

Dialogo con

Chiara Riva



ANTONIO LOCICERO: Lei è arrivata alla calligrafia attraverso il type design, scoprendo che anche le forme dei caratteri tipografici hanno una matrice calligrafica. In che modo questa origine ha modificato il suo modo di guardare la lettera, e quale lettura conserva oggi del rapporto tra il segno scritto a mano e quello disegnato per essere riprodotto?

CHIARA RIVA: Continuo a guardare al mondo del type design con grande curiosità: non sono un'esperta, ma a mio modesto parere nell'ultimo decennio questo settore sta evolvendo a livello tecnico, tecnologico e stilistico in direzioni affascinanti. Credo che il type design e la calligrafia siano su due binari paralleli, ma allo stesso tempo non mancano punti di contatto e contaminazioni. Basti pensare al fatto che molti type designer erano calligrafi, come Hermann Zapf, Rudolf Koch, Karlgeorg Hoefer, Ernst Schneidler, anche se credo siano nomi più familiari alla comunità calligrafica che a quella del type design.

AL: Nel suo lavoro la scelta dello stile calligrafico non è mai puramente estetica: ogni stile traduce un contenuto, un valore, un'intenzione. Come decide quale forma 'far parlare' a un determinato concetto, e dove si colloca, secondo lei, il confine tra leggibilità della scrittura e iconicità del segno?

CR: La domanda è molto interessante ed è focale nel mio lavoro. Devo ammettere che è un tema quotidiano quello di cercare di far parlare le lettere. A mio parere con uno strumento e pochi stili è possibile esplorare una gamma di possibilità potenzialmente infinita. Ovviamente la scelta diventa più limitata se abbiamo vincoli di leggibilità. Il tema della leggibilità è molto complesso: vale la pena notare che nella nostra lingua per indicare la capacità di decodificare o comprendere delle lettere, ovvero "leggibilità", mentre la lingua inglese fa distinzione tra legibility e readability. Legibility indica la capacità di distinguere le lettere tra loro; readability invece indica il comfort della lettura nei testi lunghi. Poiché un unico termine raccoglie due concetti distinti, si tende a usarlo in modo generico, e quando qualcosa viene definito 'poco leggibile' l'accezione diventa automaticamente negativa.

Ovviamente la necessità di leggibilità è incontestabile in certi casi, come nelle pagine di un libro, nella lista degli allergeni di un prodotto, nel bugiardino di un farmaco, nella segnaletica stradale, ecc... ma la necessità di essere di facile lettura può limitare la personalità delle lettere. Consideriamo che la leggibilità dipende principalmente dalle forme che siamo abituati a leggere: lettere che hanno una forma stravagante o sono assemblate in modo originale, risulteranno meno leggibili, ma questo non vuol dire che siano impossibili da leggere — magari basta qualche attimo in più per capire cosa è stato scritto. Troviamo più leggibili le forme che siamo abituati a codificare, quindi più un testo è simile a ciò che vediamo ogni giorno, più ci risulta leggibile. La mia modesta opinione è che lettere "meno leggibili", se adoperate abilmente e con parsimonia, possono catturare l'attenzione del lettore, scioccarlo, provocarlo e indurlo così a uno sguardo più attento; obbligano il lettore a prendersi del tempo, a concentrarsi di più: questo potrebbe aiutare a rendere il testo non solo più coinvolgente, ma anche più memorabile, proprio perché non letto di sfuggita le centinaia di diciture che ci circondano ogni giorno. Ovviamente nella produzione "personale" di elaborati posso permettermi il lusso di tralasciare completamente la leggibilità a favore dell'espressione e dell'originalità della composizione. Invece quando ho a che fare con una commissione in contesti commerciali, gli standard sono ben altri. Eppure se andiamo a vedere gli archivi di titoli, loghi, claim pubblicitari degli anni Quaranta e Cinquanta, troviamo una varietà di forme e di lettere eccezionale, e mi chiedo: in quegli anni l'alfabetizzazione era sicuramente minore rispetto a oggi, eppure è incredibile vedere una tale varietà di forme. Non sarà forse che non abbiamo più la capacità di sforzarci per interpretare qualcosa, perché richiede energie e una frazione di tempo maggiore, e quindi tendiamo a pretendere che tutto sia accessibile senza sforzi, perché non tolleriamo l'ambiguità? Ma a quale prezzo? Non rischiamo di perdere l'autenticità e l'intensità? Lo stesso principio vale per la lingua: parlare in italiano aiuta la comprensione tra due individui, ma quanto ci perderemmo in termini culturali se questa esigenza di essere compresi escludesse la possibilità di usare modi di dire, dialetti o regionalismi?

AL: La calligrafia ha radici profonde nella tradizione italiana, dalla *Cancelleresca* rinascimentale all'*Operina* di Arrighi, e lei stessa ha più volte sostenuto che le regole non vanno negate ma attraversate: la libertà senza consapevolezza dei modelli non ha significato. In che modo lo studio dei modelli storici italiani ha plasmato il suo modo di operare e pensare al progetto?

CR: Pensiamo alla musica. Non è possibile improvvisare senza avere basi solide. Da bambini spesso capita di prendere uno strumento musicale e improvvisare fingendo di saperlo suonare. In effetti produrremo sicuramente dei suoni che, a chi non ha una cultura musicale (magari un altro bambino), possono risultare anche gradevoli. Ma senza la conoscenza delle note, delle pause, delle scale, delle tecniche di composizione, la nostra performance non andrà mai oltre a note assemblate a casaccio. Lo stesso vale per la calligrafia.

AL: La calligrafia coinvolge il corpo prima della mente: postura, respiro, pressione, ritmo. In che modo questa dimensione fisica entra nel suo processo creativo, e crede che oggi parte del fascino della calligrafia risieda proprio nell'essere una delle poche pratiche progettuali in cui il corpo è ancora lo strumento principale?

CR: Sì, e in questo sono un pessimo esempio: la mia postura è pessima. Spesso diciamo che quando scriviamo sono tre dita a tenere la penna, ma a lavorare è il corpo. Anche la respirazione è essenziale: nei miei corsi non faccio altro che ricordare ai partecipanti di respirare, perché sono talmente tesi che tendono a trattenere il fiato prima di eseguire una lettera. Infatti in calligrafia, come nello sport, coordinare la respirazione con i movimenti è essenziale. Poi ci sono tantissimi elementi come la rotazione dello strumento, la pressione, e tante altre varianti. La calligrafia è un mondo fantastico e pieno di possibilità, difficile da raccontare in poche righe. Sto ancora imparando tante nuove cose.

AL: Nel suo libro *Il senso della linea* scrive che la calligrafia 'ci costringe a un qui e ora nella

totale fusione con il momento in cui essa stessa avviene'. In un'epoca in cui l'attenzione è la risorsa più contesa, ritiene che la pratica della scrittura a mano possa essere una forma di resistenza culturale, e non solo una scelta estetica?

CR: La calligrafia deve essere resistenza. Ammetto che anche io faccio fatica a non essere distratta dalle notifiche, dalle email, dai social, che sono strumenti essenziali per il mio lavoro. Senza di essi non sarei raggiungibile dai miei clienti e oggi, quando tutto è così veloce, essere connessi è essenziale. Per chi invece vive la calligrafia come una pratica personale, trovo che sia un ottimo modo per staccare dal mondo digitale: o almeno per me lo era prima che diventasse il mio lavoro.

AL: L'avvento delle tecnologie generative e dell'intelligenza artificiale ha reso teoricamente possibile imitare qualunque stile calligrafico. Lei ha osservato che, paradossalmente, questo accresce il valore del gesto autentico. Cosa custodisce la scrittura a mano che la riproduzione digitale, per quanto raffinata, non riesce a replicare? E in che termini ritiene che il digitale e l'analogico possano oggi coesistere senza svalutarsi reciprocamente?

CR: Ritengo che per ora le AI (o almeno quel poco che sono riuscite a sperimentare) non siano in grado di imitare la calligrafia in modo soddisfacente: ho l'impressione che manchino di quel tocco umano. Penso proprio che sia nell'espressività del gesto, nella sua umanità, nell'avere un'anima con le sue imperfezioni, che la calligrafia riesce a distinguersi. Questa disciplina ha già rischiato l'estinzione molte volte nella storia, eppure oggi c'è un crescente interesse verso questa pratica. La sopravvivenza della calligrafia nel tempo, credo, sia riconducibile al fatto che chi la praticava ha sempre trovato un posizionamento diverso rispetto al passato. Pensiamo all'arrivo della stampa a caratteri mobili, seguita poi dalla stampa meccanica, seguita dall'avvento delle macchine da scrivere, e infine dai computer... eppure la calligrafia ancora esiste. Ha un ruolo diverso oggi, rispetto a trecento anni fa, ma non è morta. Io continuo a fare le lettere a mano, nonostante possieda un tablet

su cui mi diverto a sperimentare con vari programmi, ma prediligo comunque sempre la carta e l'inchiostro, perché hanno quella imprevedibilità e unicità che gli strumenti digitali cercano di imitare, ma con risultati che a mio parere non convincono.

AL: Il suo lavoro attraversa mondi molto diversi: il packaging per Kiko un brand di cosmesi, l'editoria per Il Sole 24 Ore un quotidiano finanziario, un'opera istituzionale per un'azienda storica come Poste Italiane, una campagna di sensibilizzazione per una causa sociale. Come cambia, nei diversi registri, la sua idea di responsabilità progettuale? Esistono progetti in cui la calligrafia ha un peso etico più che estetico?

CR: Nel mio lavoro cerco sempre di dare personalità a quello che faccio, di tradurre il contenuto del testo in forme, magari attraverso lo stile oppure il layout. Una cosa che si può notare è che non uso sempre lo stesso stile o gli stessi effetti, ma cerco sempre qualcosa (che sia un dettaglio o un tratto) che possa apportare significato. Non è tanto uno stile calligrafico a identificare il mio lavoro, quanto un modo di approcciare il progetto. Cerco sempre di trattare le mie lettere come immagine e non solo come testo, con l'intenzione di imprimere umanità e coinvolgere lo spettatore a livello emotivo. Uno dei complimenti più belli che ho ricevuto? il tuo lavoro mi ha fatto emozionare.

AL: Lei tiene workshop di calligrafia da anni, in Italia e in molti contesti internazionali. Al di là delle tecniche specifiche, cosa pensa di trasmettere davvero ai suoi allievi? E quale ritiene sia la differenza più profonda tra imparare uno stile calligrafico e imparare a guardare le lettere?

CR: Imparare a guardare le lettere è la prima cosa. Molto spesso le persone credono che la calligrafia si occupi delle parti decorative, come gli svolazzi, ma durante un corso di calligrafia, soprattutto quelli di livello base o introduttivi, si parla molto di geometria, struttura, proporzioni, principi, ritmo. Cerco sempre di trasmettere il fatto che bisogna porsi delle domande: perché quel tratto o quella lettera hanno

quella forma o sono caratterizzati da quel contrasto? Il mio obiettivo non è dare un modello da imitare, ma trasmettere gli strumenti per capire cosa funziona meglio o è più coerente.

AL: La calligrafia occidentale e quella orientale condividono il principio di un gesto unico e irripetibile, ma poggiano su concezioni della scrittura molto diverse: in Oriente la calligrafia è spesso considerata la più alta delle arti visive, mentre in Occidente ha avuto a lungo un ruolo più funzionale. Ha mai studiato o osservato da vicino una tradizione calligrafica diversa dalla sua, e che cosa le ha lasciato di concreto questo confronto?

CR: Ho frequentato alcuni corsi di Shodō, ma è una via completamente diversa. Mi incuriosisce la calligrafia orientale ma resto un'osservatrice principiante. In quel mondo la calligrafia è considerata un'arte maggiore, mentre in Occidente la situazione è ben diversa: negli ultimi decenni molti professionisti hanno lavorato per far sì che il pubblico della possa percepire la calligrafia come un'arte a tutti gli effetti, ma c'è ancora molto che si può fare.

AL: Vorrei concludere con una riflessione condivisa: qual è, secondo lei, il rapporto tra arte e design? Crede esista una soglia chiara che li separa o un territorio fertile che li connette?

CR: Ho letto Munari per la prima volta al liceo, e credo che quell'imprinting sia rimasto. Si è poi arricchito di esperienze e letture molto diverse. Credo che sia per questo che mi sono sempre sentita più una designer che un'artista. Eppure credo che arte e design siano terreni che, soprattutto oggi, si contaminano, contigui, spesso senza soluzione di continuità, soprattutto negli ultimi decenni, dove gli artisti vengono chiamati a intervenire su oggetti riprodotti per la vendita al grande pubblico, o i designer si impegnano in attività di ricerca personale che sconfina nell'ambito artistico e sperimentale.

Questa intervista fa parte di **LOGGIA Dialogues**, il format editoriale di LOGGIA dedicato al dialogo con artisti, studiosi e protagonisti dell'industria creativa contemporanea.

Ogni conversazione nasce come spazio di ascolto e approfondimento, con l'obiettivo di esplorare pratiche, visioni e percorsi di ricerca che attraversano il mondo dell'arte e del design oggi.

Attraverso il racconto diretto dei protagonisti, **LOGGIA Dialogues** indaga il rapporto tra pensiero e progetto, tradizione e contemporaneità, formazione e pratica professionale, promuovendo un confronto aperto tra discipline e culture.

Chiara Riva

Chiara Riva è una calligrafa e lettering designer. Negli ultimi anni ha lavorato a progetti di comunicazione che spaziano dalle campagne pubblicitarie alle copertine, dal packaging alle esposizioni, per clienti come KIKO Cosmetics, Lancia Ypsilon, Arredo 3, Plus 24 de Il Sole 24 Ore, Fabriano, Feltrinelli, AISM e Sanofi. Tra i progetti istituzionali figura il 160° anniversario di Poste Italiane e la celebrazione del 100° anniversario di Luigi Pintor, ospitata da Manifestal e organizzata da Il Manifesto. Il suo lavoro è stato pubblicato su riviste internazionali e pubblicazioni specializzate, tra cui *Alphabet Magazine*, *Speedball Textbook* (25^a edizione) e *Letter Arts Review*. È stata inoltre selezionata per il Professional Artist Network di Speedball. Dal 2016 è ospite e relatrice in festival e conferenze internazionali, tra cui Torino Graphic Days, Outdoor Festival a Roma e Typofest a Sofia. Le sue performance dal vivo sono state presentate in contesti come Torino Graphic Days (2017), Lucca Comics – Area Performance (2023) e Inchiostro Festival (2025). È inoltre regolarmente invitata a tenere workshop di calligrafia per istituzioni e associazioni in Italia e all'estero, tra cui ACI, Tipoteca Italiana, Society of Scribes (online, New York), Society for Calligraphy (online, Southern California), Gentle Penman (online, Hong Kong), Schweizerische Kalligraphische Gesellschaft (Svizzera) e Barbedor (Parigi). Nel 2026 terrà workshop presso Schreibwerkstatt Klingspor Offenbach in Germania e Morris – Coffee and Crafts in Belgio. Nel 2019 ha pubblicato *Il senso della linea* (UXUniversity) e nel 2020 ha co-firmato *Manuale di Calligrafia* (Lazy Dog Press).

