

CARATTERISTICHE LINGUISTICHE DELLE DIDASCALIE NELL'ARTE, ANALISI DI UN CASO: IL MUSEO DEL 900

*Elena Villa*¹

1. LE LINGUE SPECIALI: IL LINGUAGGIO DELL'ARTE

1.1. *Introduzione*

Nello scenario di frammentazione linguistica che interessa l'italiano e che comprende una molteplicità di dialetti e varietà regionali, è un compito complesso rendere omogeneo il vocabolario dei diversi aspetti della lingua quotidiana, vista la ricchezza della lingua italiana. Un aspetto da tenere in considerazione è anche quello delle lingue speciali (e settoriali), che forniscono uno strumento di omogeneizzazione del vocabolario nazionale, nonostante la loro presenza come varietà della lingua italiana risalga già a partire dall'epoca medievale e rinascimentale. In primo luogo è necessario precisare cosa si intende per lingua speciale; secondo la definizione di Michele Cortelazzo (1994, p.8):

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 la lingua di cui quella speciale è una varietà, per soddisfare i bisogni comunicativi (in primo luogo quelli referenziali) di quel settore specialistico; la lingua speciale è costituita a livello lessicale da una serie di corrispondenze aggiuntive rispetto a quelle generali e comuni della lingua e a quello morfosintattico da un insieme di selezioni, ricorrenti con regolarità, all'interno dell'inventario di forme disponibile nella lingua.

Oltre agli ambiti più noti e indagati come quello scientifico (medicina, biologia, chimica) e, nella sfera delle discipline umanistiche, quello della storia e della letteratura, in questa sede si intende, in primo luogo, dare una breve descrizione degli aspetti linguistici più rilevanti e caratterizzanti della lingua della storia dell'arte, una disciplina di diffusione sempre più comune tra i parlanti nativi, ma non così come si potrebbe pensare, in quanto parte rilevante della cultura italiana; e in secondo luogo, approfondire l'analisi sulle caratteristiche linguistiche delle didascalie che accompagnano le opere esposte nei musei.

Per un apprendente di italiano come L2/LS, la storia dell'arte può esercitare un fascino particolare, proprio perché è percepita come espressione di una disciplina distintiva della civiltà italiana, in maniera più caratterizzante rispetto ad altri paesi.

¹ Master Promoitals, Università degli Studi di Milano.

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 anche dallo studio di altre discipline per motivi professionali e formativi. La storia dell'arte può costituire dunque una fonte intrigante per un approccio allo studio della lingua e della cultura italiana, non solo nella sua portata specialistica (ad esempio per studenti Erasmus che si trovino in Italia proprio per una formazione in campo artistico), ma anche come materia disciplinare.

1.2. *Metodologia*

Lo studio delle lingue speciali per tradizione è sempre stato caratterizzato da un approccio di tipo orizzontale, sono state cioè indagate all'interno secondo una modalità gerarchica; recentemente però si è rivolta l'attenzione anche alla dimensione verticale, considerando l'ambito divulgativo, tra cui rientra anche quello didattico. A questo proposito è interessante l'osservazione di Cortelazzo (1994 p.3-4):

Dapprima si è proceduto a riconoscere un'articolazione orizzontale, differenziando l'analisi in relazione alla varietà dei contenuti e procedendo anche all'individuazione di sotto-settori. 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 il lavoro risulta così articolato:

- si analizza brevemente la lingua della storia dell'arte (che fa parte della categoria delle lingue speciali, come è stato evidenziato in precedenza). L'analisi effettuata è di tipo linguistico ed è stata condotta secondo quelli che sono considerati i tre livelli di analisi caratteristici delle lingue speciali: il lessico, la morfosintassi e la testualità.
- si approfondiscono le caratteristiche dell'apparato paratestuale, con un'analisi completa della didascalia, fornendo anche alcune notizie di tipo storico. L'analisi in questione segue lo schema dei tre livelli che sono stati presi in esame per la lingua dell'arte;
- si esaminano casi particolari di didascalie, cioè quelle che accompagnano i quadri delle prime cinque sale del Museo del 900 a Milano. Si forniranno quindi degli esempi concreti a supporto dell'analisi linguistica.

1.3. *Caratteristiche della lingua dell'arte*

1.3.1. *Livello lessicale*

Il lessico è considerato l'aspetto più caratterizzante che specifica e differenzia una lingua speciale dalla lingua comune. Per quanto riguarda la storia dell'arte, nel Grande

Dizionario Italiano dell'Uso, De Mauro mostra come l'incidenza dei lessemi specifici dell'arte sia minoritaria rispetto a quella di una disciplina per la quale è plausibile parlare dell'esistenza di una lingua speciale, come la storia. Il numero di lessemi per la storia dell'arte ammonterebbe solo a 1655 contro i 10400 della storia. Dei non numerosissimi termini specifici si riscontra una tendenziale monoreferenzialità, ovvero il prevalere della denotatività non esclude del tutto un carattere connotativo. Come fa notare Cortelazzo (1994) sono limitati i casi di polisemia o di sinonimia nel vocabolario dell'arte. Maggiore è invece la presenza di espressioni, sintagmi nominali e verbali, i cosiddetti tecnicismi collaterali, che differenziano il registro, innalzandolo rispetto alla lingua comune, anche se il loro utilizzo non è necessario o vincolante per la specialità.

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 numerosi esempi di nomi per indicare fenomeni, movimenti, tendenze, correnti che si richiamano spesso ad uno scenario internazionale con casi di forestierismi o internazionalismi quali *cubismo*, *astrattismo*, *dadaismo*, *espressionismo*, *puntinismo*, *simbolismo*, mentre se ne trovano altri di origine italiana, perciò non adattati, come *neoclassicismo*, *manierismo*, *avanguardismo*, *realismo*, *futurismo*, *divisionismo*, *paesismo*, *vedutismo*. Si tratta di sostantivi costituiti da una radice tratta da parole della lingua comune (o da nomi propri) e dal suffisso *-ismo* che apporta un significato generale di categoria o categorizzazione, derivante dal greco, e di aggettivi derivativi con l'aggiunta del suffisso *-ista* alla radice, che indica la derivazione dal nome: *cubista*, *astrattista*, *realista*, *impressionista*, *dadaista*, *simbolista*, *futurista*, *postimpressionista*. Comuni sono anche i prefissi *neo-* e *post-*, come nel caso di *neoclassicismo* e *postimpressionismo*, per indicare il concetto di rinnovamento e posteriorità, successione. Sono inoltre presenti anche aggettivi con prefissi di orientamento favorevole o contrario rispetto ad un movimento o ad una corrente: *antipositivista*, *anticlassicista*, *controriformistico*. Si registrano casi di internazionalismi, non necessariamente legati al nome del movimento come *en plein air*, *modern design*, *art nouveau* (prestiti formali).

Notevolmente caratterizzante risulta anche la presenza di derivati eponimi, la cui abbondanza dipende dall'orientamento stilistico dell'autore. Se ne incontrano numerosi sotto forma di aggettivi che accompagnano un sostantivo per evitare la ripetizione del nome proprio dell'artista. Si trovano inoltre suffissi *-iano* o *-esco* legati 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 dei movimenti artistici sia che si tratti di internazionalismi che di nomi di formazione italiana.

1.3.2. Livello morfologico e sintattico

Il livello morfosintattico 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 si possono individuare alcune caratteristiche peculiari del linguaggio della storia dell'arte rispetto ad una generale tendenza delle lingue speciali (soprattutto in ambito scientifico) ad un processo di deogettivizzazione e di riduzione della complessità sintattica dei periodi. Si nota invece come la descrizione e l'argomentazione dei contenuti proceda secondo una struttura prevalentemente

ipotattica (senza escludere la paratassi), anche con alcuni gradi di subordinazione e con una gamma articolata di proposizioni, che vanno dalla concessiva alla consecutiva, dalla temporale alla relativa, registrando una notevole frequenza di quest'ultima tipologia. Appare invece evidente la prevalenza di un tipo particolare di soluzioni connettive, non tanto volte ad esprimere rapporti di causa-effetto quanto piuttosto miranti all'enumerazione. Si citano varie forme per elencare stilemi di un artista, parti di un'opera o gruppi di artisti o opere, quali forme presentate seguite da enumerazione di sintagmi nominali per asindeto (per esempio, *tra cui, ricordiamo, sono di questo periodo*). Nell'enumerazione asindetica possono comparire congiunzioni come *nonché*, formule enumerative come *da... a...*, *dalle... alle...*, *come...o*, e sintagmi nominali (*così come*).

Sono presenti nel linguaggio della storia dell'arte anche un gran numero di formule presentative, tra cui compaio anche sintagmi scissi come *è l'artista che...*, *ci sono opere che...*, queste espressioni 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 e articolati, principalmente parentesi e trattini. 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. Questo fattore, insieme alla presenza di citazioni (spesso introdotte da virgolette o inserite negli incisi) può costituire una fonte di difficoltà per la comprensione del testo, caratterizzato da un livello di comprensibilità poco accessibile. A complicare questo aspetto concorre inoltre il fatto che, spesso, 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.

Nonostante la lingua della storia dell'arte abbia una ipotassi articolata (con subordinazione sia implicita che esplicita), tuttavia non si assiste ad una riduzione di tempi e modi della 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. Infine, 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.

La presentazione dei contenuti segue una strutturazione meno scandita di quella, per esempio, dei testi scientifici, ma tuttavia regolata dalla divisione in paragrafi, ognuno riportante un titolo, caratterizzato dall'ellissi del verbo e dalla condensazione del contenuto semantico in sostantivi astratti della lingua comune, spesso con suffisso in *-zione*.

1.3.3. *Livello testuale*

Nei testi di storia dell'arte l'organizzazione 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 esercita un grande fascino turistico-culturale, è sicuramente dato dall'elemento para-testuale – di imprescindibile importanza – cioè le immagini dei dipinti, le sculture o gli edifici.

Le immagini possono essere variamente collocate: possono essere raccolte in una sezione a parte all'interno del volume o di un suo capitolo o sezione, possono occupare

intere pagine che si intervallano a pagine di testo, possono essere inserite nella stessa pagina a corredo immediato del testo, ecc. Ogni immagine è corredata da un più o meno breve elemento testuale: la *didascalia*.

Per quanto concerne la sezione più prettamente testuale, colpisce l'uso di particolari connettivi; 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, ad esempio, si potrà osservare più avanti), 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 espositivo e argomentativo del testo sono i sintagmi anaforici e cataforici, la cui presenza risulta quantitativamente rilevante. Compaiono dunque espressioni quali: sintagmi nominali costituiti da aggettivo dimostrativo o aggettivo possessivo + nome referenziale (*questa tempera, questa stesura pittorica*); sostantivi deoggettivizzanti (*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 (*il maestro quattrocentesco, il monumento settecentesco*); sintagmi costituiti da articolo + sostantivo (*il gruppo, 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 (*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.

1.3.4. *Lo stile espressivo*

Tra le più evidenti caratteristiche di tipo stilistico-espressivo spicca, in primo luogo, l'adozione di un linguaggio marcatamente metaforico, con espressioni che rimandano soprattutto al mondo biologico-naturale (*onda, serpeggiano, immersione dei corpi nello spazio atmosferico*), di viaggio (*bagaglio di esperienze, approdare a conoscenza*) e all'ambito della visione (*educare l'occhio del pittore, perché fossero pienamente leggibili, la lettura dello spazio*). Molti sono anche i lessemi ricavati da altri ambiti disciplinari di area umanistica, ad esempio relativi al campo psicologico-psicanalitico (*conflitto, irrazionalità, autocriticismo*); sono anche presenti espressioni che rimandano ad un uso terminologico volto ad enfatizzare una dimensione irrazionalistica o intimista, di natura vaga e non filologicamente accertata (*moti dell'anima, meditare, serena meditazione, lavoro meditato, inondano emozione, impeto della creatività, concezione emotiva delle figure*). Sia l'uso di espressioni di natura metaforica sia l'uso di termini ripresi da altri ambiti delle scienze umane, accomunano il linguaggio della storia e critica dell'arte a quello della critica letteraria. Da rilevare è anche 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, vigoroso 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 rappresentativo: il nudo.

1.4. *Punti fondamentali del linguaggio dell'arte e implicazioni didattiche*

Da quanto sopra osservato, i tratti più evidenti del linguaggio dell'arte possono essere così riassunti:

- Il lessico è sempre stato considerato la caratteristica fondamentale per il riconoscimento e l'individuazione di lingue speciali e settoriali. Tuttavia 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 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 paratestuale, emerge come elemento interessante, per le sue specificità e si connota come quello maggiormente distintivo soprattutto nel caso della lingua della storia dell'arte. In questo ambito ha estrema importanza la didascalia che, con l'apparato figurativo, costituisce un elemento imprescindibile per la comprensione dell'opera.

La tipologia di utenti di ipotetici corsi di storia dell'arte come lingua speciale a cui si fa riferimento, includono lo studente Erasmus che affronta 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. 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 infatti sono riportati i dati sull'opera e l'immagine serve a chiarire e comprendere quanto esposto nel testo.

2. LA DIDASCALIA: ORIGINE E CARATTERISTICHE

Il termine didascalia è la trasposizione in lingua italiana del termine greco *διδασκαλία* cioè insegnamento, istruzione; il termine deriva, a sua volta, da *διδάσκαλος* che significa maestro. Come suggerisce l'etimologia la didascalia è un breve testo che ha la finalità di

dare delle informazioni e quindi di insegnare qualcosa. Il termine ha un'origine molto antica, il suo primo utilizzo avviene nella Grecia arcaica, più precisamente nella città di Atene, dove veniva utilizzato per indicare il resoconto annuale degli spettacoli teatrali redatto dall'arconte, da Atene poi si diffuse con questa accezione in tutte le città della Grecia e, qualche secolo più tardi, a Roma. Per tutta l'epoca romana la didascalia mantenne il significato originario nato nel mondo greco, ma con l'epoca medievale, il suo significato cambiò leggermente sdoppiandosi in due accezioni differenti: da un lato infatti la didascalia indicava un resoconto di uno spettacolo teatrale (riprendendo l'utilizzo del termine nato in Grecia), dall'altro, indicava in generale un breve testo informativo che poteva accompagnare anche un disegno o una miniatura. Nel corso dei secoli le due accezioni del termine si delinearono sempre più chiaramente; nel periodo Rinascimentale la didascalia veniva utilizzata soprattutto per dare informazioni sulle opere d'arte e sulla vita degli autori; tra Seicento e Settecento questi brevi testi esplicativi vennero inseriti nei contesti più svariati, dall'arte al teatro, agli spettacoli musicali, ma fu tra Ottocento e Novecento che questo tipo di testo raggiunse un'importanza tale da essere considerato quasi un vero e proprio genere, con caratteristiche linguistiche e stilistiche precise.

Con la nascita della cinematografia la didascalia acquisì una terza accezione, cioè quella di un breve testo che accompagna le immagini di un film per chiarirne l'azione e il contenuto. Le tre accezioni del termine si sono mantenute fino ai giorni nostri, arricchendosi di alcune sfumature di significato; con il termine didascalia si intendono quindi tre tipi di testo differenti:

- a) brevi note sull'opera e sull'autore che accompagnano testi teatrali;
- b) un breve testo esplicativo o informativo posto sotto un quadro o un'illustrazione;
- c) una breve scritta che compare in sovrapposizione su pellicole o su immagini cinematografiche per commentarne o chiarirne l'azione.

In tutti e tre i casi la didascalia può essere considerata un micro-testo di accompagnamento, con finalità esplicativa. La brevità di queste stringhe di testo potrebbe far ritenere che leggerle e comprenderle sia un compito semplice, ma, in realtà, la loro comprensione risulta spesso difficile soprattutto per gli apprendenti stranieri.

3. ANALISI DI UN CASO: IL MUSEO DEL 900

3.1. Perché un museo del 900 a Milano

Nel 2009 l'Amministrazione Comunale di Milano prese la decisione di dedicare un museo all'arte del XX secolo, negli spazi dell'Arengario prospiciente la Piazza del Duomo. L'apertura del museo doveva rispondere a due diverse finalità :

- presentare, in una veste permanente, un percorso dell'arte del Novecento. Un simile museo mancava, di fatto, dalla chiusura del Civico Museo di Arte Contemporanea (CIMAC) al secondo piano di Palazzo Reale, avvenuta nel 1998, e veniva a sanare una mancanza avvertita sia da studiosi che da semplici cittadini e turisti. Una delle città italiane più all'avanguardia, qual è Milano, si trovava priva di un museo che ne raccontasse la storia artistica. Una mancanza che era stata sanata solo in parte dalla

presentazione nel 1999 di un'antologia delle Civiche Raccolte d'Arte novecentesche al Palazzo della Permanente, o in mostre temporanee tenute a Palazzo Reale;
- che il costituendo museo si fondasse, tranne poche eccezioni, sul corpus di opere di proprietà delle Civiche Raccolte. Si tratta di un insieme di circa quattromila opere di pittura e di scultura che sono state catalogate e sistemate in un deposito nei locali di Palazzo Reale e da cui sono state selezionate quelle da esporre nel nuovo museo.

3.2. *La storia del museo*

Il Museo del Novecento, aperto nel dicembre 2010, nasce dalla volontà di presentare al pubblico, in veste permanente, un percorso dedicato alla pittura e alla scultura italiana del XX secolo. Un simile museo mancava a Milano dal 1998, quando il CIMAC (Civico Museo di Arte Contemporanea) al secondo piano di Palazzo Reale venne chiuso e mai più riaperto; le opere quindi furono temporaneamente allestite al Palazzo della Permanente o in mostre a Palazzo Reale.

La storia delle civiche raccolte artistiche, che ha origine sin dagli anni trenta dell'Ottocento dalle cospicue donazioni di cittadini benemeriti, inizia nel 1903 quando fu istituita la Galleria d'Arte Moderna destinata ad accogliere le ormai ricche raccolte d'arte contemporanea. La Galleria d'Arte Moderna viene dapprima ospitata nella Sala della Balla del Castello Sforzesco; solo nel 1921 la raccolta viene trasferita in una sede più grande, presso la Villa Reale di via Palestro, ceduta al Comune dalla casa regnante l'anno precedente, dove ora è visitabile la GAM che raccoglie le opere del XIX secolo.

Nel periodo tra le due guerre, il direttore Giorgio Nicodemi tesse una serie di rapporti tra l'istituzione pubblica e le gallerie private milanesi, quali la Galleria Milano e la Gian Ferrari, la Società per le Belle Arti e la Biennale di Venezia, dalle quali provengono svariate opere delle collezioni oggi esposte. Le attività di esposizione e acquisizione si interrompono durante gli anni della seconda guerra mondiale, quando le opere vengono messe in sicurezza nei depositi del Castello e in parte trasportate in Umbria, a Sondalo e a Belgioioso.

Dopo la seconda guerra mondiale, nel 1954, si inaugura in via Palestro, accanto alla Villa Reale, il Padiglione d'Arte Contemporanea, progettato da Ignazio Gardella e sostenuto dalla fondamentale collaborazione dell'allora Soprintendente Fernanda Wittgens. Inizialmente pensato per accogliere le opere d'arte del Novecento, la struttura architettonica del PAC si dimostrò più adatta ad ospitare mostre temporanee che non il museo d'arte contemporanea fino ad allora tanto ambito. Solo con il progetto del futuro CIMAC (Civico Museo d'Arte Contemporanea) voluto dalla direttrice Mercedes Garberi, si inizia a pensare ad una sede specifica per le collezioni. Sin dai primi anni settanta, la direttrice Garberi avvia una cospicua campagna acquisti, in collaborazione con Zeno Birolli, Vittorio Gregotti e Germano Celant. Dal 1969 le raccolte si arricchiscono di alcuni fondi di Carlo Carrà, Marino Marini, Fausto Melotti, Atanasio Soldati, Lucio Fontana, in aggiunta a una serie di opere di artisti contemporanei e dell'importante donazione di oltre duemila opere dei coniugi Antonio Boschi e Marieda Di Stefano.

Il CIMAC, aperto nel 1984 in una sede provvisoria al secondo piano di Palazzo Reale, presenta al pubblico una selezione di circa quattrocento opere che presentavano il panorama dell'arte italiana del XX secolo, allestite in trentasette piccole stanze.

L'apertura del museo evidenzia da subito l'inadeguatezza di quegli spazi espositivi, troppo piccoli, che non garantivano condizioni ottimali per la conservazione e, non meno, la scarsità delle risorse economiche a disposizione. Da qui, la decisione nel 1998 di chiudere il museo, in concomitanza dei lavori di ristrutturazione di Palazzo Reale. Nel 2000 la decisione di riconvertire gli spazi dell'Arengario a Museo del Novecento, a opera dell'allora assessore Salvatore Carrubba, porta al concorso internazionale, vinto dal gruppo Rota (Italo Rota e Fabio Fornasari). I lavori di ristrutturazione dell'Arengario cominciano nel 2007 e si concludono tre anni dopo con l'apertura del nuovo museo.

Il lungo periodo di non esposizione ha permesso l'ordinamento, lo studio sistematico e il restauro del patrimonio destinato al museo. Il nuovo Museo del Novecento restituisce ai cittadini le proprie collezioni e conferisce il giusto riconoscimento a quei collezionisti, galleristi e istituzioni che nel corso di più di un secolo hanno collaborato a formare una delle più importanti raccolte di arte italiana del XX secolo, testimone del periodo forse più creativo e fertile della città di Milano.

3.3. *Il percorso espositivo: organizzazione e criteri*

Il primo criterio in base al quale organizzare il percorso espositivo è stato quello di stabilire un limite cronologico per le opere esposte. Mantenendo come data di partenza il 1902, anno di esposizione del Quarto Stato, il limite ultimo è stato fissato per gli anni settanta, in concomitanza con la prima rivoluzione pittorica che, in Italia, ha allontanato le ricerche degli artisti dalle pratiche tradizionali della pittura e della scultura e le ha fatte sconfinare nell'installazione e nella performance. Il secondo criterio è stato quello di organizzare il percorso su materiali museologicamente tradizionali: pittura e scultura fino al 1960, ambienti, installazioni, assemblaggi di oggetti dopo tale data. Dal museo è stata esclusa l'arte decorativa e il design. Il terzo criterio è stato quello di esporre non solo il meglio del posseduto novecentesco delle Civiche Raccolte, ma anche di presentare una storia dell'arte italiana dei primi sette-otto decenni del secolo, che desse conto in particolare del punto di vista dell'arte milanese. Tutto questo tenendo in considerazione le opere realizzate dagli artisti della città e concentrandosi anche sul gusto del collezionismo privato della Milano di quei decenni. Infine, l'ultimo criterio seguito è legato alla successione delle opere nel percorso espositivo. In controtendenza con i più recenti esperimenti museografici, il museo del Novecento segue un ordine di esposizione delle opere cronologico e non tematico; in questo modo si è voluto sottolineare lo sviluppo della ricerca artistica come elemento innovativo che attinge da un patrimonio già esistente per innovarlo o contrapporvisi.

Il percorso museale inizia con un quadro significativo: il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo, un quadro-cerniera che chiude l'Ottocento e lascia aperte molte questioni irrisolte per il nuovo secolo. La grande tela è ospitata in una piccola sala creata apposta per l'opera ed è il primo spazio che il visitatore incontra.

Il secondo spazio è dedicato a quei capolavori dell'avanguardia internazionale che sono giunti al museo grazie alla collezione Jucker; si è optato quindi non per una soluzione di continuità, ma per una vistosa frattura tra la prima e la seconda sala. Rispetto alla tradizione del tardo Ottocento italiano, cambiano formati, colori, soggetti e il significato stesso del lavoro pittorico.

Il terzo spazio è dedicato al movimento futurista e le opere esposte sono divise in due gruppi, uno dedicato alla selezione monografica di opere di Umberto Boccioni che si estende dai quadri futuristi a quelli più vicini allo stile di Picasso e Cézanne (1914-1916) e uno che abbraccia tutti gli esponenti del Futurismo. Questo secondo gruppo comprende opere dal 1912 al 1919 che mostrano la molteplicità di declinazioni che ha caratterizzato la ricerca artistica del movimento futurista del secondo decennio.

Si succedono poi tre piccole sale, che per la loro natura raccolta, sembrano invitare ad una lettura dell'opera con modalità diverse da quelle degli ambienti maggiori, una lettura più silenziosa e concentrata. Questi spazi sono adatti ad approfondimenti su artisti la cui qualità si sarebbe inevitabilmente dispersa nei grandi ambienti: Morandi, De Chirico e Martini, artisti di spicco anche per il collezionismo milanese tra le due guerre.

Al secondo piano è documentata l'arte italiana dal 1920 al 1940. Questa parte del museo ha un connotato spaziale diverso dalle più tradizionali sale di esposizione museale del primo piano. Vi sono documentate, in sequenza, la rinnovata fortuna del quadro di figura in un ambiente di sapore accademico, l'attenzione dei pittori italiani al paesaggio, un genere caro al collezionismo milanese pubblico e privato e infine la stagione dell'arte monumentale degli anni trenta, con cartoni preparatori alle opere murali o opere scultoree che oggi affascinano per il loro contenuto metafisico.

Il successivo spazio è dedicato ad una raccolta monografica di opere di Fausto Melotti e concentra l'attenzione su una ricerca di eccezionale coerenza, legata alla grande corrente della non figurazione internazionale.

L'ambiente dedicato ai pittori astrattisti degli anni trenta, anticipa una sezione didattica che copre il periodo che va dal primo all'ottavo decennio. L'ultimo piano del museo porta ad un clima visivo differente; qui le opere di Lucio Fontana entrano fisicamente in contatto con la luce e lo spazio di Milano che giungono al visitatore attraverso le vetrate dell'attico dell'Arengario. Sia le opere ambientali che quelle a parete, riunite in uno spazio più raccolto, sono tutte immerse nella stessa atmosfera surreale.

L'ultima area espositiva dell'Arengario inizia con le opere di Burri e allinea le ricerche astratte e informali degli anni cinquanta e dei primi anni sessanta. Il crescere dei formati e le sofisticate ricerche di superficie sono caratteri sottolineati dall'allestimento stesso che ha rarefatto le opere e ne ha cercato la corrispondenza in una chiave che è, di volta in volta, segnica, materica o cromatica.

In una saletta che chiude il piano sono esposte le opere di Piero Manzoni e del gruppo Azimuth: la vicenda che ha trovato avvio, a inizio piano, con la rivoluzione spazialista di Fontana, trova qui conclusione con l'irridente demistificazione dello status stesso dell'opera d'arte e la rimessa in gioco dei fondamentali del lavoro artistico.

Una passerella sopraelevata conduce agli ambienti di Palazzo Reale: qui si trovano le opere cronologicamente più avanzate del museo, quelle degli anni sessanta e dei primi anni settanta. Nelle sale hanno trovato posto le pitture che hanno definitivamente superato il piano tradizionale della visione o del racconto interiore e che si sono invece concentrate sull'autoreferenzialità della tela (pittura analitica) o sul prelievo diretto di un'iconografia fotografica o pubblicitaria (pop art) e quei lavori che hanno superato il limite tradizionale del quadro o della scultura: sia con la realizzazione di ambienti capaci di mettere alla prova le attività percettive (optical art, arte cinetica), sia con lo sconfinamento teatrale nell'istallazione .

3.4. *Elenco delle didascalie*

ATRIO

Giuseppe Pellizza da Volpedo - Il Quarto Stato (1898-1902)

PRIMA SALA: AVANGUARDIA INTERNAZIONALE

- Georges Braque - Port Miou (1907)
- Georges Braque - Natura morta con chitarra (Natura morta con mandolino) (1912)
- Vasilij Kandinskij - Composizione (1916)
- Paul Klee - Wald Bau (1919)
- Fernand Léger - Contrasto di forme (1913)
- Henri Matisse - Odalisca (1925)
- Amedeo Modigliani - Béatrice Hastings (1915)
- Amedeo Modigliani - Rosa porprina (testa femminile) (1915)
- Amedeo Modigliani - Ritratto di Paul Guillaume (1916)
- Piet Mondrian - Faro a Westkapelle (1909-1910)
- Giorgio Morandi - Natura morta con palla (1918)
- Pablo Picasso - Femme nue (1907)
- Pablo Picasso - La Rue –des-Bois (paesaggio) (1908)
- Pablo Picasso - La bouteille de Bass (1912-1914)

SECONDA SALA: UMBERTO BOCCIONI

- Umberto Boccioni - La signora Virginia (Il ritratto della signora Virginia) (1905)
- Umberto Boccioni - Stati d'animo I (Gli addii) (1911)
- Umberto Boccioni - Stati d'animo II (Quelli che vanno) (1911)
- Umberto Boccioni - Stati d'animo I (Quelli che restano) (1911)
- Umberto Boccioni - Quelli che vanno (1911)
- Umberto Boccioni - Studio di figura femminile (1911)
- Umberto Boccioni - Elasticità (1912)
- Umberto Boccioni - Sviluppo di una bottiglia nello spazio (1912)
- Umberto Boccioni - Studio di testa- La madre (1912)
- Umberto Boccioni - Donna al caffè-Compenetrazione di luce e piani (1913)
- Umberto Boccioni - Costruzione spiraleica (1913)
- Umberto Boccioni - Forme uniche della continuità nello spazio (1913)
- Umberto Boccioni - Corpo umano (Dinamismo) (1913)
- Umberto Boccioni - Dinamismo di un corpo umano (1913)
- Umberto Boccioni - Dinamismo di una testa di donna (1914)
- Umberto Boccioni - Il bevitore (1914)
- Umberto Boccioni - Sotto il pergolato a Napoli (1914)
- Umberto Boccioni - Carica di lancieri (1915)
- Umberto Boccioni - Dinamismo plastico-cavallo + caseggiato (1915)
- Umberto Boccioni - Dinamismo di una testa di uomo (1915)
- Umberto Boccioni - Testa di donna (1916)

TERZA SALA: IL FUTURISMO

- Giacomo Balla - Bambina x balcone (1912)
- Giacomo Balla - Automobile+ velocità+ luce (1913)
- Giacomo Balla - Sventolamento (1915)

- Giacomo Balla - SpazzoIridente (1918)
- Giacomo Balla - Costellazioni del genio (1918)
- Giacomo Balla - Espansione di primavera (1918)
- Carlo Carrà - Il cavaliere rosso (1913)
- Carlo Carrà - Natura morta con la squadra (1917)
- Fortunato Depero - Ritratto di Gilbert Clavel (Figura seduta al caffè) (1918)
- Achille Funi - Uomo che scende dal tram (Composizione) (1914)
- Gino Severini - La chahuteuse (Dinamismo di una danzatrice) (1912)
- Gino Severini - L'autobus (1913)
- Gino Severini - Bohémien jouant l'accordéon (1919)
- Mario Sironi - Ballerina (1919)
- Ardengo Soffici - Composizione con fiammiferi (1914)
- Ardengo Soffici - Natura morta (Piccola velocità) (1914)
- Ardengo Soffici - Bottiglia e bicchiere (Bottiglia e giornale) (1915)

QUARTA SALA: GIORGIO MORANDI

- Giorgio Morandi - Paesaggio (1913)
- Giorgio Morandi - Natura morta con manichino (1919)
- Giorgio Morandi - Natura morta (1929)
- Giorgio Morandi - Paesaggio (Villa Rosa) (1932)
- Giorgio Morandi - Natura morta (1940)
- Giorgio Morandi - Natura morta (1943)
- Giorgio Morandi - Natura morta (1946)
- Giorgio Morandi - Natura morta (1949)

QUINTA SALA: GIORGIO DE CHIRICO

- Giorgio de Chirico - Il figliol prodigo (1922)
- Giorgio de Chirico - Les brioches (1925)
- Giorgio de Chirico - La trouble du philosophe (1925-1926)
- Giorgio de Chirico - Les fils d'Ebdomeros (1926)
- Giorgio de Chirico - Combattimento (1928-1929)
- Giorgio de Chirico - Autunno (1935)

4. LA DIDASCALIA: ANALISI E CARATTERISTICHE

4.1. *Introduzione e premesse*

La didascalia è un micro-testo che accompagna un'opera d'arte e può essere considerata, per le sue particolari caratteristiche linguistiche, un vero e proprio genere testuale.

Come per la lingua dell'arte ne saranno qui analizzati i livelli lessicale, morfo-sintattico e testuale. L'analisi verrà affiancata da esempi di didascalie di opere contenute nelle prime cinque sale del Museo del 900 di Milano.

4.2. *La struttura*

Spesso neglette, le didascalie, come genere di scrittura professionale sono poco considerate. Come ci ricorda l'etimologia, le didascalie hanno la finalità di insegnare qualcosa. Il loro primo scopo è dare informazioni basilari per la comprensione di un'opera d'arte: il titolo dell'opera, l'autore, la tecnica di esecuzione, le misure della tela e la collocazione. Questi brevi testi svolgono una funzione importante nei musei e nelle mostre e nelle gallerie d'arte perché sono i primi testi che il visitatore, e quindi anche il visitatore straniero, legge e mediante i quali entra in contatto con l'opera d'arte. Anche se la didascalia è un testo "divulgativo" che ha la funzione di "mettere a contatto" il visitatore con l'opera (Chi è l'autore? In che periodo è vissuto? Qual è il soggetto, il tema dell'opera? Quando è stata realizzata? Con quale tecnica, ecc.) può essere un testo molto denso sul piano terminologico o concettuale che può mettere in seria difficoltà il lettore non esperto.

4.3 *Livello lessicale*

Come nel caso del linguaggio sull'arte, anche per le didascalie il livello lessicale è quello più ricco e rappresentativo. Ciò che innanzitutto colpisce nelle didascalie è la risemantizzazione di elementi lessicali che diventano la testa di sintagmi (unità lessicali superiori) fortemente connotativi. Questo procedimento è tipico, ad esempio, delle didascalie di opere appartenenti al movimento futurista in cui il termine *dinamismo*, parola chiave che denota il concetto centrale della filosofia futurista, quello dell'assunzione del movimento e della velocità come forze di propulsione della vita moderna e insieme elementi fondanti delle realizzazioni artistiche, è frequentemente presente:

Umberto Boccioni - DINAMISMO DI UN CORPO UMANO

Umberto Boccioni - DINAMISMO DI UNA TESTA DI DONNA

Umberto Boccioni - DINAMISMO DI UNA TESTA DI UOMO

Questi termini, correlati a parole della vita quotidiana, danno a queste un senso del tutto nuovo, conducendo chi osserva l'opera ad interpretare gli oggetti secondo le linee-forza che li caratterizzano e la cui rappresentazione fornisce un'idea assolutamente innovativa di dinamismo plastico, come ad esempio in :

Umberto Boccioni - DINAMISMO PLASTICO – CAVALLO + CASEGGIATO

(Una riproduzione è visibile all'indirizzo è visibile all'indirizzo:

http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_83380)

Un secondo elemento che caratterizza il lessico delle didascalie è quello della tendenza alla *nominalizzazione*, cioè «la trasformazione (tecnicamente, la

transcategorizzazione) in nome di un elemento linguistico di qualunque natura (parola, espressione, frase, componente di frase, ecc.) e categoria» (Fiorentino²):

Umberto Boccioni - ELASTICITÀ

Vasilij Kandinskij - COMPOSIZIONE

La tendenza alla nominalizzazione semplifica molto il procedimento linguistico, togliendo del tutto il verbo o sostituendolo con il relativo sostantivo:

Umberto Boccioni - IL BEVITTORE

Mario Sironi - BALLERINA

A volte la didascalia è costituita unicamente da un solo elemento lessicale che acquisisce un significato pregnante e riassuntivo per l'indicazione del contenuto dell'opera:

Gino Severini - L'AUTOBUS

Henri Matisse - ODALISCA

Alla tendenza alla nominalizzazione si collega anche la creazione di parole composte soprattutto di base nominale, anche se possono essere di diversa tipologia; il sostantivo è seguito senza congiunzione dal sostantivo a cui è legato per analogia. Le parti della nuova unità lessicale sono legate semanticamente da un rapporto analogico, una sorta di comparazione abbreviata nella quale il primo sostantivo rappresenta il *definendum* e il secondo il *definiens*. A volte però, l'effetto che si ottiene è di forte straniamento perché esiste una divaricazione semantica molto ampia tra i due lessemi. In questi particolari casi, il ruolo della didascalia è ribaltato, non serve più per capire l'opera, ma è l'opera stessa che aiuta, con l'immagine, la comprensione della didascalia:

Giacomo Balla - SPAZZOIRIDENTE

(Una riproduzione è visibile all'indirizzo:

http://www.artelabonline.com/article_files/image_1230660718_863.jpg)

La tendenza alla brevità, che è il tratto distintivo della didascalia, spiega anche la presenza di simboli propri del linguaggio matematico che si collegano alle unità lessicali, rendendo ancora più denso e complesso il significato della didascalia stessa:

Giacomo Balla - AUTOMOBILE + VELOCITA' + LUCE

Giacomo Balla - BAMBINA X BALCONE

La tendenza alla brevità tipica della didascalia porta, molto spesso, anche alla completa omissione del verbo o alla trasformazione di questo in un elemento nominale lessicalizzato:

Giacomo Balla - SVENTOLAMENTO

² Giuliana Fiorentino G. "nominalizzazioni", Enciclopedia dell'italiano, Treccani, Roma (2011)
http://www.treccani.it/enciclopedia/nominalizzazioni_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/

Giorgio De Chirico - COMBATTIMENTO

Addirittura, nel caso di alcuni autori come Giorgio Morandi, l'elemento nominale costituisce la caratteristica totalizzante delle didascalie delle sue opere, che hanno soggetti leggermente diversi ma con didascalie simili se non uguali:

Giorgio Morandi - PAESAGGIO

Giorgio Morandi - NATURA MORTA

Oppure le varianti lessicali possono essere minime:

Giorgio Morandi - NATURA MORTA CON MANICHINO

Giorgio Morandi - NATURA MORTA CON PALLA

In alcuni casi la didascalia è costituita dal semplice nome proprio del soggetto del quadro, può essere un nome di persona (spesso i quadri sono ritratti di persone vicine all'autore):

Amedeo Modigliani - BEATRICE HASTINGS

Amedeo Modigliani - ROSA PORPRINA

Amedeo Modigliani - RITRATTO DI PAUL GUILLAUME

Umberto Boccioni - LA SIGNORA VIRGINIA

Fortunato Depero - RITRATTO DI GILBERT CLAVEL

Oppure la didascalia può indicare un luogo geografico preciso (anche in questo caso i luoghi rappresentati sono significativi per l'artista e legati ad esperienze passate dello stesso):

Georges Braque - PORT MIOU

Paul Klee - WALD BAU

Piet Mondrian - FARO A WESTKAPELLE

Pablo Picasso - LA RUE DE BOIS

Infine è interessante notare come in alcune didascalie vengano utilizzate lingue differenti dall'italiano; l'uso dei forestierismi può essere esteso a tutta la lunghezza della didascalia oppure interessare un solo termine. Spesso, se l'artista non è italiano, la didascalia in lingua straniera, costituisce il titolo originale dell'opera:

Pablo Picasso - FEMME NUE

Pablo Picasso - LA BOUTEILLE DE BASS

Gino Severini - LA CHAHUTEUSE

Gino Severini - BOHÉMIEN JOUANT L'ACCORDÉON

Giorgio De Chirico - LES BRIOCHES

Giorgio De Chirico - LA TROUBLE DU PHILOSOPHE

Giorgio De Chirico - LES FILS D'EBDOMEROS

4.4 Livello morfosintattico

Anche a livello morfosintattico si possono fare delle interessanti osservazioni riguardo la struttura delle didascalie.

In primo luogo quello che colpisce leggendo le didascalie è l'abbondanza dei sintagmi nominali, che sono di gran lunga superiori ai sintagmi verbali. La sintassi è caratterizzata da enunciati brevi, retti dal solo sostantivo; in questo modo si viene a creare una densità sintattica molto marcata, al fine di racchiudere in pochi termini nominali tutto il significato dell'opera, a volte però il livello di densità sintattica è talmente elevato, che risulta difficoltosa la comprensione della didascalia stessa:

Georges Braque - NATURA MORTA CON CHITARRA

Fernand Léger - CONTRASTO DI FORME

Umberto Boccioni - COSTRUZIONE SPIRALICA

Umberto Boccioni - CARICA DI LANCIERI

Giacomo Balla - ESPANSIONE DI PRIMAVERA

Il sostantivo, dunque, acquisisce una posizione privilegiata, imponendosi a livello sintattico come nucleo della frase e costituendo l'elemento totalizzante della didascalia:

Umberto Boccioni - DONNA AL CAFFÈ (COMPENETRAZIONE DI LUCE E PIANI)

Umberto Boccioni - FORME UNICHE NELLA CONTINUITÀ DELLO SPAZIO

Umberto Boccioni - DINAMISMO DI UN CORPO UMANO

Il verbo, di conseguenza perde la sua importanza di elemento nucleare della frase ed è addirittura assente in molte didascalie. Quando è presente è quasi sempre utilizzato al presente indicativo in sintagmi verbali di semplice costruzione:

Umberto Boccioni - QUELLI CHE VANNO

Umberto Boccioni - QUELLI CHE RESTANO

Per quanto riguarda i tipi di proposizioni presenti nelle didascalie, bisogna sottolineare il fatto che la coordinazione è prevalente rispetto alla subordinazione; le poche didascalie complesse interessate da subordinate sono tutte di tipo relativo:

Achille Funi - UOMO CHE SCENDE DAL TRAM

Vi è da aggiungere, infine, che l'articolo (in genere quello determinativo) viene usato assai raramente; questi alcuni esempi:

Carlo Carrà - IL CAVALIERE ROSSO

Umberto Boccioni - IL BEVITORE

Giorgio De Chirico - IL FIGLIOL PRODIGO

Giuseppe Pellizza da Volpedo - IL QUARTO STATO

Anche le preposizioni, sia semplici che articolate, sono di uso poco frequente nella titolazione delle opere; prevale l'uso della preposizione *di* con valore specificativo

Umberto Boccioni - SVILUPPO DI UNA BOTTIGLIA NELLO SPAZIO

Umberto Boccini - STUDIO DI TESTA
Umberto Boccioni - STUDIO DI FIGURA FEMMINILE
Giacomo Balla - COSTELLAZIONI DEL GENIO

Rara è, infine, la presenza di avverbi
Umberto Boccioni - SOTTO IL PERGOLATO A NAPOLI

4.5 *Livello testuale*

In un testo di storia dell'arte o, nel nostro caso, nei pannelli di sala o nei pannelli relativi all'opera esposta, l'organizzazione del livello testuale abbraccia un discorso più ampio che coinvolge non solo la didascalia, ma anche l'opera o la sua immagine riprodotta e il relativo testo di analisi, più o meno breve, che la accompagna e che presenta il linguaggio specialistico della storia dell'arte.

Nel museo la didascalia fa parte della dimensione para-testuale ed è il primo elemento che il visitatore osserva e legge. La didascalia completa consta una serie di elementi: il nome dell'autore e il titolo dell'opera (che costituiscono la parte centrale della didascalia stessa), l'anno o gli anni di produzione del dipinto, il materiale o la tecnica, la dimensione dell'opera e il luogo di conservazione, come si è visto in precedenza. La didascalia presenta una struttura fissa in cui il titolo dell'opera, per ragioni tipografiche è spesso in corsivo.

In un manuale di storia dell'arte, nel catalogo di una mostra o di un museo, in un articolo di una rivista specializzata, ecc., l'immagine dell'opera d'arte insieme alla didascalia costituisce un "insieme", un apparato fondamentale per la comprensione del testo che analizza ed interpreta l'opera, come nell'esempio che segue:

FORME UNICHE DELLA CONTINUITÀ NELLO SPAZIO (1913)

Umberto Boccioni
Museum of Modern Art di New York



Se si osserva lateralmente la scultura, si può riconoscere facilmente una figura umana in cammino priva però di alcune parti (ad esempio le braccia)

e, per così dire, del suo “involucro” esterno. La figura appare così per un verso come uno “scorticato” anatomico (si riconoscono distintamente alcuni muscoli, come i polpacci, e l'articolazione del ginocchio), per un altro come una “macchina”, come un ingranaggio in movimento. L'opera inoltre si sviluppa mediante l'alternarsi di cavità, rilievi, piani e vuoti che generano un frammentato e discontinuo chiaroscuro fatto di frequenti e repentini passaggi dalla luce all'ombra. Osservando la figura da destra, il torso ad esempio pare essere pieno ma se si gira intorno alla statua e la si osserva da sinistra esso si trasforma in una cavità vuota. In tale modo sembra che la figura si modelli a seconda dello spazio circostante ed assume così la funzione per così dire di plasmare le forme. Anche la linea di contorno si sviluppa come una sequenza di curve ora concave, ora convesse: in tal modo i contorni irregolari non limitano la figura come di consueto ma la dilatano espandendola nello spazio. L'interno stesso della statua è attraversato da solchi e spigoli che “tagliano” i piani, come se le figure fossero più di una e si sovrapponevano di continuo. Se vista lateralmente, la statua dà l'impressione di un movimento avanzante che si proietta energicamente in avanti. Tuttavia se la si guarda frontalmente o a tre quarti si può notare una torsione o avvitemento delle forme nello spazio: più di una linea infatti si avvolge attorno alla figura in un moto a spirale, coinvolgendo i diversi piani in una rotazione che suggerisce un'ulteriore espansione delle forme.

(tratto da <http://www.arte.it/opera/forme-uniche-della-continuit%C3%A0-nello-spazio-4685>)

dove l'espressione “forme uniche” nella didascalia che riporta il titolo dell'opera viene correlata a “*figura umana in cammino priva però di alcune parti*”, “*La figura appare così per un verso come uno “scorticato” anatomico*” e l'espressione “continuità nello spazio” viene ‘spiegata’ in passi quali “*In tale modo sembra che la figura si modelli a seconda dello spazio circostante ed assume così la funzione per così dire di plasmare le forme*”, “*in tal modo i contorni irregolari non limitano la figura come di consueto ma la dilatano espandendola nello spazio*”, “*Se vista lateralmente, la statua dà l'impressione di un movimento avanzante che si proietta energicamente in avanti*”, “*si può notare una torsione o avvitemento delle forme nello spazio: più di una linea infatti si avvolge attorno alla figura in un moto a spirale, coinvolgendo i diversi piani in una rotazione che suggerisce un'ulteriore espansione delle forme*”.

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 e paratestuale, di cui la didascalia costituisce l'aspetto più importante. Sebbene questo linguaggio non sia dotato di un rigore paragonabile a quello dei linguaggi scientifici, è tuttavia contraddistinto da proprie regole e da un rigore argomentativo-descrittivo funzionale ad una piena comprensione ed apprezzamento della materia stessa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Angelino M., Ballarin E.(2006), *L'italiano attraverso la storia dell'arte*, Collana Progetto cultura italiana, Guerra, Perugia.
- Balboni P. (2000), *Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento*, UTET, Torino.
- Barocchi P.(1998), *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, Einaudi, Torino.
- Beccaria G.L.(1973), *I linguaggi settoriali in Italia*, Bompiani, Milano.
- Bertelli C., Briganti G., Giuliano A.(1991), *Storia dell'arte italiana*, Electa/Bruno Mondadori, Milano.
- Blum I.C. (2008), *Considerazioni sulle didascalie di immagini scientifiche*.
- Casale V. ,D'Achille P.(a cura di 2002), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia*, Atti dl III convegno ASLI (Associazione per la Storia della Lingua Italiana), Franco Cesati Editore, Roma.
- Cortelazzo M.(1994), *Lingue speciali, la dimensione verticale*, Unipress, Padova.
- De Mauro T.(2000), *Grande dizionario dell'uso*, UTET, Torino.
- De Mauro T.(2002), *Italiano 2000: i pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso fra stranieri*, Ed. Bulzoni, Roma.
- De Mauro T. (2000), *Dizionario avanzato dell'italiano corrente (DAIC)*, UTET, Torino.
- Gualdo R., Telve S. (2012), *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Carocci, Roma.
- I classici dell'arte – Il Novecento (2004), *Boccioni*, Rizzoli-Skira, Corriere della Sera.
- Museo del Novecento, la collezione, (2010), Electa Mondadori, Milano.
- Negri A.(a cura di, 2000), *Arte e artisti nella modernità*, Editoriale Jaca Book, Milano.
- Vedovelli M. (2002), *L'italiano degli stranieri: storia, attualità, prospettive*, Carocci, Roma.

SITOGRAFIA

Accademia della Crusca:

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

Hoepli- Dizionario di italiano:

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

Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>