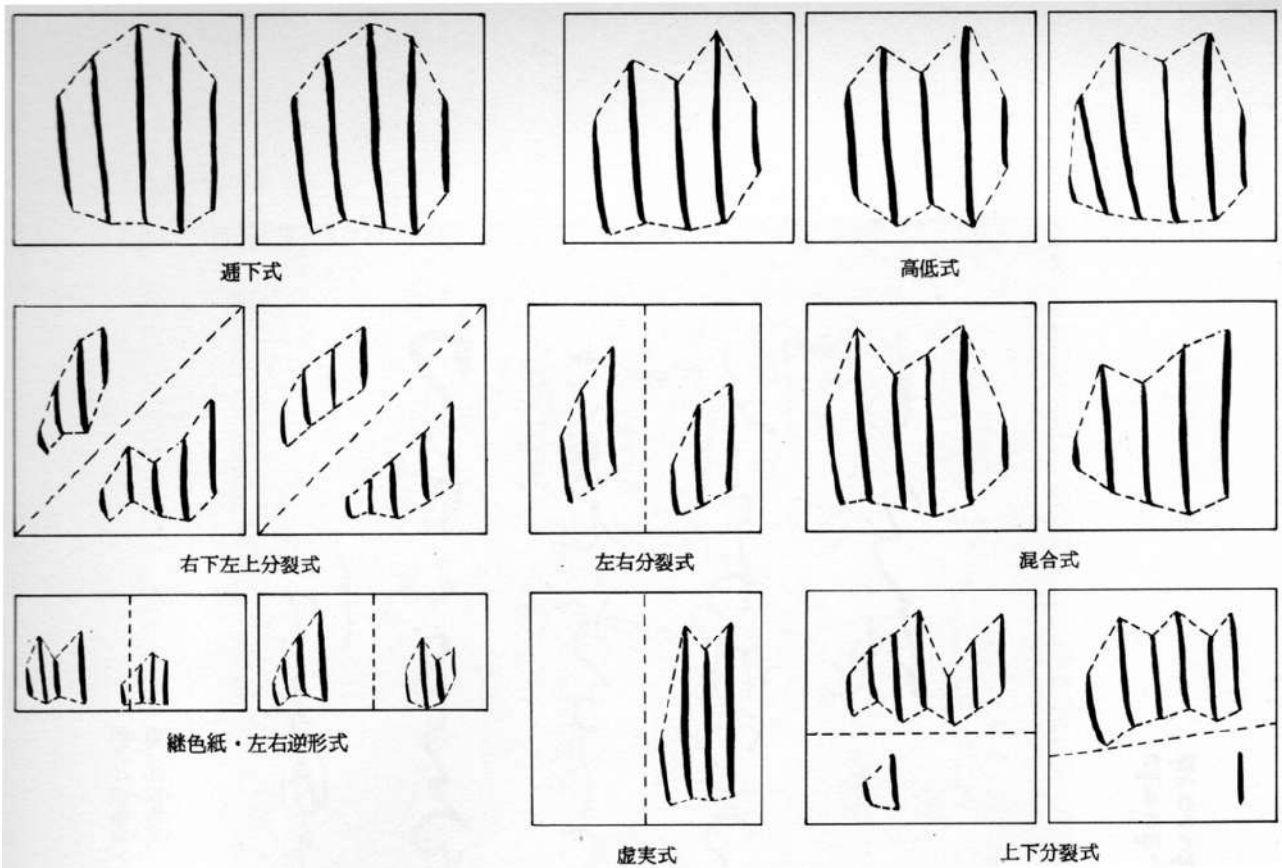
24. Tabella riassuntiva delle forme dei caratteri kana, lo hiragana
 YOKOYAMA Houran, *Manuale di calligrafia*, Tōkyō, Jitsugyō no Nihonsha, s.d., pp. 90-91

A	I	U	E	O
KA	KI	KU	KE	KO
SA	SHI	SU	SE	SO
TA	CHI	TSU	TE	TO
NA	NI	NU	NE	NO
HA	HI	FU	HE	HO
MA	MI	MU	ME	MO
YA		YU		YO
RA	RI	RU	RE	RO
WA	WI		WE	WO
N				

25. Tabella d'esempio di varie legature
 SUGIOKA, *Corso di tecnica calligrafica*, cit., p. 40

一行の構成	連綿								
	㊦	㊧	㊨	㊩	㊪	㊫	㊬	㊭	㊮
十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一	十、九、八、七、六、五、四、三、二、一

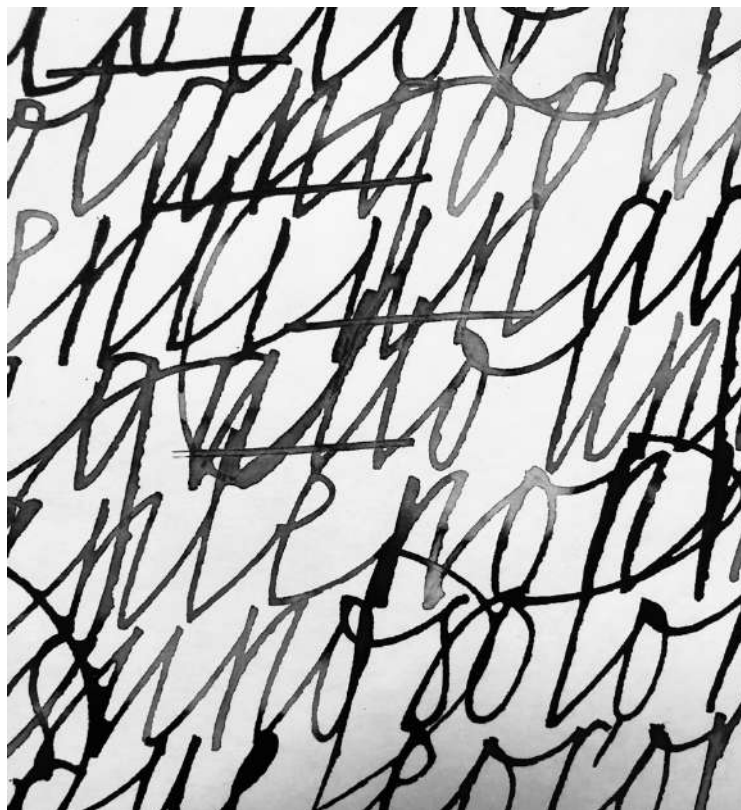
26. Tabella riassuntiva di diverse forme di *gyō haichi*
 SUGIOKA, *Corso di tecnica calligrafica*, cit., p. 75



27. Espressione personale del carattere 水 di Kazuaki Tanahashi
TANAHASHI, Kazuaki, *Heartof the brush*, p. 309



28. Espressione personale di una filastrocca per bambini
Opera calligrafica personale

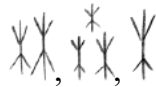


immagini

Immagine relativa alla comunicazione diretta attraverso immagini
<https://www.pinterest.fr/pin/313492824067477744/>



Immagine esplicative riguardo il passaggio da pittogrammi ad ideogrammi
 Disegnate a mano.



Montagna, 山

Fiume, 川

Albero, 木

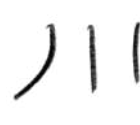


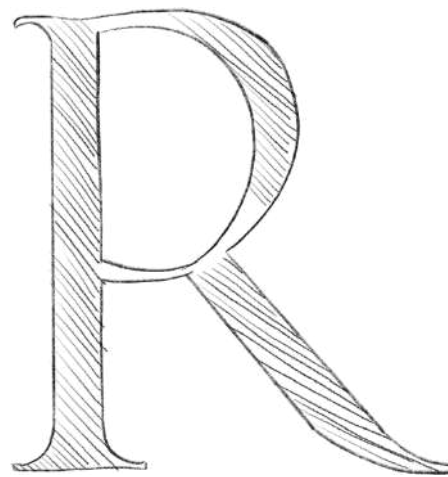
Immagine esplicativa dei tratti spessi e sottili presenti all'interno della lettera R
 Disegnata a mano.



Tratto sottile



Tratto spesso



Immagini relative alla forma degli scritti antichi della capitale corsiva e del rescritto imperiale
 Disegnate a mano.

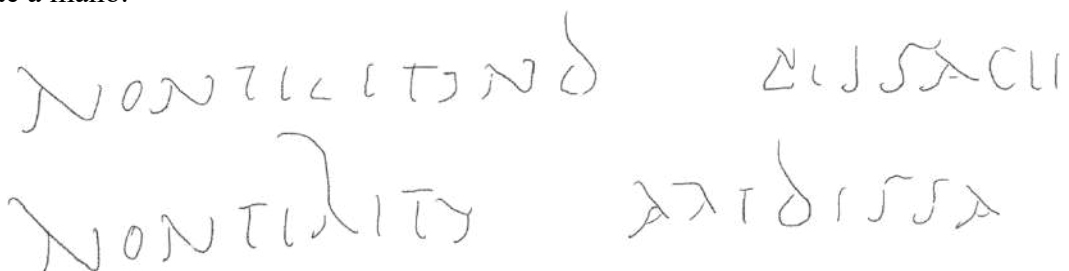




Immagine esplicativa dello sviluppo della scrittura Gotica
Disegnate a mano.

Progotico

Gotica Quadrata

Gotica Precissa

Gotica Textura

Gotica Bastarda



Immagine del ritmo attraverso l'uso della matita e del pennarello a punta morbida
Disegnate a mano.



Immagini esempio per la spiegazione del Ductus
MONICA DENGO

Esempio di ductus delle Maiuscole

Esempio di ductus dell'Italico

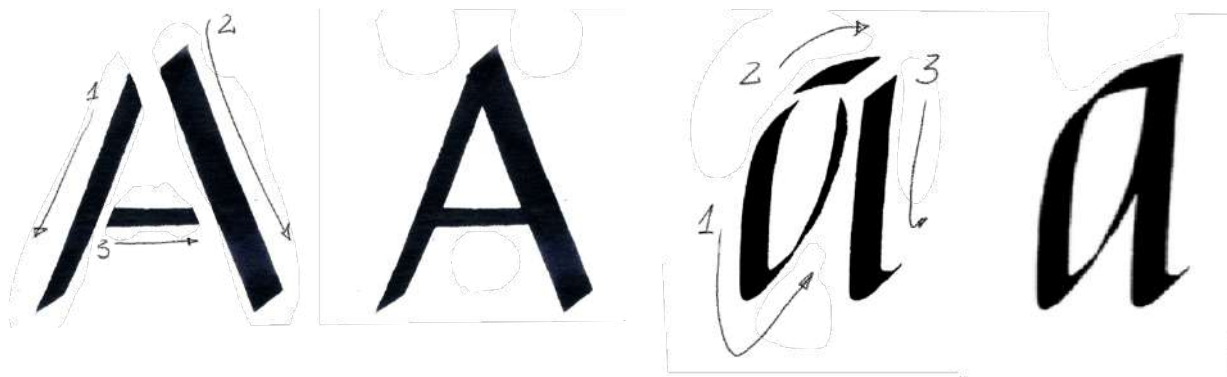


Immagine della scrittura di Michelangelo Buonarroti
 Avuta grazie a Monica Dengo

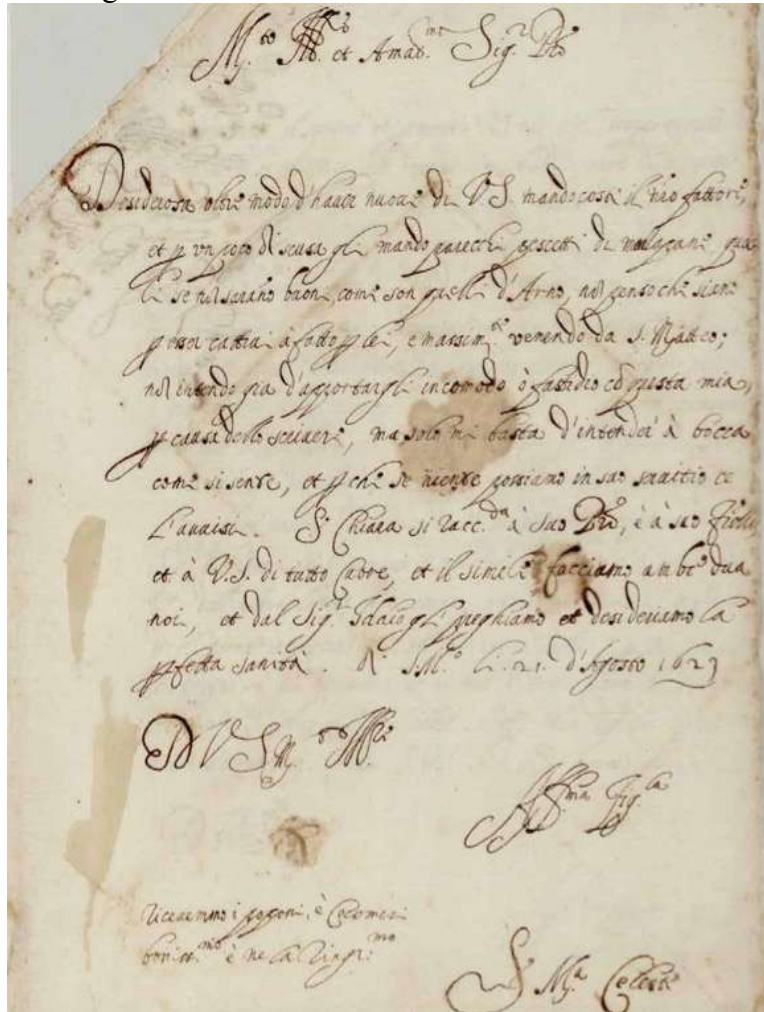
Se dal cor liero di me bello iuolito,
 dal cristò il bructo, e se forma aspra e bella
 il fo chi frè ma quella
 che non uada di me omio di lei.
 po ca de stigner mo lio
 dalla me chiaro stella
 da bello abel, fur facti gho chimes.
 Còtra se fa còstici,
 no men crudel che spesso,
 di chi dal cor me smorto iuolito uenit
 che caltri fa sesso
 pinge no do mo, quella
 che fava poise cò solato iuolito.
 di còdo sarit boni (narte den
 ritrarla cò cor liero eluso asciuto
 se farit bella, e me no farit bructo

De la cost' diuine sem parla i ampo azzurro

Immagine della scrittura di Galileo Galilei
 Avuta grazie a Monica Dengo.

mentre se ad dopo che nel hauer fatto auvertito
 questo è che la stella di Saturno ad è uera sola
 ma un campo di 3. le quali quati è l'occa:
 no, ne mai tra di loro si muouono, si mutano, et
 non posse in fila scede la lunghezza del Focuse,
 essendò quella di mezzo circa 9. volte maggiore
 delle altre 2. laterali, et stanno situate in
 questa forma. ☉. si come questo figura
 farsi uedere a loro A. 2. uolto in questo uoluto
 si hauer uellutò uolto in di alternare le cose
 celesti ad i proprii suoi spora i orizzonte.
 No occupati tra i p. et conuolenti ad ogni
 reu. le mani in affluo ad uoluto in mul.

Immagine della scrittura della figlia illegittima di Galileo Galilei
 Avuta grazie a Monica Dengo.



Immagini relative alle differenze stilistiche di vari calligrafi cinesi
 Avute grazie Kazuaki Tanahashi

Stile Formale

安

Ouyang Xun, 557–641

安

Zhi Yong, Circa VI secolo

Stile semi-corsivo

安

安

Wang Xizhi, Circa 303-361

Li Yong, 678-747

Stile Corsivo



Xizhi, Circa 303-361

Wang Xizhi, Circa 303-361

Zhi Yong, Circa VI secolo

Immagine della scrittura di Zhong Yao

http://en.chinaculture.org/created/2005-11/11/content_75760.htm

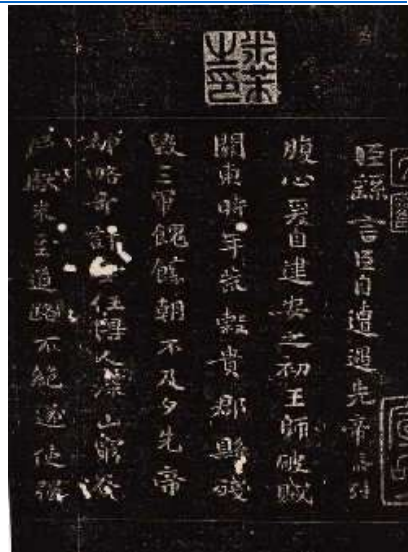


Immagine della scrittura di Wang Xizhi

<http://www.chinaonlinemuseum.com/>



Immagine della scrittura del monaco Huaisu

<http://www.chinaonlinemuseum.com/>



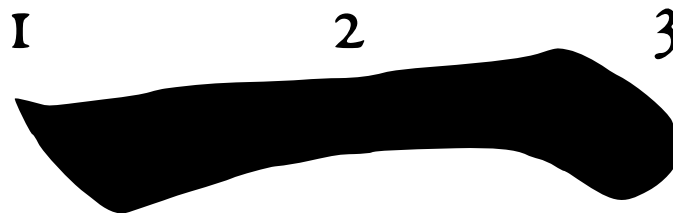
Immagini dei caratteri cinesi del suono “a”

IBARAKI Masako, *Capire con questo: Il Sistema dei kana*, Kōbe, Kōyū puranningusentā, 2007, pp. 49-51



Immagine del tratto giapponese

TANAHASHI, Kazuaki, *Heartof the brush*, p. 15



Immagini relative alla costruzione dei tratti calligrafici giapponesi
TANAHASHI, Kazuaki, *Heartof the brush*, pp. 16-20

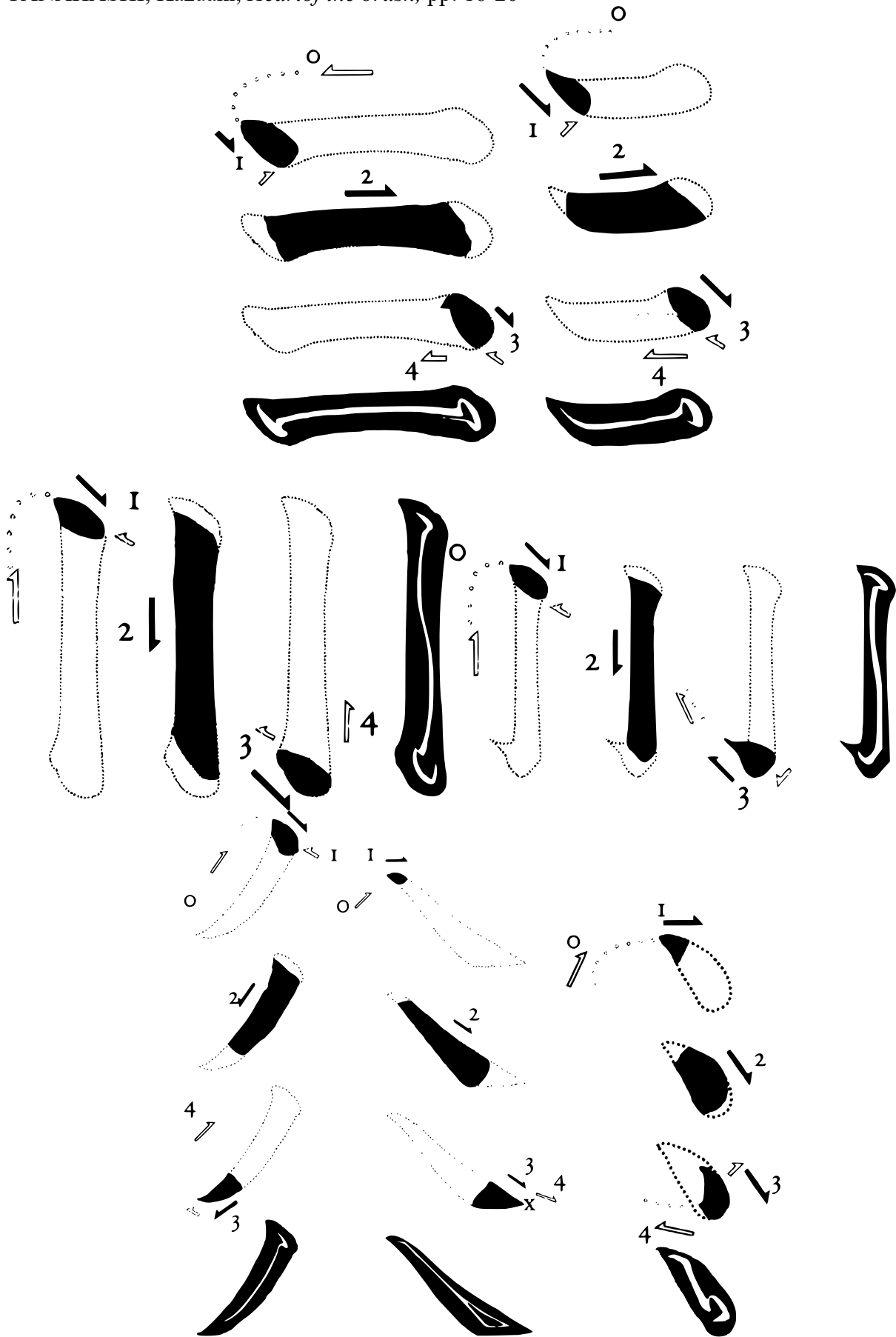
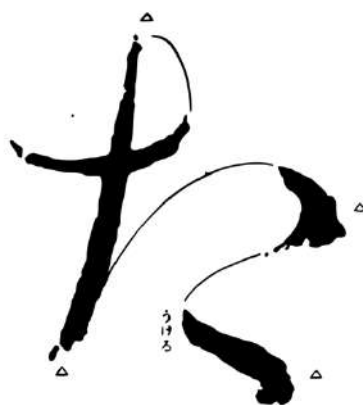


Immagine esplicativa del ductus dell'ideogramma 水
TANAHASHI, Kazuaki, *Heartof the brush*, pp. 308



Immagine del ductus del carattere kana た
SUGIOKA Kason, *Corso di tecnica calligrafica dei 31 kana*, p. 10



Immagini di varie forme di legature
Avute grazie a Kazuaki Tanahashi



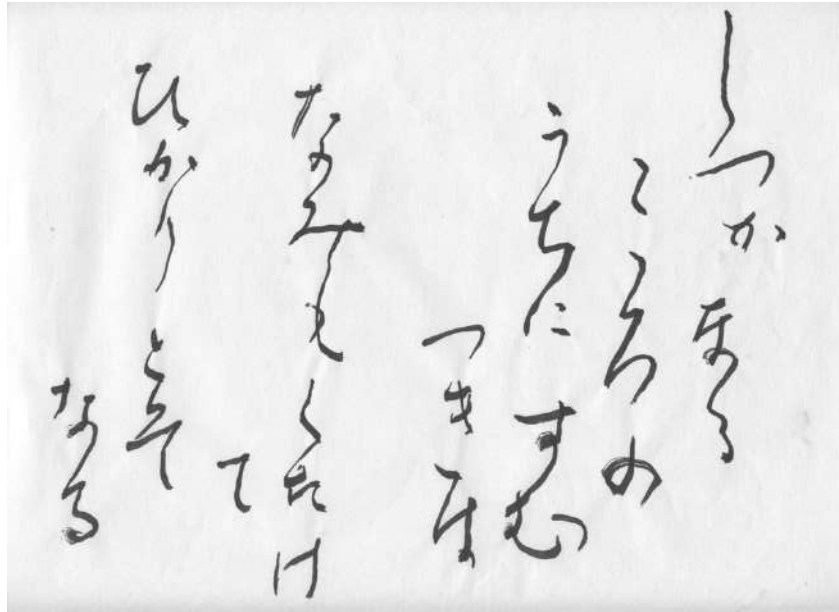
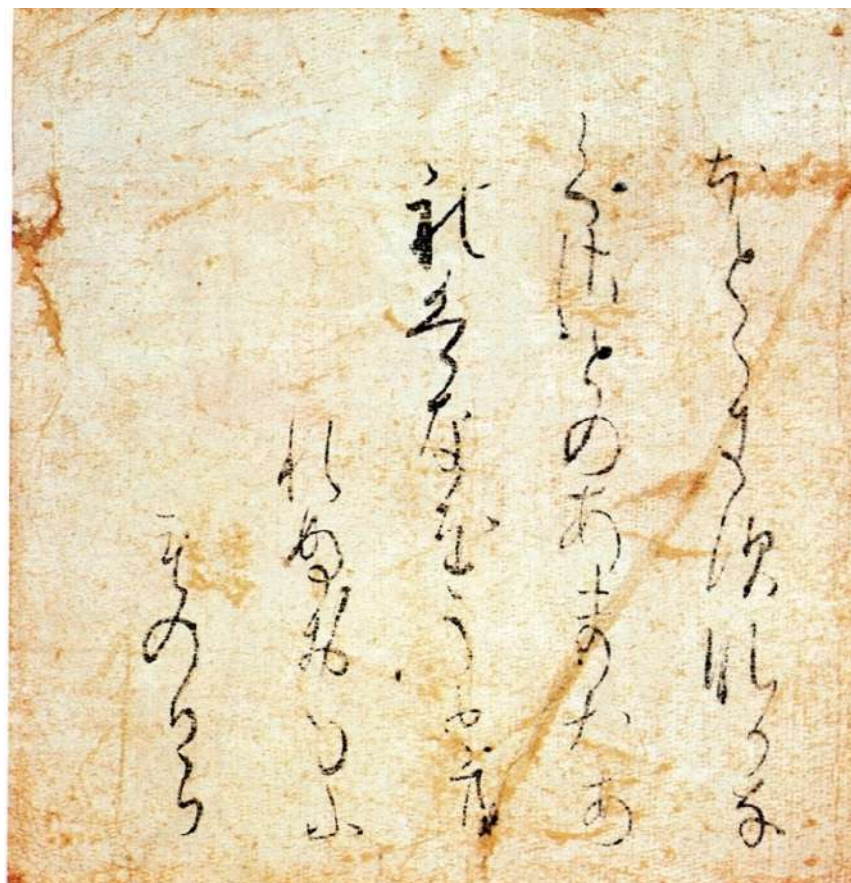
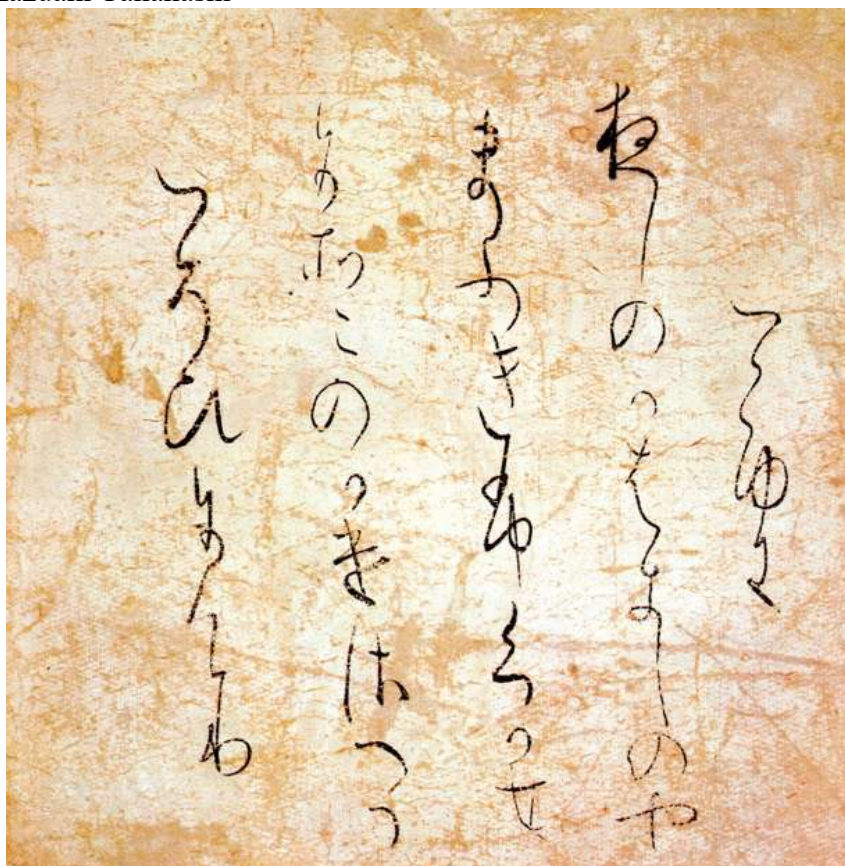


Immagine relativa al ritmo nella calligrafia giapponese

OOISHI Miyoko, *Scrittura irregolare per imparare la bellezza dei kana*, p. 104



Immagini del *Sunshō An Shikishi*
Avute grazie a Kazuaki Tanahashi



Handwritten Japanese text on aged paper, written vertically in four columns from right to left. The characters are in a cursive style (sōsho).

Column 1 (rightmost): 15
Column 2: 15
Column 3: 15
Column 4 (leftmost): 15

Handwritten Japanese text on aged paper with a blueish tint, written vertically in four columns from right to left. The characters are in a cursive style (sōsho).

Column 1 (rightmost): 15
Column 2: 15
Column 3: 15
Column 4 (leftmost): 15