

LA LINGUA SPECIALE DELLA STORIA DELL'ARTE NELLA DIVULGAZIONE PER LA DIDATTICA ACCADEMICA

Eleonora Boglioni¹

1. INTRODUZIONE

La diffusione dell'italiano come lingua d'uso quotidiano, per ogni tipo di comunicazione, scritta o orale, ad ogni livello di registro, ha una vera nascita e solidificazione solo a partire dagli anni '50 del secolo scorso, quando, grazie alla diffusione dei media – e in particolare della televisione –, i vari strati sociali della popolazione possono finalmente entrare in contatto diretto con una lingua, sì costituitasi relativamente alle proprie strutture interne, ma solamente da un punto di vista letterario e formale. Si stima che ancora nel 1951 solo il 18,5% della popolazione avesse abbandonato il dialetto prediligendo l'italiano come lingua nella comunicazione quotidiana (Beccarla, 1973: 108).

In questo scenario di frammentazione linguistica in una molteplicità di dialetti e varietà regionali dell'italiano, è difficile omogeneizzare, dal punto di vista lessicale, il vocabolario dei tanti aspetti della vita quotidiana, vista, per l'appunto, la cospicua presenza di geosinonimi per indicare i vari oggetti o ambiti della realtà. Balzano così all'attenzione le lingue speciali (e settoriali), che forniscono – soprattutto nel settore commerciale e aziendale – uno strumento di unificazione del vocabolario nazionale, nonostante la loro presenza come varietà nella lingua italiana risalga, a seconda del tipo di lingua, già almeno a partire dall'epoca del medioevo o del rinascimento.

Ma cosa si intende per lingua speciale e quali sono gli ambiti della sua delimitazione? Secondo la definizione maggiormente presa a riferimento di Berruto (Berruto, 1974: 68):

per lingua speciale si intende una varietà funzionale di una lingua naturale dipendente da un settore di conoscenze o da una sfera di attività specialistici, utilizzata nella sua interezza da un gruppo di parlanti più ristretto della totalità dei parlanti della lingua di cui la lingua speciale è una varietà, per soddisfare i bisogni comunicativi (in primo luogo quelli referenziali) di quel settore specialistico.

Oltre agli ambiti più noti e indagati come quello scientifico (medico-biologico, chimico, ...) e, nella sfera delle discipline umanistiche, quello della storia, in questa sede si intende capire e scandagliare gli aspetti linguistici più rilevanti e caratterizzanti della lingua della storia dell'arte, una disciplina certamente di diffusione comune per i parlanti

¹ Master Promoitals, Università degli Studi di Milano.

nativi – ma non così ovvia –, che ne hanno nozioni o dagli studi scolastici o per esposizione durante la loro vita, in quanto parte rilevante della cultura italiana. Per un apprendente di italiano come L2/LS, la storia dell'arte può invece esercitare una fascinazione particolare, proprio perché spesso materia percepita come espressione distintiva della civiltà italiana in maniera più caratterizzante rispetto a quella di altri paesi. Non a caso, infatti, secondo l'indagine *Italiano 2000* la motivazione culturale resta tuttora al primo posto come spinta allo studio della nostra lingua, sebbene recentemente si sia assistito ad una diversificazione dei pubblici, attratti allo studio anche per motivi professionali e formativi (De Mauro, 2000).

La storia dell'arte può costituire dunque una intrigante fonte per un approccio allo studio della lingua (e cultura) italiana non solo nella sua portata specialistica (ad esempio per studenti Erasmus che si trovino in Italia proprio per un curriculum formativo in storia dell'arte), ma anche come materia disciplinare, sebbene in realtà non si registrino numerosi casi in questo senso, mentre è più frequente trovare nelle università straniere corsi sul cinema e, ovviamente, di letteratura italiana, studi oramai radicatisi e portatori di una forte tradizione accademica.

2. METODOLOGIA

Se lo studio sulle lingue speciali per tradizione è stato caratterizzato da un approccio orizzontale, cioè indagandole all'interno secondo una modalità gerarchica, recentemente si è rivolta attenzione anche alla dimensione verticale, considerando l'ambito divulgativo, tra cui rientra anche quello didattico. A questo proposito Cortelazzo (Cortelazzo, 1994: 3-4) rileva che:

Dapprima, si è proceduto a riconoscere un'articolazione orizzontale, differenziando l'analisi in relazione alla varietà dei contenuti (quindi lingua della fisica *vs* lingua della chimica *vs* lingua dell'economia...) e procedendo anche all'individuazione di sotto-settori (ad es. distinguendo, nel campo dell'economia, la lingua delle scienze economiche, quella delle transazioni economiche, quella della borsa, quella del diritto economico, ecc; oppure, all'interno della lingua della medicina, una lingua dell'anatomia, una della patologia, una della farmacologia, ecc). Poi la differenziazione si è estesa in direzione della stratificazione verticale, sociolinguistica [...]. È importante notare, come ha fatto Dardano (1987, 137-138), che la "scoperta" di una dimensione verticale delle lingue speciali è dovuta principalmente all'attenzione riservata a due forme di uso sociale di tali lingue, e precisamente la divulgazione e l'insegnamento....

Riferendosi dunque a tali prospettive di indagine, si è optato per l'analisi linguistica di un campione di capitoli e brani tratti sia da manuali sia da raccolte di saggi, considerandoli come esemplificativi del materiale di studio che uno studente di storia

dell'arte possa incontrare nel corso del proprio cammino formativo in ambito accademico².

Tale scelta tiene conto, oltre che della didattica – ponendo così in rilievo lo studente come destinatario della lingua –, anche della dimensione sociolinguistica, avendo selezionato testi caratterizzati da un alto grado di formalità (diafasia) e dalla dimensione della lingua scritta (diamesia). Sono dunque esclusi dalla ricerca i testi audio-visivi di lezioni universitarie e trasmissioni specialistiche a soggetto artistico. Visto l'accento sulla verticalità della ricerca, i campioni selezionati non includono una differenziazione tra le varie sotto-categorie della disciplina – dalla scultura alla pittura, dalla fotografia al saggio critico-teorico –, che vengono così affrontate in modo omogeneo e non gerarchizzato nello studio di quella che nel titolo è stata definita come la lingua speciale della storia dell'arte. A questo proposito è importante precisare che l'adozione della dicitura “lingua speciale” non vuole porre l'accento su una definizione tecnicistica che la delimiti in tal senso rispetto alla dicitura di lingua settoriale, ma piuttosto identificare un ambito specifico di studio, che presenta delle caratteristiche proprie e che è espressione e si riferisce ad un preciso percorso formativo.

La scansione linguistica di ogni brano è stata condotta secondo le linee guida di quelli che sono considerati i tre livelli di analisi caratteristici delle lingue speciali: il lessico, la morfosintassi e la testualità. Si è dunque proceduto al riscontro del rispetto o meno delle caratteristiche per ogni livello di indagine, rilevandone di proprie ed originali in caso di discostamento. Si è inoltre utilizzato come parametro aggiuntivo della valutazione un paragone analogico con l'ambito forse più attinente all'interno dei vari linguaggi settoriali, quello della critica letteraria, giungendo così alla delineazione di un quadro rispetto alla caratterizzazione della lingua della storia dell'arte. Si tiene infine a sottolineare che l'elaborazione delle linee guida metodologiche qui esposte e la stesura del lavoro stesso nascono nell'ambito del corso di studi sull'insegnamento e la promozione della lingua italiana come L2/LS offerto dal master PROMOITALS dell'Università degli Studi di Milano.

3. I LIVELLI DI ANALISI

3.1. *Il livello lessicale*

Il lessico è sempre stato considerato l'aspetto più caratterizzante, che specifica e differenzia una lingua speciale dalla lingua comune. L'individuazione di termini specifici, peculiari di tali lingue, è dunque un tratto determinante e facilmente riconoscibile nella distinzione delle stesse dalla lingua comune. Per quanto riguarda la storia dell'arte, nel *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* De Mauro mostra come, in realtà, l'incidenza dei lessemi specifici dell'arte sia minoritaria rispetto, ad esempio, a quella di una disciplina per la quale è altamente plausibile poter parlare dell'esistenza di una lingua speciale, la storia. Il numero di lessemi per l'arte ammonta solo a 1.655 contro i ben 10.400 della

² Come tipologia di manuali sono stati presi in esame i quattro volumi di *Storia dell'arte italiana* di Bertelli C., Briganti G., Giuliano A. (1991) e il manuale di storia della fotografia, *Storia e tecnica della foto* di Zannier I. (2001).

storia. In questo senso, infatti, la presenza di termini specialistici rispetto al vocabolario comune, cioè di veri e propri segni aggiuntivi, non è tale da porre in particolar rilievo questo tratto linguistico. Nei brani analizzati compaiono solo alcuni veri e propri termini riconosciuti dal dizionario come lemmi specifici del campo dell'arte. Tra essi ricordiamo, per esempio, *encausto*, *bozzetto*, *marina*, *paesaggio* (genere del), *zoccolo*, *incisione*, *studio*, *sfondo*, (a parte le prime due, le altre sono parole presenti nella lingua comune che acquisiscono una connotazione propria per questo ambito specialistico, analogamente a quanto avviene per *massa* e *forza* introdotte in fisica da Galilei).

Dei non numerosissimi termini specifici si riscontra una tendenziale monoreferenzialità, ovvero il prevalere della denotatività che abbiamo visto non escludere del tutto un carattere connotativo. Sono infatti limitati i casi di polisemia o di sinonimia del vocabolario dell'arte, come fa notare Cortelazzo (Cortelazzo, 1994), che cita i sinonimi *paramento* - *fornimento* - *parato* (per arredamento) e *piattello*, come caso di polisemia. Maggiore è invece la presenza di espressioni, sintagmi nominali o verbali, che differenziano il registro, innalzandolo rispetto alla lingua comune, anche se il loro utilizzo non è necessario o vincolante per la specialità, i tecnicismi collaterali. Di questo ambito troviamo dunque espressioni come *trovare forma*, *trovare espressione*, *realtà figurative*, *fortuna critica*, *controllo dei mezzi tecnici e formali*, *impianto coloristico/compositivo*, *realtà pittorica/figurativa*, *alla maniera (neoclassica)*, *soluzioni linguistiche e figurative/pittoriche*, *avviare alla pittura*, *stile alla (Ingres)*, *sintesi formale*.

Per quanto riguarda i termini specifici della lingua speciale non si registrano casi particolari di neoformazioni per derivazione o composizione con affissi tratti da altre lingue speciali, quanto piuttosto sono cospicui gli esempi di nomi di fenomeni, movimenti, correnti o tendenze la cui "invenzione" richiama lo scenario internazionale con casi di forestierismi (o meglio internazionalismi) quali *cubismo* *astrattismo*, *dadaismo*, *espressionismo*, *puntinismo*, *simbolismo* (movimento anche letterario), mentre se ne trovano altri di origine italiana, perciò non adattati, come *neoclassicismo*, *manierismo*, *avanguardismo* (con riadattamento da un termine del linguaggio militare "avanguardia"), *realismo*, *tonalismo*, *futurismo*, *divisionismo*, *linearismo*, *vedutismo*, *paesismo*, *giapponismo*, *micelangioloismo*. Si tratta di sostantivi costituiti da una radice tratta da parole della lingua comune (o da nomi propri) e dal suffisso -ismo (lo stesso anche nel caso degli internazionalismi per l'origine comune), che apporta un significato generale di categoria o categorizzazione, derivante dal greco antico *-ισμός* (*-ismòs*), e di aggettivi derivativi con l'aggiunta del suffisso -ista alla radice, che indica proprio la derivazione dal nome: *cubista*, *astrattista*, *realista*, *impressionista*, *dadaista*, *simbolista*, *futurista*³, *postimpressionista*, *naturalista* (dal sostantivo *naturalismo* di derivazione dal linguaggio della letteratura, poi applicato all'arte). Comuni sono anche i prefissi neo- e, meno, post-, come nel caso di *neoclassicismo* o *post-impressionismo*. Essi indicano chiaramente il concetto di rinnovazione e di posteriorità, successione. Sono inoltre presenti anche aggettivi con prefissi di "orientamento" favorevole o contrario rispetto ad un movimento o una corrente: *antipositivista* (da positivismo, fenomeno filosofico-culturale), *anticlassicista* (da *anticlassicismo*), *controriformistico* (dal linguaggio storico ma applicabile a tendenze

³ Alcuni di questi aggettivi, come *cubista* e *futurista*, sono presenti anche come sostantivi al plurale maschile per indicare i pittori esponenti di quella corrente.

artistiche)⁴. Si registrano casi di internazionalismi, non necessariamente legati al nome del movimento, come (pittura) *en plein air*, *modern design*, *silhouette*, *art brut*, *art nouveau* (prestiti formali)⁵.

Notevolmente caratterizzante risulta pure la presenza di derivati eponimi – più che nomi eponimi, molto diffusi nel linguaggio scientifico –, la cui copiosità dipende anche dall'orientamento stilistico dell'autore. Se ne incontrano comunque numerosi sotto forma di aggettivi che accompagnano un sostantivo per evitare la ripetizione del nome proprio dell'artista (che potrebbe essere il soggetto attivo della frase o costituire il complemento di specificazione del nome stesso). Ricordiamo, tra questi, *personalità artistica canoviana*, *scritti canoviani*, *eredità beniniana*, *influenza munchiana*, *naturalismo courbettiano*, *capitoli michelangioloeschi*, *impianto tizianesco*, *angelo leonardesco*, *opera/poetica vasariana*, *matrice vicchiana* (anche in riferimento a esponenti del mondo letterario-filosofico). La composizione prevede l'aggiunta dei suffissi -iano o -esco alla radice del nome.

Appare dunque interessante la componente del lessico relativa alla morfologia derivazionale, presente principalmente negli aggettivi derivativi eponimi e negli aggettivi che derivano dai nomi delle correnti e/o dei movimenti artistici sia che si tratti di internazionalismi che di nomi di formazione italiana.

3.2. Il livello morfosintattico

Il livello morfosintattico (per la morfologia derivazionale si rimanda al paragrafo precedente) è quello considerato meno rappresentativo di fenomeni specifici per le lingue speciali a causa della minore frequenza con cui ricorrono dei tratti individuati come particolari.

Tuttavia, possiamo individuare alcune caratteristiche peculiari del linguaggio della storia dell'arte rispetto ad una generale tendenza delle lingue speciali (principalmente in ambito scientifico) ad un processo di deogettivizzazione e di riduzione della complessità sintattica dei periodi. Si nota invece come, nei testi presi in esame, la descrizione e argomentazione dei contenuti proceda secondo una struttura prevalentemente ipotattica (senza escludere tuttavia la paratassi), anche con alcuni gradi di subordinazione, con una articolata gamma di proposizioni che vanno dalla concessiva alla consecutiva, dalla temporale alla relativa, registrando una notevole frequenza di quest'ultima tipologia. Consideriamo il seguente passo:

Le testimonianze visive di Von Rayski e Segal, comparse su quell'asse Dresda-Berlino che è stato uno dei grandi perni dell'arte del nostro tempo, oscillante dall'avanguardismo più libero alle più drastiche restituzioni, dichiarano le difficoltà vitali dell'artista moderno, tra conflittualità esistenziali e autocritiche e ipercritiche, insoddisfazione e i

⁴ I suffissi -ista e -istico si usano per formare aggettivi derivanti da un nome, con l'unica differenza che il suffisso -ista è attribuibile indifferentemente a cosa o persona, mentre quello -istico solo a cosa.

⁵ In questo caso esiste una denominazione, o meglio, una pluralità di denominazioni del movimento: in italiano si può infatti trovare stile liberty, modernismo o stile floreale. L'internazionalismo qui non è una adozione esclusiva (come nel caso di *art brut*.) mettendo in luce una corrispondenza non biunivoca tra significato e significante, così come avviene nel linguaggio sportivo per *corner* e *calcio d'angolo*.

più concreti impedimenti alla buona fortuna della propria opera, che non soddisfa il suo autore o, quando lo soddisfa, può non incontrare l'approvazione del pubblico, fino a scatenarne la furia (Negri, 2000).

O ancora:

Questa leggenda ha inizio con l'alchimista olandese Johan Simonis Van Der Beck, chiamato Torrentius (1539-1640), che venne condannato per stregoneria per aver eseguito dipinti così perfetti (fotografie? non ci sono prove) da sembrare realizzati "dal diavolo" e che furono dati alle fiamme assieme al loro autore (Zannier, 2001).

Appare invece evidente la prevalenza di un tipo particolare di soluzioni connettive, non tanto volte ad esprimere rapporti di causa e conseguenza quanto piuttosto miranti alla enumerazione. Citiamo varie forme per "elencare" stilemi di un artista, parti di un'opera o gruppi di artisti o opere, quali formule presentative seguite da enumerazione di sintagmi nominali per asindeto (*tra cui, ricordiamo, sono di questo periodo*). Nella enumerazione asindetica possono comparire congiunzioni come *nonché*, formule enumerative come *da... a...*, *dalle... alle...*, *come ...o*, e sintagmi nominali + *così come*.

Ad esempio:

Diverse sono le fonti usate e complesso il gioco delle citazioni presenti in questa straordinaria opera pittorica: dalla tradizione classica dei profili delle figure a certi dettagli che richiamano Grünewald, dalla pittura di Raffaello a quella di David (Bertelli, 1991).

Le formule presentative – tra cui compaiono anche sintagmi scissi come *è l'artista che, ci sono opere che (era stato l'olandese Jongkind a educare l'occhio di Monet)* – possono essere seguite o meno dai due punti. Si nota, inoltre, che il nucleo enumerativo può essere anche inserito all'interno di incisi più o meno lunghi ed articolati, principalmente parentesi e trattini: «dove conobbe altri giovani – Frédéric Bazille (1841-1870), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) e l'inglese Alfred Sisley (1839-1889) – [...] (Bertelli, 1991)».

L'uso di incisi caratterizza la costruzione sintattica di tali testi anche e soprattutto al di fuori del caso specifico dell'enumerazione, ponendosi come elemento aggiuntivo della struttura sintattica del periodo, come nel seguente caso:

In particolare – come si può osservare nelle diverse vedute di Notre-Dame de Paris eseguite nel 1864 (La Senna e Notre-Dame de Paris) – Jongkind era particolarmente attento alle modificazioni del progetto in relazione alle specifiche condizioni atmosferiche (Bertelli, 1991).

O ancora:

Dei quadri esposti nelle periodiche mostre di arte pura tedesca nei secondi anni Trenta e nei primi anni Quaranta – il progetto delle quali era di proporre una alternativa radicale alla linea avanguardistica portata avanti attraverso acquisti da molti direttori di musei, da Berlino a Mannheim, dall'inizio del secolo fino a tutto il periodo di Weimar – non

rimane pressoché traccia nella Germania di oggi (una rara eccezione è il nudo femminile del 1942 di Adolf Ziegler esposto nel museo di Norimberga); si è infatti generalmente tornati a privilegiare, dopo la seconda guerra mondiale, quella linea di interpretazione storico-critica dell'arte contemporanea una cui prima complessiva sistemazione è coincisa con l'attività – assolutamente parallela all'iconoclastia nazista – del Museum of Modern Art di New York (Negri, 2000).

Questo fattore, insieme alla presenza di citazioni (spesso introdotte da virgolette o inserite negli incisi) può costituire una fonte di difficoltà di comprensione del testo, caratterizzato da un non molto accessibile livello di leggibilità. A complicare questo aspetto concorre inoltre il fatto che, spesso (ma non necessariamente), le citazioni sono tratte da scritti di autori, storici dell'arte o di artisti del passato, presentando così al loro interno un lessico che può risultare desueto, proprio di un registro aulico o letterario. Si noti, ad esempio, un sostantivo come *industria*, usato nell'accezione di operosità ed ingegno:

Il romano Ennio Quirino Visconti intanto, scrivendo il monumentale *Museo Pio Clementino* (1782-1808), matura in un discorso indirizzato al principe Chigi *Sullo stato attuale della romana letteratura* (1785 ca.) una storicistica definizione dell'antiquaria: “Facoltà che presiede alle belle lettere, che guida le arti, che è fiaccola della Storia, e quella che ci familiarizza co' passati tempi mostrandone le opinioni, insegnandocene le religioni e combinando tutto con le reliquie dell'ingegno e dell'industria di que' tempi stessi così facendoci conoscere gli uomini stessi più addentro di quello che possa fare la nostra storia civile [...]” (Barocchi, 1998)⁶.

Avendo dunque i testi presi in considerazione una articolata ipotassi (con subordinazione sia implicita che esplicita), non si assiste ad una riduzione di tempi e modi nella sintassi. Al contrario, si rileva una *consecutio temporum* funzionale alla presentazione ed argomentazione della storia biografico-stilistica e della produzione degli artisti, che non esclude modi come il condizionale e l'indicativo futuro:

Poter conferire al marmo il calore e la morbidezza della carne viva è un segno lungamente apprezzato da Canova: “Le opere dunque di Fidia sono vera carne, cioè la bella natura”, esclamerà nel 1815 di fronte ai marmi del Partenone, trasferiti a Londra da Lord Elgin, trovandovi espresso il proprio ideale (Bertelli, 1991).

Anche la nominalizzazione appare debole e non significativa, mentre non sono rari i sintagmi verbali in cui lo spessore semantico è affidato al nome, che include quindi quello del verbo. Si ricordano, ad esempio, *dare alle fiamme*, *dar vita*, *dare rilievo*, *trovare*

⁶ Il passo presenta altri fattori che possono rendere il grado di leggibilità difficile, come apocopi (*que'*, *co'*) e inversione dell'ordine testa-modificatore canonico dell'italiano (*passati tempi*, *romana letteratura*, *storicistica definizione*), anche se i due ultimi esempi sono presenti nel flusso testuale principale e non nella citazione.

forma. La presentazione dei contenuti segue perciò una strutturazione meno scandita di quella dei testi scientifici, ma tuttavia regolata dalla divisione in paragrafi, ognuno riportante un titolo, caratterizzato – analogamente a quanto avviene nel linguaggio giornalistico – dall'ellissi del verbo e dalla condensazione del contenuto semantico in sostantivi astratti della lingua comune, spesso con suffisso in -zione, come *L'assimilazione del neoclassicismo: Teseo sul Minotauro*.

3.3. Il livello testuale

Nei brani e testi di storia dell'arte analizzati per questo studio l'organizzazione testuale appare come un elemento caratterizzante non solo dal punto di vista di una rigorosa analisi linguistica, ma anche come "impatto visivo" sullo sguardo del lettore. Il fattore di maggiore attrazione, che può anche esercitare una generale fascinazione turistico-culturale, è sicuramente dato da un elemento paratestuale di imprescindibile importanza: le immagini di dipinti, sculture, edifici. La distribuzione delle immagini nei testi risulta ordinata secondo una presentazione che può consistere in una rigida divisione tra sezione del testo dedicata alla parte prettamente verbale e l'apparato delle immagini, oppure queste ultime possono essere presentate a "spezzare" una omogenea dissertazione scritta, distribuendone dei gruppi ad occupare intere pagine-intervallo. Ogni immagine è inoltre corredata da un piccolo elemento testuale, la didascalia, che consta dei seguenti componenti: numero di riferimento, nome dell'autore, titolo dell'opera, anno o anni di produzione separati da un trattino, materiale o tecnica, dimensione in cm, città di conservazione, luogo di conservazione (museo, chiesa, ...).

Figura 1. *Immagine pittorica con didascalia*.

2. *Umberto Boccioni, La città che sale, 1910-11, olio su tela, 199,3 × 301 cm, New York, Museum of Modern Art*



La didascalia presenta una struttura fissa in cui sicuramente il titolo dell'opera, per ragioni tipografiche, è in corsivo. Gli altri elementi possono esserlo o meno a seconda di scelte soggettive.

L'immagine, insieme alla didascalia, costituisce un apparato fondamentale per la comprensione e la leggibilità del testo stesso: non possono essere considerate come mera ornamentazione o strumento di "abbellimento" accattivante della parola scritta. La loro presenza è dunque imprescindibile da una piena comprensione della materia stessa e non deve essere trascurata nella presentazione degli argomenti. Tuttavia, è possibile che alcuni testi (come saggi a carattere puramente critico, di letteratura artistica) tralascino la componente delle immagini, proprio per la loro natura teorica, rispetto alla quale essa non è necessariamente funzionale.

Per quanto concerne la sezione più prettamente testuale, più che l'uso di particolari connettivi (tuttavia presenti), l'organizzazione si sviluppa anche secondo un andamento intrinseco, attraverso il notevole ricorso alla referenza anaforica.

Se quasi del tutto assenti sono i rinvii di tipo testuale (come *vedi sotto*), quelli paratestuali rimandano invece al corredo delle immagini: essi possono essere esplicitati tramite numeri posti accanto alla gabbia tipografica contenente il testo scritto, oppure possono essere omessi, rimandando implicitamente all'immagine citata. Ben più funzionali allo sviluppo argomentativo del testo sono i sintagmi anaforici e cataforici, la cui presenza risulta quantitativamente rilevante nei brani analizzati. Compaiono dunque espressioni quali: sintagmi nominali costituiti da aggettivo dimostrativo o aggettivo possessivo + nome referenziale (*questa tempera, questa stesura pittorica*), sostantivi deoggettivizzanti come *l'artista, l'autore, il maestro, lo scultore* – a volte accompagnati da aggettivi che ne aiutano l'identificazione, costringendo però ad inferenze non sempre immediate come *il maestro quattrocentesco, il monumento settecentesco* (aggettivi derivativi da nome di secoli) –, sintagmi costituiti da articolo + sostantivo come *i gruppi, le opere, i rilievi*, pronomi personali (*egli, esso, essa* legati anche al livello formale del registro della dissertazione scritta); ripetizione di aggettivo indeterminativo seguito da nomi e/o verbi + nomi (*diverse sono, diverse altre sono, diverse fonti*); altre espressioni quali *quest'ultimo (la pittura di paesaggio di quest'ultimo), tutte queste*.

La coesione testuale è infine ricercata tramite specificazioni di natura deittica, ad esempio con l'utilizzo dell'avverbio di luogo *qui*, come collegamento intratestuale:

le cupe allegorie barocche sulla morte si trasformano qui nell'immagine simbolica della religione cristiana e del genio funebre con la fiaccola rovesciata, tenera allusione alla fugacità della vita terrena (Bertelli,1991).

3.4. *Lo stile espressivo*

Senza entrare nel merito di una analisi del linguaggio usato nei testi campione sotto un profilo puramente letterario, si intende comunque delineare uno sguardo generale sulle più evidenti caratteristiche da un punto di vista stilistico-espressivo.

In riferimento all'analisi del linguaggio della critica letteraria attuato da Mario Cerruti in *Di certi linguaggi della critica letteraria* (Beccaria, 1973) si possono rilevare dei tratti in comune con quelli evidenziati dall'autore in tale saggio. In primo luogo, spicca l'adozione di un linguaggio marcatamente metaforico, con espressioni che rimandano

soprattutto al mondo biologico-naturale, come *onda*, *serpeggiano*, *gestazione*, *immersione dei corpi nello spazio atmosferico*, di viaggio come *approdare a conoscenza*, *bagaglio di esperienze* e all'ambito della visione, come *educare l'occhio del pittore*, *perché fossero pienamente leggibili*, *la lettura più corretta del parco*, *la lettura dello spazio*.

Molti sono anche gli influssi di lessemi ricavati da altri ambiti disciplinari di tipo umanistico, come si osserva per il campo psicologico-psicanalitico con *conflitto*, *irrazionalità*, *autocriticismo*, usate in alcuni casi in modo scientifico; altri esempi, invece, rimandano a un uso terminologico volto a enfatizzare una dimensione irrazionalistica o intimista, di natura vaga e non filologicamente accertata, come *moti dell'animo*, *esercitare suggestioni*, *meditare* (verbo usato anche come sostantivo, *serena meditazione* e come aggettivo derivativo con estrema abbondanza, ad esempio, *meditato lavoro*, *spirito meditativo*, *meditatissima azione*), *inondano emozione* (metafora fluviale), *impeto della creatività*, *energie linguistiche*, *concezione emotiva della figura*, *resa emotiva del segno e del colore*, *godimento del cuore*, *nozioni psicologiche*, *le interpretazioni psicologiche di Pontorno*, *le allucinazioni di El Greco*, *iconografia sentimentale e emozionale*, *trasposto dal piano dell'esperienza emotiva a quella del pensiero*. Sia l'uso di espressioni di natura metaforica sia l'influenza terminologica di altri ambiti delle scienze umane accomunano il linguaggio della storia (e critica) dell'arte a quello della critica letteraria.

A prescindere da questa analogia, si nota comunque il ricorso a espressioni che veicolano un contenuto semantico ad alta portata "energetica", cioè che trasmettono un'idea di forza e potenza espressiva delle opere d'arte stesse, sia di natura interiore che estetico-esteriore, come mostrano esplicitamente i seguenti esempi: *audaci soluzioni formali*, *vortici di colore*, *tensione umana e animale*, *potenza comunicativa*, *forza espressiva*, *vigorouso naturalismo*, *effetto di grande energia compositiva*.

Si registra infine la presenza di procedimenti metonimici, in base ai quali all'opera viene fatto riferimento attraverso la parola che ne indica il supporto, il materiale o la tecnica esecutiva: *la tela*, *la tavola*, *i marmi*, *gli affreschi*, *la tempera*, oppure il soggetto rappresentato: *il nudo*.

4. LE SPECIFICITÀ DELLA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE

Ai fini dello studio, definiti all'inizio come l'individuazione delle caratteristiche distintive della lingua speciale della storia dell'arte, si cerca di riassumere ora quelli che sono emersi come i tratti più evidenti, pensando poi ad una loro dimensione in ambito didattico.

4.1. I punti fondamentali

Il lessico è sempre stato considerato la caratteristica fondamentale per il riconoscimento e l'individuazione di lingue speciali e settoriali. Tuttavia, come già detto sopra (vedi 3.1), il livello lessicale, inteso preminentemente contraddistinto dalla presenza di segni aggiuntivi, veri e propri termini specifici dell'ambito, non può in questo caso definirsi come tratto saliente, se non per quanto riguarda la presenza di certi lessemi della lingua comune – e a volte tratti da altre lingue speciali, come *vena* (*realista*) dal linguaggio dell'anatomia, *verismo descrittivo* dal linguaggio della letteratura, *scena pittorica*

parigina/scena romana, dalla lingua comune in riferimento all'ambito teatrale –, che compaiono con rilevanza sotto forma di cosiddetti tecnicismi collaterali.

La sintassi presenta anch'essa una propria specificità, chiaramente divergente rispetto alla tendenza alla semplificazione e alla nominalizzazione che caratterizza i linguaggi scientifici. Si nota una costruzione ipotattica, quindi con un'articolazione delle frasi più o meno ampia, dovuta anche alla presenza di numerosi incisi, che apportano informazioni aggiuntive, accrescendo così tale costruzione gerarchica. Si rileva inoltre, in questo senso, un uso abbondante di segni di interpunzione quali i due punti e il punto e virgola.

Il terzo livello, quello che sta emergendo come interessante per le sue specificità nella recente analisi di tali linguaggi, si connota come quello maggiormente distintivo anche nel caso della lingua della storia dell'arte. È stata illustrata precedentemente la necessità, non solo da un punto di vista grafico-estetico, dell'organizzazione di un vasto apparato paratestuale nei testi presi in esame. Molto interessante (ed utile per la coesione dell'organizzazione testuale) appare anche il tratto della referenza anaforica, che si è sottolineato dare una sorta di “ritmo” dal punto di vista della modalità argomentativa.

Si riporta, a titolo esemplificativo, il seguente estratto:

Esso pur riprendendo lo schema sancito da Bernini, si impose per le decisive differenze, all'animazione continua del monumento settecentesco, si sostituisce una scansione precisa degli elementi (Milizia sottolinea “le poche e grandi divisioni”, che richiamano l'impostazione del dipinto di David), si bandiscono la ricca ornamentazione, i marmi policromi, i panneggi tumultuosi (Bertelli, 1991).

4.2. Nella didattica

La tipologia di utenti di ipotetici corsi di storia dell'arte come lingua speciale a cui si fa riferimento includono le categorie dello studente Erasmus che affronti proprio questa disciplina nel proprio percorso formativo e lo studente all'estero a cui possano essere offerti corsi specialistici di storia dell'arte, ad esempio per la preparazione agli studi in Italia o per motivi professionali.

Avendo ristretto il campo di analisi ai soli testi scritti di livello universitario, lo spunto per una riflessione sulle conseguenze che le caratteristiche individuate portano in ambito didattico si inseriranno su questo sfondo.

Come evidenziano Barni e Peccianti ne *Il progetto “La lingua italiana, uno strumento per il made in Italy”*, è necessario considerare la complessità delle abilità che sono richieste a uno studente che, nel caso soprattutto degli Erasmus, si trovi in una condizione di conoscenza linguistica al livello elementare, insufficiente ad esempio per la lettura e la comprensione di manuali.

Vista la difficoltà della padronanza delle strutture linguistiche, soprattutto dal punto di vista sintattico, si ritiene importante stimolare un approccio allo studio individuale dei testi a partire dagli elementi paratestuali. Questi sono portatori di informazioni chiave per la comprensione della componente prettamente verbale: nella didascalia ci sono dati sull'opera, l'immagine serve a chiarire e comprendere quanto esposto nel testo. Importante è, inoltre, offrire elementi selezionati di lessico specialistico, ma anche (e non secondariamente) dei tecnicismi collaterali, che inseriscono termini tecnici o lessemi

della lingua comune in un contesto fraseologico, utile sia al fine della comprensione, sia a quello del riutilizzo delle strutture linguistiche stesse (prendere appunti, scrivere relazioni). Interessanti in questo senso sono materiali come quello pubblicato sul sito internet della Scudit di Roma, di cui si vede un esempio nella schermata sottostante.

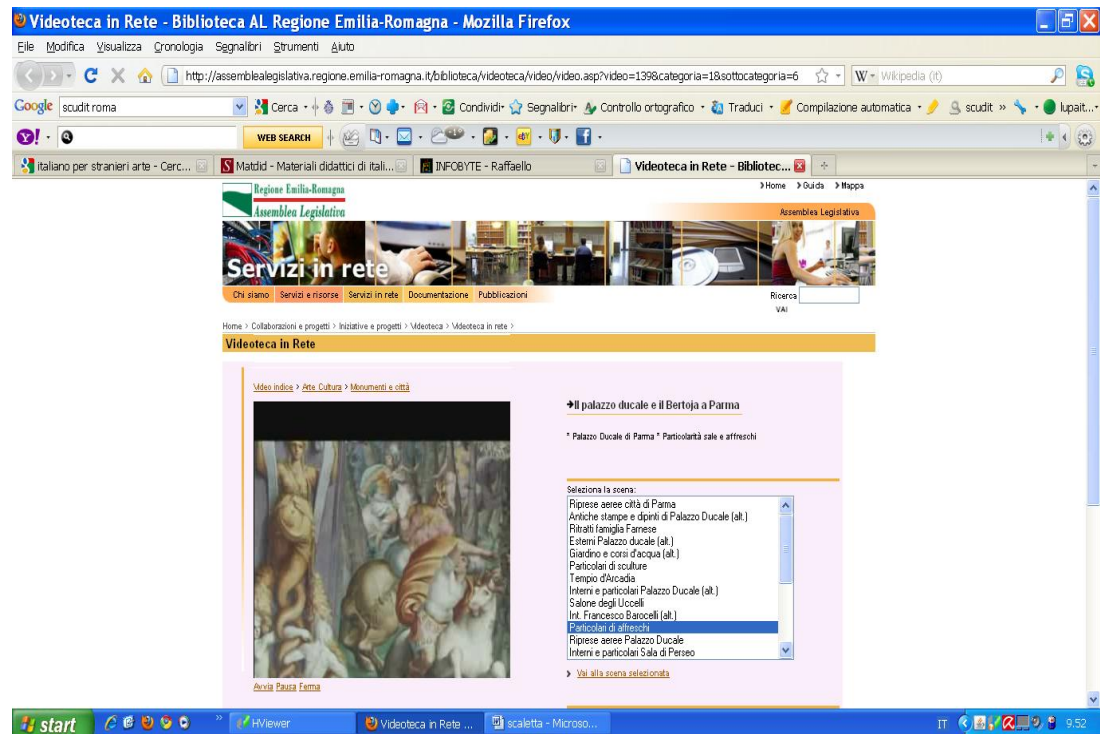
Figura 2. *Il tour virtuale delle Stanze della Signoria.*



Il materiale presenta un percorso a partire da una attività iniziale che propone una serie di esercizi grammaticali su un testo di storia dell'arte avente come soggetto opere e aneddoti della vita di Raffaello, presentando come collegamento un approfondimento sulle Stanze della Signoria, cui è associato il tour virtuale (fig. 2).

Un altro spunto per costruire unità didattiche è offerto dal sito della Didattica ER, che propone nella sezione arte (tra le varie discipline) un video sul Palazzo Ducale di Parma (fig. 3), dividendolo in spezzoni, molto utili per l'elaborazione di attività specifiche:

Figura 3. *Il palazzo Ducale di Parma.*



5. CONCLUSIONI

La storia dell'arte è una disciplina centrale e affascinante, imprescindibile per una conoscenza e comprensione approfondita e non parziale della storia della cultura e della civiltà italiana. Oltre alla fascinazione dell'immaginario legato all'urbanistica, alle opere dei grandi musei delle città italiane, dell'artisticità, del gusto per l'arte e per il bello, offre interessanti spunti di studio anche dal punto di vista dell'analisi linguistica. Sebbene questo linguaggio non sia dotato di un rigore quasi ineluttabile come avviene soprattutto per i linguaggi scientifici, è tuttavia contraddistinto da proprie regole e da un rigore argomentativo-descrittivo, che non sono secondari e svincolati ma anzi funzionali ad una piena comprensione ed apprezzamento della materia stessa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barni M., Peccianti C. (1991), "Il Progetto 'La lingua italiana: uno strumento per il made in Italy'", in Mazzoleni M., Pavesi M. (a cura di), *Italiano lingua seconda*, Franco Angeli, Milano..
- Berruto G. (1974), *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna.
- Cortelazzo M. (1994), *Lingue speciali – la dimensione verticale*, Unipress, Padova.
- De Mauro T. (2000), *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino.

© Italiano LinguaDue, n. 1.2011.

E. Boglioni, *La lingua speciale della storia dell'arte nella divulgazione per la didattica accademica*.

De Mauro T. (2002), *Italiano 2000: i pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso fra stranieri*, Bulzoni, Roma.

Beccaria G.L. (a cura di, 1973), *I linguaggi settoriali in Italia*, Bompiani, Milano.

SITOGRAFIA

Accademia della Crusca:

http://forum.accademiadellacrusca.it/forum_10/interventi/4521.shtml

Didattica ER – Il portale della documentazione educativa della Regione Emilia

Romagna: <http://www.didatticaer.it>

Hoepli - Dizionario di italiano:

http://dizionari.hoepli.it/Dizionario_Italiano.aspx?idD=1

Scudit: <http://www.scudit.net/infoenglish.htm>

Wikipedia: http://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale

Wiktionary: <http://en.wiktionary.org/wiki/-istico>

TESTI DI STORIA DELL'ARTE

Barocchi P. (1998), *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, Einaudi, Torino.

Bertelli C., Briganti G., Giuliano A. (1991), *Storia dell'arte italiana*, Electa/Bruno Mondadori, Milano.

Negri A. (a cura di, 2000), *Arte e artisti nella modernità*, Editoriale Jaca Book, Milano.

Zannier I. (2001), *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Roma-Bari.