

La calligrafia in mostra. Intervista al prof. J.M. Ribagorda Paniagua

Martina Pazzi

Università per Stranieri di Perugia.

Abstract:

Il contributo mira a fornire uno spaccato sulla pratica della calligrafia antica e sul suo influsso sul calligrafismo moderno, applicato al campo della comunicazione visiva, secondo un approccio interdisciplinare che interessa la semiotica, la paleografia, la bibliologia e la storia della tipografia. L'identità grafica di un Paese passa anche per le sue radici grafiche, come testimonia l'itinerario tracciato dai manuali di scrittura dal Cinquecento in avanti, fino alla digitalizzazione che dei caratteri impressi con metodo silografico, calcografico e tipografico in queste opere viene attuata nel campo dell'editoria e del design contemporanei. Le riflessioni intorno ai caratteri e all'insegnamento del *ductus* confluiscono in una serie di domande poste al prof. J.M. Ribagorda Paniagua – tipografo, docente di disegno alla *Facultad de Bellas Artes* e alla *Escuela de Arte Número Diez* di Madrid, direttore di un lavoro di investigazione sulla famiglia tipografica "Ibarra Real" e curatore della mostra *Caligrafia española. El arte de escribir*, allestita nella Sala Hipóstila della Biblioteca Nacional de España dal 25 settembre 2015 al 10 gennaio 2016 -. Lo sguardo gettato alla pratica moderna del "Caligrafitti", cui è dedicata una sezione della mostra collaterale *Caligrafia hoy. Del trazo al concepto*, curata da J.R. Penela e R. Gamonal nella Sala de las Musas del museo della BNE nello stesso arco di tempo, segue il filo progettuale della tipografia sperimentale, secondo precisi orientamenti stilistici.

Keywords: calligrafia, manuali di scrittura, tipografia sperimentale, editoria e design contemporanei

«Las letras, no solamente se escriben, sino tambien se pintan [...]; assi la Calografia [sic] nos enseña los Rasgos, con que se deven dibujar, para que nuestros ojos sean animosos y bellos».¹

Bueno D., *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar [...]*, Zaragoza, 1690. [Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/5233, p. 28].

«E perche impossibile era de mia mano porger tanti esempi [...], mi sono ingegnato di ritrovare questa nuova invention de l(itte)re, e metterle in stampa, le quali se avvicinan alle scritte a mano, quanto capeva il mio ingegno».

Arrighi L. degli, *La operina di Ludovico Vicentino [...]*, Roma, 1522. [Madrid, Real Biblioteca de Palacio, IX/4513, c. Allr].

Introduzione

«[...] le quali [i. e. l(itte)re messe in stampa] se avvicinano alle scritte a mano, quanto capeva il mio ingegno».

Ludovico degli Arrighi detto *il Vicentino* – copista, *scriptor* della Cancelleria Apostolica, tipografo, editore, disegnatore di caratteri per la stampa attivo nella Roma di primo Cinquecento e maestro calligrafo impegnato nella standardizzazione del corsivo italico (v.

1 La traduzione dallo spagnolo, così come in tutti gli altri casi, è mia: «Le lettere non si scrivono soltanto, ma si dipingono, anche. Così la calligrafia ci insegna i tratti [i. e. l'operazione del tratteggiare, dell'asteggiare], con cui si deve disegnare, per far sì che i nostri occhi siano animosi e belli».

Fairbank, Wolpe 1960, p. 39) – rifletteva sulla possibilità, a suo dire "ingegnosa",² di intagliare, incidere e trasporre su punzoni metallici le "bellissime" lettere da lui appositamente disegnate per il proprio trattato di scrittura: *La operina di Ludovico Vicentino [...]*, interamente impressa su matrici lignee, in Roma, nel 1522, data, presunta, della *princeps* (v. Morison 1990, p. 159).

Quei tratti e la loro modalità di esecuzione, gestuale, euritmica, spaziale e temporale,³ manifatturiera, così affine all'insegnamento del disegno (v. Ascoli 2012, p. 121), mirano ad aggirare la vista mediante la trasposizione dei caratteri in forma pura, in immagine (v. Montecchi 2005, p. 4): «assi la Calografia [sic] nos enseña los Rasgos, con que se deven dibujar, para que nuestros ojos sean animosos y bellos». Lo affermava, Diego Bueno, «examinador de maestros», «natural de Miranda de Arga, en Navarra», attivo a Saragozza a partire dal 1697 circa (v. Martínez Pereira 2006, p. 180), a pagina 28 – si è, ormai, sul finire del XVII secolo, passati dalla cartulazione alla paginazione, pur senza eliminare immediatamente la segnatura dei fascicoli (v. Baldacchini 2001, p. 93) – del suo manuale di scrittura destinato agli aspiranti maestri, edito a Saragozza nel 1690 ed oggi conservato, tra le altre copie a stampa (v. Martínez Pereira 2006, pp. 173-181), in uno splendido esemplare in folio della BNE, con segnatura R/5233.

“Il discorso meta-tipografico”

Se è vero che l'ambito della produzione tipografica si nutre anche dell'esperienza calligrafica, l'analisi sistematica dei prodotti editoriali della letteratura di paratesto della trattatistica di scrittura, «creazione del Rinascimento italiano» per il suo massimo studioso in Italia, Emanuele Casamassima (Casamassima 1966, p. 9), si rende funzionale non solo alla ricostruzione delle radici grafiche identitarie di un Paese, ma anche alla messa in evidenza degli influssi reciproci esercitati su più piani dell'esperienza scrittoria: dalla scrittura a mano, modello e al contempo alveo privilegiato per la destinazione di queste operette didascaliche, ai caratteri impressi con metodo silografico, prima, cal-

2 Cfr. *Vocabolario della Crusca online*, in <http://www.lessicografia.it/>, I ed., s. v. "ingegno": «acutezza d'inventare, e ghiribizzare, che che sia, senza maestro, o avvertitore. Lat. *ingenium*».

3 I manuali di scrittura razionalizzavano il *ductus*, segmentando le lettere nei loro tratti costitutivi, in aste, volute, barre, occhielli, scanditi da precisi movimenti della penna sul supporto scrittoria ed eseguiti secondo operazioni regolamentate che implicavano tempo e si collocavano ad un livello spaziale reso euritmico dall'alternanza tra pieni e filetti e tra il bianco e il nero della pagina.

cografico e tipografico, poi, nelle mostre di lettere ed alfabeti visivi che corredano i manuali – ci riferiamo, nello specifico, a quelli di ambiente italiano e spagnolo tra Cinquecento e Seicento –,⁴ fino ad abbracciare l'ambito della tipografia sperimentale contemporanea, nel quale per "sperimentazione" si intende un insieme di fasi progettuali che, lungi dal costituire un mero gioco formale, e sulla base di un approccio semi-otico, sono in grado di convertire il mondo artificiale in testo leggibile, declinabile su supporto digitale, e suscettibile, dunque, di nuove e molteplici modalità di lettura e di interazione.

Su questo, si basa il "discorso meta-tipografico" (Ribagorda 2014). Intorno a questo, si annoda il *fil rouge* che funge da ornamento alla lettera calligrafata, che, per il ritmo, il colore, la *textura*, il costante ritorno alla mano che la connotano, cessa di essere pedissequa imitazione di alfabeti e diviene traccia o *mark* (v. Barbieri 2000, p. 204), nonché esecuzione di nuove forme di espressione attraverso il *ductus*, risolvendosi in *lettering* o *rotulación*, sintesi di calligrafia e disegno. Sforzandosi, in definitiva, di mantenere la parvenza del carattere disegnato manualmente, a dispetto della perfezione assoluta di quello elaborato in digitale. Nel fermento generale di un rinnovato, spiccato interesse per la calligrafia, l'artista professionista si afferma come colui che è in grado di approdare a nuove proposte che moltiplichino esponenzialmente la capacità manuale della lettera, non mancando di lasciare la sua impronta anche su prodotti e marche commerciali, su logotipi e font, con risvolti pragmatici nei campi della comunicazione, dell'editoria e del marketing, del design. E, non da ultimo, in campo artistico.

4 «Así lo afirma Armando Petrucci [...]: "Entre la escritura manuscrita y la escritura impresa solo hay una continuidad puramente exterior y formal [...]. El equívoco consiste en comparar las escrituras, es decir, los tipos de escritura utilizados en un ámbito y en el otro; es un método del todo estéril que no puede producir ningún resultado significativo. Lo que hay que comparar, para entender las diferencias, no son los tipos de escritura, sino la prácticas de escritura, es decir, las maneras y las técnicas de la producción escrita en los dos medios"» (Torné in Ribagorda (a cura di) 2010, p. 50). «Così lo intendeva Armando Petrucci: "Tra la scrittura manoscritta e la scrittura impressa vi è solo una continuità puramente esteriore e formale [...]. L'equivoco consiste nel comparare le scritture, vale a dire, i tipi di scrittura utilizzati nell'uno e nell'altro ambito; è un metodo del tutto sterile, che non può produrre alcun risultato significativo. Ciò che si è tenuti a comparare, per intendere le differenze, non sono i tipi di scrittura, quanto piuttosto le pratiche di scrittura, ovvero le modalità e le tecniche della produzione scritta nei due mezzi».

Il "Caligraffiti"

Nei graffiti metropolitani contemporanei, ad esempio, il calligrafismo esercita la propria funzione di potenziamento dell'espressione scritta: una funzione, questa, ricca di implicazioni anche antropologiche, se si pensa, come afferma Francisco María Gimeno Blay, che in questa forma di scrittura esposta, finalizzata ad una lettura plurima e a distanza, «la individualidad del escribente aparece, pues, desdijada entre el anonimato y la autoría colectiva. Se trata de una legión de personas que participan del mensaje expuesto» (Gimeno Blay 2008, p. 229).⁵ È proprio alla pratica moderna del "Caligraffiti" – genere ibrido che consiste nell'applicazione dell'arte della calligrafia tradizionale al *medium* urbano del graffito –, che è dedicata una sezione della mostra madrilenza *Caligrafía hoy. Del trazo al concepto*,⁶ curata da José Ramón Penela⁷ e Roberto Gamonal,⁸ allestita nella Sala de las Musas del museo della BNE dal 25 settembre 2015 al 10 gennaio 2016 e concepita come prosecuzione cronologica e logica dell'esposizione *Caligrafía española. El arte de escribir* – oggetto precipuo del presente contributo – curata da José María Ribagorda Paniagua⁹ e visitabile nella Sala Hipóstila della BNE nello stesso arco di tempo. L'evento collaterale, incentrato sulla calligrafia coeva e sulla sua applicazione al disegno grafico attuale, propone una selezione di opere di artisti spagnoli contemporanei, declinate sia sul versante artistico, che su quello commerciale: il "Caligraffiti", nella sua forma espressiva scritta potenziata, può essere colto, nel corso dell'esposizione, *in fieri*, su uno dei muri del museo dell'istituzione bibliotecaria nazionale, grazie all'esecuzione di una serie di graffiti calligrafici da parte dell'artista Félix Rodríguez.¹⁰

5 «L'individualità dello scrivente appare, quindi, attenuata tra l'anonimato e la rivendicazione autoriale collettiva. Si tratta di una *legione* di persone che partecipano del messaggio esposto».

6 Evento collaterale della mostra di cui ci occupiamo.

7 José Ramón Penela è disegnatore grafico, tipografo, membro del *Comité Científico del Congreso Internacional de Tipografía en España* e della *Printing Historical Society*.

8 Roberto Gamonal è disegnatore grafico e docente universitario di disegno giornalistico ed editoriale alla *Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense* di Madrid.

9 José María Ribagorda Paniagua è tipografo, disegnatore, docente di disegno alla *Facultad de Bellas Artes* e alla *Escuela de Arte Número Diez de Madrid*, fondatore del *Estudio de Diseño Arquetipo*, uno degli ideatori del *Congreso de Tipografía en España* e direttore di un lavoro di investigazione sulla tipografia spagnola di XVIII secolo, che si è concluso con la realizzazione della famiglia tipografica "Ibarra Real".

10 Félix Rodríguez, in arte Mr. Zé, è disegnatore, docente di disegno e illustratore, nominato nell'aprile 2015 "Embajador oficial del Caligraffiti".

Le “artes de escribir”

Se, dunque, come ha affermato il professor Ribagorda in una recente intervista,¹¹ «la calidad de los escribanos españoles no ha sido reconocida internacionalmente», è vero anche che «en el último decenio, la caligrafía ha ido consiguiendo el interés de los jóvenes estudiantes de Diseño o Bellas Artes». La riflessione meta-scrittoria condotta nelle *artes de escribir* dei cosiddetti “secolo d’oro”, spagnoli e non, costituisce, infatti, una tappa di studio obbligata per coloro che si accingono a ricostruire la storia della tipografia, intesa come «retrato de culturas, arquitectura de épocas y (...) transmisión de identidad» (Fontana in Ribagorda (a cura di) 2010, p. 130),¹² che impone i suoi dettami al testo, un orientamento architettonico alla pagina, una precisa combinazione visiva ai caratteri disposti su di essa (Zaganelli (a cura di) 2014, p. 59). O intesa, ancora, come «l’arte di disporre le lettere, distribuire lo spazio e controllare i caratteri in modo da favorire al massimo la comprensione del testo da parte del lettore» (Morison 1936/2008, p. 17).¹³ L’ambito spagnolo, specie quello castigliano, è oggi particolarmente attivo su questo fronte: esposizioni e congressi internazionali, lavori di investigazione scientifica sulla tipografia nazionale, progetti che si prefiggono lo scopo della digitalizzazione dei caratteri antichi, da un lato – ci si riferisce, ad esempio, alla rivitalizzazione e alla conseguente declinazione su supporto digitale della lettera bastarda esemplificata nell’*Arte subtilissima* (1550^{1a}) del calligrafo vizcaíno Juan de Iciar (Herrera Fernández, Fernández Iñurritegui 2010, pp. 99-129) –, e quella degli esemplari rappresentativi della tradizione del patrimonio documentario librario raro, dall’altro – le istituzioni bibliotecarie, tra cui la BNE, e, solo per citarne un’altra, la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla della Universidad Complutense di Madrid, stanno infatti provvedendo a trasporre in digitale buona parte delle copie a stampa antiche, tra

11 L’intervista, ad opera del *Gabinete de prensa de la Biblioteca Nacional de España*, è scaricabile al link: <http://www.bne.es/webdocs/Prensa/Noticias/2015/0923-entrevista-ribagorda.pdf>.

12 «[...] ritratto di culture, architettura di epoche e [...] trasmissione di identità».

13 «Al detenerse en el análisis de la morfología de cada letra, en la previsión de la forma de su controforma, en el transcurrir del blanco y negro de su ritmo, en los recorridos de sus trazos, en el espacio que habrá de contenerla, de unirla y separarla, lo que hace el tipógrafo es nada menos que planificar el futuro de una palabra» (Fontana, in Ribagorda (a cura di) 2010, p. 130). «Nel trattarsi nell’analisi della morfologia di ciascuna lettera, nel restituire alla forma la sua controforma, nello scorrere del bianco e del nero del suo ritmo, nei percorsi dei suoi tratti, e nello spazio che dovrà contenerla, unirla e separarla, ciò che fa un tipografo è pianificare il futuro di una parola». V. anche Christin 1999, pp. 21-38.

cui si annoverano i trattati di scrittura –. Tra le esposizioni, oltre alle due attualmente allestite nella BNE – una delle quali, oggetto dell’intervista al professor Ribagorda, di cui a seguito –, degna di nota è la mostra internazionale *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, che si è tenuta, con la curatela di Ribagorda, dal 4 dicembre 2009 al 24 gennaio 2010 nella madrilena Sala de las Exposiciones della Calcografía Nacional, situata nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Il progetto di ricerca sulla tipografia spagnola di XVIII secolo – è dal Settecento che la calligrafia e la riflessione sulla forma artistica personale attecchiscono definitivamente sul suolo iberico, tanto che le edizioni spagnole di questo periodo si ispirano, da un punto di vista grafico, alle prove calligrafiche dei maestri –, iniziato nel 2005 dalla Calcografía Nacional, erede del patrimonio grafico dell’*Imprenta Real*, con l’appoggio del Ministero dell’Industria, e diretto da Ribagorda, si è prefisso l’obiettivo di valorizzare il patrimonio tipografico spagnolo e di recuperare uno dei tipi della *Imprenta Real*, fondata da Carlos III nel 1761. La realizzazione, avviata nel 2006 da una équipe di esperti, tra i quali si annoverano Alberto Corazón, Rubén Fontana ed Emilio Torné, della famiglia tipografica “Ibarra Real”,¹⁴ ha permesso il recupero dei tipi disegnati dall’incisore Jerónimo Antonio Gil, in collaborazione col calligrafo Francisco Javier Santiago de Palomares e successivamente selezionati da Joaquín Ibarra per la sua edizione de *El Quijote* in castigliano, datata al 1780, su commissione della Real Academia Española. L’esposizione sui tipi della *Imprenta Real* mirava a reintrodurre la lettera Ibarra nel contesto attuale, adattandola ai mezzi digitali di scrittura coevi, al fine di restituire una identità grafica propria della lingua spagnola, in relazione all’internazionalizzazione del *medium* grafico attuale e nella direzione di uno scambio proficuo tra il materiale documentario veicolato dalla tradizione calligrafica, la tipografia come arte e industria e la democratizzazione del disegno attuata dalla tecnologia e dalla pianificazione dell’espressione scritta, che ha consentito di identificare un nuovo stadio della forma tipografica (v. Ribagorda (a cura di) 2010).¹⁵ Nella temperie

14 I vari tipi di lettera Ibarra o “Ibarras” sono consultabili in rete, nel sito: <http://www.ibarrareal.es/>.

15 «El diseño de tipografías necesita hoy un mayor compromiso con la antropología y la lingüística; habrá de trascender el trabajo sobre la forma pura, una y otra vez, estar más cerca del lenguaje. Las nuevas anotaciones y la particularización de las existentes reinterpretadas nos indican que posiblemente estemos frente a un nuevo estadio de la forma tipográfica» (Fontana in Ribagorda (a cura di) 2010, p. 133). «Il disegno tipografico necessita oggi di un maggior compromesso con l’antropologia e la linguistica. Dovrà trascendere il lavoro sulla forma

odierna che volge ad un *revival* della scrittura antica, gli studi scientifici in materia di trattatistica annessa si sono infittiti e poggiano su un approccio interdisciplinare e trasversale che interessa la paleografia – ampliando il raggio di indagine ad altre tipologie scritte rispetto alla corsiva umanistica e all’italico, riprodotte a mezzo stampa nei manuali, ma destinate alle “belle mani” degli aspiranti scriventi, fossero segretari di cancelleria, “professionisti della piuma” o calligrafi –, la bibliologia, la storia dell’editoria e della tecnologia dell’informazione, la storia dell’arte, del disegno e dell’incisione, e, non da ultimo, la semiotica della scrittura – disciplina, quest’ultima, ancora poco applicata ad un ambito così settoriale, eppure funzionale ad uno studio degli esempi offerti da questa campionatura di opere, che esamini il rapporto tra scrittura eseguita con fine d’arte e immagine, e di una griglia topologica di lettura finalizzata alla classificazione degli alfabeti visuali –. Interdisciplinarietà, che non è esente da ricerche in ambito letterario, linguistico e filologico, se si tiene conto anche del repertorio dei testi veicolati da questi manuali: passi-scelti prosastici o poetici, citazioni dotte, proverbi morali di gusto rinascimentale rappresentavano, da un lato, modelli di scrittura, dall’altro, modelli di lettura rispondenti ad un preciso orientamento di gusto e all’orizzonte d’attesa del mercato editoriale coevo – alludiamo ai trattati di Ludovico degli Arrighi, Giovanni Antonio Tagliente e Giovanni Battista Palatino, per citarne tre esemplificativi del panorama italiano di XVI secolo, ma anche all’opera di Juan de Icíar, forse la più “generosa”, da questo punto di vista, nell’ambito delle *artes de escribir* cinquecentesche in castigliano –. Pur non essendo esaustiva, pur non potendo, forse, esserlo mai,¹⁶ la bibliografia in materia di manualistica di scrittura può oggi beneficiare di contributi che non fanno più capo esclusivamente all’ambito anglofono (v. Fairbank, Wolpe 1960; Morison 1999; Ogg 1953; Ullman 1963; Wardrop 1963, ecc.), ma anche, tra gli altri, a quello spagnolo – dai “primordi” con i dizionari di Rico y Sinobas (1903) e Cotarelo y Mori (1913) e il catalogo di Blanco y Sanchez (1927) ai recenti studi sulle “avventure calligrafiche”, i modelli grafici romani e sul rapporto tra scrittura, lettura e immagine di Gimeno Blay; dalle ricerche condotte da Ana Martínez

Pereira, autrice del più recente repertorio critico e analitico sui manuali di scrittura in castigliano dei “secoli d’oro”, fino alla messe di studi dedicati al pioniere della trattatistica di scrittura iberica, Juan de Icíar (v. Herrera Fernández, Fernández Iñurritegui 2010; Jurado 2008) e alle numerose edizioni facsimilari delle *artes de escribir* (Fermín de los Reyes Gómez (a cargo de) 2005; Martínez Pereira A. 2005). Che senso ha parlare di calligrafia antica, oggi? Trattarne da un punto di vista scientifico, che sia al contempo divulgativo? E che si è oggettivato, come in questo caso, nella mostra *Caligrafía española. El arte de escribir*, per la quale sono stati accuratamente selezionati alcuni esemplari delle edizioni più significative di XVI, XVII e XVIII secolo dei manuali di scrittura spagnoli ed italiani: dalle *artes de escribir* di Pedro Madariaga, Francisco Lucas e Juan de Cuesta all’*Arte subtilissima* di Icíar – in un esemplare dell’edizione impressa a Saragozza nel 1553 per i tipi di Esteban de Nájera –, dal ritratto di José Casanova realizzato da José Villafranca alla nuova arte dello scrivere di Francisco Javier de Santiago Palomares, passando per il quaderno calligrafico, manoscritto, di Marcos Fernández de las Ruelas e per i manuali dei maestri italiani, dall’appendice dedicata alle capitali costruite per ragione geometrica e *divina proporzione*, contenuta nel trattato di Luca Pacioli al *Libro di messer Giovanni Battista Palatino*, edito a Roma da Antonio Blado nel 1548 (v. Martínez Pereira 2006; Casamassima 1966; Bonacini 1953; Marzoli 1962).

Caligrafía española. El arte de escribir: criteri espositivi

La selezione del materiale espositivo guida l’interpretazione del visitatore attraverso un percorso insieme diacronico e narrativo della fervida stagione di quella che potremmo definire “la questione della scrittura” e del dibattito meta-scrittoriale condotto nella manualistica. Una lettura nuova, questa proposta dal curatore dell’esposizione, Ribagorda, per le *artes de escribir* scelte, non soggette ad un procedimento di museificazione che le esporrebbe ad una lettura puramente estetica, astraendole dal loro luogo d’origine – la collezione del fondo antico –, collocandole in uno spazio neutro – la teca –, e sottoponendole ad un processo di straniamento che ridurrebbe l’oggetto a immagine (v. Carchia 1999). Fondamentale, in allestimenti di questo tipo, la scelta delle pagine o dei *recti* e dei *versi* delle carte nel caso delle edizioni più antiche, da offrire all’occhio del fruitore, che rimane letteralmente *imbrigliato* nella chiusura tipografica della superficie visiva del testo e dell’organizzazione spaziale e classificatoria peculiare dello strumento didattico del manuale (Zaganelli 2008, pp. 132-133). Quali sono stati,

pura e, a più riprese, avvicinarsi al linguaggio. Le nuove annotazioni e il *grado di sottigliezza* di quelle esistenti reinterpretate ci indicano che probabilmente siamo di fronte ad un nuovo stadio della forma tipografica».

16 Il censimento complessivo delle edizioni, impressioni ed emissioni degli esemplari della tradizione di questo patrimonio librario non è stato ancora realizzato, nonostante gli studiosi abbiano messo a disposizione i risultati di censimenti di *corpora* più o meno limitati di trattati (v. bibliografia finale che correde l’articolo).

dunque, i criteri espositivi che hanno permesso l'individuazione degli esemplari e l'identificazione delle parti da esporre, tenendo anche conto dell'apparato iconografico che ne incrementa l'efficacia comunicativa, secondo una precisa disposizione degli elementi iconico-verbali? Quanto rimane della naturalezza manuale e corporea della lettera a seguito della sua riproduzione tecnica in manuali che si prefiggono lo scopo di fornire mostre di tipologie grafiche da imitare in ambito manoscritto, sia librario che documentario? Cosa resta, in ultima istanza, del tracciato della mano che scrive – pensiamo anche a quelle operette didattiche, prima fra tutte il *Metodo del arte de escribir* [...] edito da Pedro Florez, in Madrid, nel 1614, in cui, ricorrendo alla tecnica del *dibuxo de punteado*,¹⁷ vengono impresse lettere-guida che l'aspirante scrivente è tenuto a ripassare –? La ricostruzione della tradizione tipografica iberica passa anche per la cosiddetta "bastarda spagnola", posta al centro delle riflessioni dei trattatisti, che, sulla scorta dell'*Instrucción muy provechosa para aprender a escrevir* del sivigliano Francisco Lucas (1571^{1a}), la differenziarono dalla cancelleresca corsiva, da cui si origina, per poi soppiantarla, nel XIX secolo, con il corsivo inglese?¹⁸ È questo il contenuto della serie di domande sottoposte al professor Ribagorda, curatore della mostra di impianto storicistico sull'arte dello scrivere in Spagna e uno dei massimi esperti contemporanei di storia della tipografia e dell'editoria. Riproduciamo di seguito il testo integrale dell'intervista.

Testo integrale dell'intervista al prof. J.M. Ribagorda Paniagua

/MP/ «El calígrafo Ludovico degli Arrighi argumentaba que «le littere messe in stampa» en su tratado de escritura (*La Operina di Ludovico Vicentino* [...], Roma, 1522^{1a}) se acercaran «alle scritte a mano, quanto capeva il < suo > ingegno». ¿Profesor J.M. Ribagorda Paniagua, como diseñador, piensa que los caracteres impre-

17 Con "dibuxo de punteado", letteralmente "disegno eseguito con la tecnica del punteggiato", si designa un metodo di impressione che si avvale di lettere-guida da riempire e ripassare con l'inchiostro, così come si legge nel testo della copia a stampa del *Metodo del Arte de Escribir* [...] di Pedro Florez, conservata nella BNE, con segnatura ER/1036.

18 Un tipo di corsiva ibrida, la *bastarda*, che Ribagorda ha recentemente definito in un'intervista (<http://www.bne.es/webdocs/Prensa/Noticias/2015/0923-entrevista-ribagorda.pdf>), «una letra similar a las derivadas de las cancellescas italianas, que se dulcifica y se bastardea con la redondilla para dar lugar a una letra más clara, gallarda y limpia». «Una lettera simile a quelle derivate dalle cancelleresche italiane, che si mitiga e si contamina con la *redondilla* per dar luogo a una scrittura più chiara, gagliarda e pulita».

sos en los *artes de escribir* pueden imitar la escritura a mano o cree que «la manualidad disciplinada», como la entendía Roland Barthes (Barthes, 1994/1999, pp. 43; 63),¹⁹ se pierde irremediabilmente?».

/JM R/ «La escritura grabada de los manuales de escritura, es similar a la manuscrita, pero radicalmente distinta. La diferencia está en la capacidad de la reproducida de convertirse en modelo, en tipología, frente a la manuscrita, que por su unicidad y diferencia depende irremediabilmente del gesto de su autor».²⁰

/MP/ «La selección de los ejemplares de los manuales de escritura orienta la recepción en un recorrido educativo que narra el debate meta-escritorio que se desarrolló en España y en Italia desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII: ¿cuáles fueron los criterios expositivos que llevaron a la identificación de las páginas o de los rectos y versos de las hojas ofrecidos a la mirada del visitante, teniendo en cuenta también los elementos textuales, paratextuales e iconográficos?».

/JM R/ «El recorrido se articula en base a tres secciones principales: el nacimiento de los tratados de escritura en España derivados de la filosofía y la tecnología humanista del Renacimiento italiano; la constitución en España del gremio de los maestros-calígrafos, como dominadores de la enseñanza infantil; el uso identitario de la letra a través de su reproducción y su enseñanza. La selección de libros y páginas obedece a la ilustración del discurso y la capacidad representativa del autor».²¹

19 Roland Barthes interpreta la *scrizione* come esercizio di una manualità disciplinata, rispetto al quale la scrittura non è che un prodotto fattizio e al quale corrisponde un approccio fisiologico nell'atto della lettura (v. Barthes 1994/1999, pp. 43; 63). Da questa prospettiva, il *ductus* non è altro che un gesto umano, in cui la lettera manifesta la sua naturalezza artigianale ed operativa (v. Barthes 1994/1999, p. 53).

20 Si restituisce in nota a piè di pagina il testo dell'intervista in italiano: la traduzione dallo spagnolo è mia. /MP/ «Il calligrafo Ludovico degli Arrighi sosteneva che "le littere messe in stampa" nel suo manuale si avvicinasero «alle scritte a mano, quanto capeva il < suo > ingegno". Professor J.M. Ribagorda Paniagua, in qualità di disegnatore, pensa che i caratteri impressi nelle *artes de escribir* possano imitare la scrittura a mano o crede che «la manualità disciplinata», come la intendeva Roland Barthes, venga irrimediabilmente perduta?». /JM R/ «I caratteri incisi dei manuali di scrittura sono simili alle lettere manoscritte, anche se radicalmente diversi. La differenza risiede nella capacità della (scrittura) riprodotta di convertirsi in modello, in tipologia, rispetto a quella a mano, che, per le sue unicità e differenza, dipende irrimediabilmente dal gesto del suo autore».

21 /MP/ «La selezione degli esemplari dei trattati di scrittura orienta la ricezione in un percorso educativo che narra del dibattito meta-scrittoria sviluppatosi in Spagna e in Italia dal XVI al XVIII secolo: quali sono stati i criteri espositivi che hanno permesso di identificare le pagine, i recti e i versi delle carte da offrire allo sguardo

/MP/ «El género de los tratados de escritura es susceptible a un enfoque interdisciplinario que implica la semiótica, la paleografía, la bibliología, la historia de la tipografía, de la industria editorial y del dibujo: ¿qué sentido tiene, hoy en día, hablar de caligrafía antigua, desde un punto de vista científico, que busca reconstruir la tradición gráfica de un País y cual aporte pueden dar las nuevas generaciones de estudiosos del libro de caligrafía?».

/JM R/ «La incorporación al estudio de la escritura de los diseñadores ha aportado un punto de vista nuevo. La escritura se estudia como proyecto y en relación a su influencia en la tipografía y el mundo gráfico. Las raíces culturales y el patrimonio gráfico son fuentes de creación, de identidad gráfica y de discurso visual. Desde el pensamiento de diseño “hacer” y “saber” son actividades interrelacionadas, el “saber” no es un complemento para el “hacer”, por lo que un proyecto gráfico necesita obligatoriamente del conocimiento de la tradición escrita y los discursos que la sustentaron».²²

/MP/ «La exposición colateral comisariada por J.R. Penal y R. Gamonal y el proyecto de recuperación, dirigido por Usted, de uno de los tipos de la Imprenta Real utilizado por Ibarra para la edición del 1780 de *El Quijote*, llevan a reflexionar sobre el aspecto de la digitalización de los caracteres para la imprenta: ¿se puede confiar en una transposición sistemática en formato digital de las escrituras ejemplificadas en los tratados en el ámbito de la comunicación visual

del visitatore, teniendo anche conto degli elementi testuali, paratestuali e iconografici?». /JM R/ «Il percorso si articola in tre sezioni principali: la nascita dei trattati di scrittura in Spagna che si originano dalla filosofia e dalla tecnologia umanista del Rinascimento italiano; la costituzione in Spagna della categoria dei maestri-calligrafi, in veste di detentori dell'insegnamento infantile; l'uso identitario della lettera attraverso la sua riproduzione e la sua didattica. La selezione dei libri e delle pagine obbedisce all'illustrazione del discorso e alla capacità rappresentativa dell'autore».

22 /MP/ «Il genere della trattatistica di scrittura è suscettibile di un approccio interdisciplinare che interessa la semiotica, la paleografia, la bibliologia, la storia della tipografia, dell'editoria e del disegno: che senso ha parlare di calligrafia antica, oggi, da un punto di vista scientifico che miri a ricostruire la tradizione grafica di un Paese e quale apporto possono dare le nuove generazioni di studiosi del libro di calligrafia?». /JM R/ «L'ingresso dei disegnatori nello studio della scrittura ha apportato un nuovo punto di vista. La scrittura si studia come progetto e in relazione alla sua influenza sulla tipografia e sul mondo grafico. Le radici culturali e il patrimonio grafico sono fonti di creazione, di identità grafica e di discorso visuale. Nell'ambito del disegno “fare” e “sapere” sono attività interrelazionate, il “sapere” non è un complemento del “fare”, così che un progetto grafico necessita obbligatoriamente della conoscenza della tradizione scritta e dei discorsi che l'hanno sostenuta».

mediante el diseño de fuentes emuladoras de esos dibujos?».

/JM R/ «Cualquier tecnología de reproducción diferente obliga a formalización y un lenguaje visual distinto, por lo que la recuperación formal de tipologías escritas, es en realidad una traducción, y como tal ha de ser tratada. Si en el texto la traducción intenta mantener la memoria y el sentido del texto original, en la forma traducida ocurre lo mismo. En el caso de la letra conservar su función escrita es fundamental por lo que la forma debe ser adaptada a los nuevos soportes y tecnologías de la escritura».²³

Bibliografia

Ascoli F., *Dalla cancelleresca all'inglese. L'avventura della calligrafia in Italia dal Cinquecento ad oggi*, Alesandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Baldacchini L., *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2001.

Barbieri E., *Il libro nella storia: tre percorsi*, Milano, CUSL, 1999.

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973 (trad. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999).

Blanco y Sánchez R., *Catálogo de Calígrafos y grabadores de letra con notas bibliográficas de sus obras*, Madrid, Tip. de la “Revista de Arch. Bibl. y Museos”, 1920.

Bonacini C., *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953.

Carchia G., *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Casamassima E., *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Cartiera Ventura, 1966.

Christin A.M., *Le texte et l'image*, in «L'illustration, essais d'iconographie», Paris, Klincksieck, 1999, pp. 21-38.

Cotarelo y Mori E., *Diccionario biográfico y biblio-*

23 /MP/ «La mostra collaterale curata da J.R. Penal e R. Gamonal e il progetto di recupero, da Lei diretto, di uno dei tipi della Imprenta Real utilizzato da Ibarra per l'edizione del 1780 de *El Quijote*, conducono a riflettere sull'aspetto della digitalizzazione dei caratteri: si può auspicare una sistematica trasposizione in digitale delle scritture esemplificate nei trattati nell'ambito della comunicazione visiva mediante la progettazione di font emulative di quei disegni?». /JM R/ «Qualunque tecnologia di riproduzione differente obbliga alla formalizzazione e ad un linguaggio visuale distinto, perciò il recupero formale di tipologie scritte è, in realtà, una traduzione e come tale deve essere trattata. Se nel testo (di arrivo) la traduzione intende mantenere la memoria e il senso di quello originale, nella forma tradotta avviene lo stesso. Nel caso della lettera, conservarne la funzione scritta è fondamentale, in quanto la forma deve essere adattata ai nuovi supporti e alle nuove tecnologie della scrittura».

gráfico de calígrafos españoles, Voll. I, II, Madrid, Visor Lirbos, 2004 (ried. del *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, por Don Emilio Cotarelo y Mori de la Real Academia Española, Madrid, Tip. de la «Revista de Arch., Bibl. y Museos», 1913).

De los Reyes Gómez F. (ed. a cargo de), *Juan de Iciar, Arte sutilísima, por la cual se enseña a escribir perfectamente. Edición facsímil de la de Zaragoza, Pedro Bernuz, 1550*, Estudios de M. Torres, M.J. Pedraza, A. Martínez Pereira, E. Torné, Colección Patrimonio Bibliográfico Complutense, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

Fairbank A., Wolpe B., *Renaissance Handwriting: an Anthology of Italic Scripts*, London, Faber and Faber, 1960.

Fontana R., *La letra y el idioma*, in *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, Catálogo de la Exposición “Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española” (Comisario, J.M. Ribagorda), Madrid, AECID, 2010, pp. 129-133.

Gimeno Blay F.M., *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Madrid, Instituto de Historia del libro y de la Lectura, 2005.

Gimeno Blay F.M., *Scripta manent: materiales para una historia de la cultura escrita*, València, Seminari Internacional d'Estudis sobre la Cultura Escrita, Universitat de Valencia, 1998.

Harris R., *Signos de escritura*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

Herrera Fernández E., Fernández Iñurritegui L., *Tradición e innovación del 'Arte subtilissima' de Juan de Yciar*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2010.

Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española, Catálogo de la Exposición ‘Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española’ (Comisario, José María Ribagorda), Madrid, AECID, 2010.

Jurado A., *La obra de Juan de Iciar: el primer calígrafo en España que recurrió al arte del grabado (...)*, Madrid, Club de Gráficos Eméritos, 2008 (Boletín nº 3, año 2 de abril 2008).

Martínez Pereira A. (introducción de), *Francisco Lucas, Artes de escribir*. Facsímil de la edición de Madrid, Francisco Sánchez, 1580, Madrid, Calambur Editorial, 2005.

Martínez Pereira A., *Manuales de escritura de los siglos de oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.

Marzoli C.C., *Calligraphy 1535-1885. A Collection of Seventy-two Writing-Books and Specimens from Italian, French, Low Countries and Spanish Schools Catalogued and Described Upwards of 210 illustrations and an Introduction by Stanley Morison*, Milano, La Bibliofila, 1962.

Montecchi G., *Il libro nel Rinascimento. Scrittura, im-*

agine, testo e contesto, Vol. II, Roma, Viella, 2005.

Morison S., *Early Italian Writing Books. Renaissance to Baroque*, edited by N. Barker, Verona, Edizioni Valdonega, London, The British Library, 1990.

Morison S., *First principles of typography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936 (trad. it. *I principi fondamentali della tipografia*, in Quaderni di «Bibliologia», 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008).

Ogg O. (with an introduction by), *Three classics of Italian Calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente, Palatino*, New York, Dover Publications, 1953.

Ribagorda Paniagua J.M., *Tipografía experimental* [online], octubre 2014. Disponible in:

<https://tipografiaexperimental.wordpress.com/2014/10/28/metatipografia-tipos-y-casos/>.

[Consultazione effettuata il 10/09/2015].

Rico y Sinobas M., *Diccionario de calígrafos españoles por D. Manuel Rico y Sinobas; con un apéndice sobre los calígrafos mas recientes por D. Rufino Blanco*, Madrid, Real Academia Española, 1903.

Roger Fawcett-Tang (a cura di), *Font e design del XXI secolo*, Modena, Logos, 2007.

Ullman B.L., *The origin and development of Humanistic Script*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.

Torné E., *Escritura manuscrita y tipografía en tiempos de la imprenta manual: similitudes y paradojas*, in *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, Catálogo de la Exposición “Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española” (Comisario, J.M. Ribagorda), Madrid, AECID, 2010, pp. 47-57.

Wardrop J., *The Script of Humanism. Some aspects of aspects of Humanism Script 1460-1560*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Zaganelli G. (a cura di), *Tipografi, librai, illustratori. Uno sguardo alle arti editoriali*, Perugia, Editrice Pli-niana, 2014.

Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiótica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.

Sitografia

<http://bdh.bne.es>.

<http://rbme.patrimonionacional.es>.

<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2015/caligrafosEspa- noles/>.

<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2015/caligrafia-hoy/>.

<http://www.bne.es/webdocs/Prensa/Noticias/2015/0923-entrevista-ribagorda.pdf>.

<http://www.ibarrareal.es/>.

<http://www.lessicografia.it/>.

<http://www.ucm.es/historica>.

<https://tipografiaexperimental.wordpress.com/2014/10/28/metatipografia-tipos-y-casos/>.

Esemplari antichi consultati

Arrighi L. degli, *La operina di Ludovico Vicentino [...]*, Roma, 1522 (Madrid, Real Biblioteca de Palacio, IX/4513).

Bueno D., *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar [...]*, Zaragoza, 1690 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/5233).

Cuesta Juan de, *Libro y tratado para enseñar leer y escrevir brevemente [...]*, Alcala, 1589 (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 33-V-1).

Florez P., *Metodo del arte de escribir [...]*, Madrid, 1614 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1036).

Icár, J. de, *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escrevir perfectamente [...]*, Caragoça, 1550 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9074).

Lucas, F., *Instrucion muy provechosa para aprender a escrevir [...]*, Toledo, 1571 (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 53-I-42).

Madariaga P., *Libro subtilissimo intitulado Honra de Escrivanos*, Valencia, 1565 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/3782).

Pacioli, L., *Divina Proportione opera a tutti gliingegni perspicaci e curiosi necessaria [...]*, Venetiis, 1509 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/20168(1)).

Palatino, G., *Libro di M. Giovambattista Palatino cittadino romano, nel qual s'insegna a scriver ogni sorte lettera, antica, & moderna [...]* Et con un breve, et util discorso de le cifre, Roma, 1553 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/6160).

Tagliente, G.A., *Lo presente libro insegna la vera arte de lo eccellente scrivere de diverse varie sorti de lettere le quali se fano per geometrica ragione [...]*. Opera del Tagliente nuovamente composta [...], Venegia, 1548 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 1139.12).