

I PANNELLI DI SALA DEL MUSEO DEL 900: CARATTERISTICHE LINGUISTICHE E TESTUALI

*Elena Villa*¹

1. INTRODUZIONE E METODOLOGIA

La finalità di questo lavoro è quella di analizzare linguisticamente i cosiddetti pannelli di sala cioè quei brevi testi che si trovano all'interno dei musei, all'ingresso delle singole sale. Si cercherà di effettuare un'analisi linguistico-testuale quanto più esaustiva possibile, prendendo in esame come caso specifico i pannelli di sala presenti nelle prime sei sale del Museo del Novecento di Milano. Questo lavoro ha inoltre la finalità di mettere in luce le difficoltà che questi brevi testi presentano, e saggiarne la comprensibilità da parte di un pubblico di studenti stranieri, potenziali visitatori del museo. A questo proposito è importante precisare che questo lavoro si identifica come la parte conclusiva di un altro articolo in cui è stata effettuata un'analisi sulle caratteristiche linguistico-testuali delle didascalie presenti nei musei, esaminando come caso specifico sempre opere appartenenti al Museo del Novecento di Milano².

Riferendosi dunque a tali prospettive, si è deciso di organizzare il lavoro seguendo la seguente metodologia:

- in primo luogo si è cercato di analizzare brevemente la struttura e le caratteristiche dei pannelli di sala presenti nei musei, sottolineando l'importanza di questi brevi testi che costituiscono il primo strumento che permette al visitatore di capire il senso di quello che viene esposto nelle sale museali;
- in secondo luogo è stata approfondita la struttura testuale dei pannelli di sala procedendo attraverso un'analisi linguistico-testuale che ha seguito un approccio di tipo orizzontale. Il testo è stato indagato secondo una modalità gerarchica considerando i quattro livelli di analisi caratteristici dei linguaggi settoriali: la morfologia, la sintassi, il lessico e la testualità. Sono stati esaminati casi particolari di pannelli esplicativi, cioè quelli che introducono alle prime sei sale del Museo del Novecento di Milano. Sono stati forniti quindi degli esempi concreti a supporto dell'analisi linguistica e la trascrizione concreta dei testi presi in esame per dare maggiore esaustività al lavoro.
- in terzo ed ultimo luogo, si è sottoposto il campione testuale scelto per la nostra analisi a due classi di studenti universitari stranieri appartenenti ai progetti Socrates Erasmus e Marco Polo, chiedendo loro di indicare quali difficoltà avessero nella lettura e nella comprensione del pannello museale e, nei limiti delle loro capacità, di riscriverlo in modo semplificato.

¹ Università degli Studi di Milano.

² Cfr. Elena Villa, *Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del 900*, Italiano LinguaDue, rivista del master *Promozione e insegnamento di lingua e cultura italiana a stranieri*, vol.6 n°1, 2014.

È da sottolineare che l'elaborazione di questo articolo costituisce il completamento di un ulteriore lavoro pubblicato in precedenza su questa stessa rivista, *Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del 900* in cui è stata svolta un'indagine sulla lingua dell'arte e sulle didascalie che accompagnano le opere.

2. IL PANNELLO DI SALA: INTRODUZIONE

Negli ultimi vent'anni, la museologia³, ha assistito allo sviluppo di un importante rinnovamento concettuale e metodologico, affermatosi in risposta all'esigenza di rendere più accessibile al pubblico la componente scritta e grafica associata alle collezioni, nella fattispecie le didascalie⁴ e i pannelli esplicativi. Nei decenni che hanno preceduto questo rinnovamento, un tratto distintivo dei musei italiani, così come di quelli del resto del mondo occidentale, era stato quello di affiancare all'allestimento delle collezioni didascalie e pannelli che non svolgevano alcuna funzione divulgativa, ma che al contrario avevano quasi sempre l'effetto di generare nei visitatori difficoltà di lettura, di interpretazione e di memorizzazione. Di fatto, fino agli anni '80 del secolo scorso, i curatori di musei, tanto d'arte che scientifici, nonché i museografi⁵ responsabili dell'attività di allestimento delle collezioni, dedicavano gran parte del loro tempo ed impegno alla selezione e catalogazione degli oggetti da esporre, relegando a compito accessorio il momento dedicato alla divulgazione dei contenuti. Inoltre, tanto le didascalie quanto i pannelli erano realizzati dagli stessi curatori, specialisti di settore (scientifico o artistico) con scarsa attitudine all'attività di divulgazione. Da ciò conseguiva che i testi di accompagnamento alle collezioni risultavano, quasi senza eccezione, sovraccarichi di termini tratti dal gergo disciplinare e per tale motivo difficilmente comprensibili al visitatore medio che spesso si accontentava della mera fruizione estetica degli oggetti esposti. Questa consuetudine era ben nota agli stessi curatori e direttori di strutture museali, tanto che in occasione di conferenze e seminari di museologia, il concetto che il pubblico non leggesse i testi era ripetuto da molti degli addetti ai lavori come realtà ormai acquisita ed immutabile. Tale scarsa attenzione all'aspetto divulgativo ed al ruolo della componente testuale in ambito museologico affondava le sue radici in quello che non di rado si configurava come autentico disinteresse da parte dei curatori. Tra questi, parecchi erano quelli che credevano fermamente nel valore dell'essenza "non-interpretata" dell'oggetto esposto, soprattutto se si trattava di oggetti artistici. Durante quasi tutto il XX secolo, ad esclusione delle ultime due decadi, molti musei erano dunque ridotti alla stregua di "magazzini di oggetti" nei quali erano assenti tanto la componente pedagogica quanto quella ricreativa

³ "La Museologia è quella disciplina che guarda al museo nel suo status di istituto culturale che deve assolvere compiti e doveri nei confronti della società e del suo sviluppo culturale", *Manuale di Museologia*, (2011), TomeaGavazzoli M. Laura, Rizzoli, Milano, capitolo I.

⁴ "Le didascalie sono micro-testi di accompagnamento alle opere, con finalità esplicativa." Elena Villa, *Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del 900*, Italiano LinguaDue, rivista del master *Promozione e insegnamento di lingua e cultura italiana a stranieri*, vol.6 n°1, 2014.

⁵ "Il *museografo* è colui che si occupa del museo per quanto concerne la struttura architettonica, l'allestimento delle collezioni, le soluzioni espositive e tecniche, gli spazi". *Manuale di Museologia*, (2011), TomeaGavazzoli M. Laura, Rizzoli, Milano, capitolo I.

che, in una visione moderna del ruolo delle istituzioni museali, dovrebbero al contrario rappresentare il fondamento di qualsiasi esposizione.

A partire dalla fine degli anni Settanta si è assistito ad una progressiva e costante trasformazione dello scenario sopra delineato. Da allora il concetto di “dialogo” con il pubblico ha cominciato a guadagnare considerazione in ambito museologico quale componente imprescindibile della relazione visitatore-museo. I testi hanno dunque subito un’evoluzione nella tonalità e nell’aspetto: da meri “estratti di libri di testo” privi di componenti grafiche, sono diventati contributi divulgativi realizzati con linguaggio semplice, coinvolgente e diretto, corredato da immagini che hanno guadagnato gradualmente spazio ed importanza nella struttura dei pannelli stessi.

2.1. *Il pannello di sala: importanza ed evoluzione.*

Oggi il visitatore ha acquisito un ruolo centrale nella comunicazione museale perché il museo moderno ha rinunciato ai vecchi atteggiamenti autoreferenziali ed ha scelto di studiare, progettare e realizzare insieme al suo pubblico, coinvolgendo sempre di più il visitatore. Da questa semplice premessa deriverebbe l’importanza, per coloro che oggi sono preposti alla progettazione e all’organizzazione delle esposizioni museali, di comprendere la modalità con cui tutto ciò che è esposto viene percepito dal visitatore e in particolar modo dal visitatore straniero. Alcuni lavori hanno cercato di investigare le modalità di interazione del pubblico con i pannelli esplicativi nei musei⁶. Le indagini⁷ sottolineano come il pubblico sia portato a leggere i pannelli che maggiormente si avvicinano alla sfera personale, tanto a livello culturale che emotivo, mentre risultati di ricerche⁸ suggeriscono che alcuni visitatori considerano i pannelli esplicativi un testo di difficile comprensione, mentre altri li apprezzano. Curioso è anche il fatto che il pubblico femminile legga più di quello maschile e addirittura i visitatori sarebbero portati a leggere esclusivamente i titoli, senza approfondimenti. I pannelli di sala quindi dovrebbero essere supporti che si propongono e prefiggono di condurre il visitatore, in modo semplice e attrattivo, verso la fruizione facilitata dell’esibizione, sia essa artistica, naturalistica o tecnologica⁹.

I brevi testi scritti, che costituiscono appunto il pannello di sala, sono posti all’entrata di ogni sala del museo e aiutano il visitatore a comprendere ed interpretare ciò che vede, stimolandone l’osservazione e stuzzicandone la curiosità. Naturalmente, partendo da queste premesse, i testi in questione dovrebbero presentare, nei limiti del possibile, almeno tre caratteristiche: la brevità, l’eshaustività e la semplicità, al fine di rendere accessibile il testo in modo chiaro a tutti coloro che vogliono fruirne i contenuti. Il pannello esplicativo è un elemento che si diffonde con la moderna museografia e quindi la nascita del museo moderno; infatti già nei primi decenni del Settecento Caspar Friedrich Neickel pone le basi di questa moderna disciplina in un ampio trattato¹⁰

⁶Cfr. *Exhibit Labels: An Interpretive Approach* (1996), Beverly Serrell, Paperback Edizioni.

⁷Cfr. *The Museum Experience* (1992), Falk John H., Dierking Lynn D., Paperback Edizioni.

⁸Cfr. *Exhibit Labels: An Interpretive Approach* (1996), Beverly Serrell, Paperback Edizioni.

⁹ Il pannello di sala costituisce un elemento imprescindibile attraverso cui avviene la comprensione di quanto esposto in un museo, da questo deriverebbe la sua importanza anche storica.

¹⁰ Il trattato si intitola “Museografia”, risale al 1727 ed è considerata l’opera che sancisce la nascita della moderna concezione di museo.

incentrato sulla catalogazione minuziosa delle raccolte esistenti nell'Europa del tempo, sulle loro diverse finalità e tipologie sui materiali che potevano costituirle. Il trattato propone fra l'altro una distinzione di massima fra le collezioni di storia naturale (*naturalia*) e quelle di oggetti artistici (*artificialia*), distinzione che interessa anche le tipologie dei pannelli esplicativi museali moderni. A questo proposito è necessario fare una doverosa distinzione tra le diverse tipologie di questi testi. Nonostante il crescente impiego del computer continuano a sopravvivere i cosiddetti *pannelli a parete*, presenti sia come principale mezzo di trasmissione del sapere (spesso condizionato da minori disponibilità di finanziamento) sia come insostituibile mezzo di comunicazione da affiancare a scelte ed opportunità decisamente moderne¹¹. In primo luogo c'è una grande differenza tra il pannello esplicativo vero e proprio ed il pannello di sala. Il primo è un breve testo sintetico che dà informazioni tecniche legate strettamente alla logistica del museo (numero di sale, uscite di sicurezza, indicazioni direzionali sul percorso, etc), questo tipo di testo molto breve e chiaro non costituisce una forma di letteratura e quindi non è analizzato in questa sede. La seconda tipologia è quella dei pannelli di sala che hanno un contenuto esplicativo e informativo, danno indicazioni generali sul museo (storia dell'edificio) e indicazioni di contenuto sulle sale (storia delle collezioni, informazioni sulle opere o i reperti). Questi testi costituiscono tipologie ben caratterizzate. Proprio questo secondo tipo di pannelli presenta un'ulteriore differenziazione interna, infatti ne esistono di due tipi: scientifici e umanistico-artistici che presentano caratteristiche ben diverse anche in relazione alle tipologie di musei in cui si possono trovare.

I pannelli scientifici si trovano prevalentemente nei musei di storia naturale, negli acquari e in tutti i musei che si occupano di discipline scientifiche. I pannelli di tipo scientifico, nonostante la maggiore complessità della disciplina che propongono al visitatore, sono solitamente più comprensibili perché sono strutturati in modo molto più schematico e semplificato rispetto ai pannelli di umanistico-artistici. In primo luogo presentano dei testi molto brevi, schematici e ordinati con una struttura interna ben marcata, utilizzano anche un lessico semplice e delle parole chiave, ma la caratteristica più importante è la presenza nei pannelli di disegni che rendono il testo bello, accattivante e interessante per lo spettatore che, non solo è invogliato a leggere il testo stesso partendo dall'immagine, ma è aiutato nella comprensione del contenuto proprio dalle figure. Il disegno in bianco e nero o più spesso a colori è un elemento di supporto alla comprensione del testo e lo rende più interessante, dettagliato e chiaro. Per queste brevi caratteristiche i pannelli di sala scientifici sono sintetici, concisi ed efficaci, contribuendo all'immediata comprensione del reperto¹².

Naturalmente le discipline scientifiche con la loro esattezza e schematicità sono molto adatte a questa tipologia di pannelli, ma il discorso differisce molto se si parla di discipline umanistiche quali la storia, la letteratura, la storia dell'arte che non costituiscono scienze esatte ma discipline più discorsive e quindi meno facilitate ad essere inserite in testi schematici come quelli di cui abbiamo appena parlato. Da questa premessa deriva la struttura completamente diversa dei pannelli di sala umanistico-artistici che di sintetico e schematico presentano poco o nulla. I pannelli di questo tipo

¹¹ Le più moderne tendenze in campo museale prevedono un utilizzo sempre più massiccio della multimedialità e della realtà virtuale.

¹² Spesso i pannelli di sala scientifici sono posizionati a fianco del reperto costituendo un unico elemento con la didascalia e rendendo la comprensione più immediata.

sono presenti soprattutto nei musei artistici ma anche storici ed etnografici e la loro struttura è completamente differente dai precedenti. In primo luogo non presentano un testo schematizzato ma, spesso, non solo danno informazioni sull'opera, ma aggiungono elementi ulteriori sullo stile e sulle correnti artistiche, dando per scontato che il visitatore sappia a che cosa ci si sta riferendo (cosa che non sempre accade); in secondo luogo la struttura del testo è molto complessa e di difficile comprensione a causa della sintassi molto articolata e dell'uso di termini tecnici presi direttamente dalle discipline umanistiche. L'uso di tecnicismi non agevola la comprensione del testo e l'osservatore si trova spesso di fronte ad informazioni che non sa gestire. La differenza più marcata è infine la mancanza di immagini a supporto del testo, l'immagine corrisponde all'opera stessa e le informazioni sull'oggetto artistico sono date dalla didascalia che costituisce una cosa ben diversa dal pannello di sala. Tuttavia, i pannelli di sala umanistico-artistico costituiscono dei testi, anche se non immediati, molto interessanti e affascinanti.

Scopo di questo lavoro è mettere in luce le caratteristiche linguistiche testuali dei pannelli umanistico-letterari, e sottolinearne la ricchezza contenutistico-testuale, saggiandone anche la comprensibilità da parte di un pubblico di potenziali visitatori stranieri. Proprio per questo, la scelta di lavorare direttamente su un campione autentico di questi testi tratto da uno dei musei più visitati di Milano, il Museo del Novecento, è legata alla volontà di costruire un'analisi il più possibile utile, anche sul piano didattico, e chiara¹³.

2.2. I pannelli di sala

Si riportano in questo paragrafo i testi dei pannelli di sala che introducono i visitatori alle opere esposte

Prima sala: Il Quarto Stato

Aprire il Museo del Novecento con *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo significa documentare una frattura, più che non suggerire un'apertura verso ciò che si vedrà nelle sale successive. Questo quadro, terminato nel 1901, voleva celebrare gli ideali del socialismo umanitario attraverso il tema della marcia dei lavoratori e con la tecnica pittorica del divisionismo scientifico; ma segnò anche l'ultimo importante episodio, per la civiltà figurativa italiana, di opera d'arte a programma, caratterizzata dalla ricerca di una superiore e concomitante chiarezza di forma e di contenuto. E non solo. Con il Quarto Stato tramonta anche una stagione nella quale il mestiere di pittore era governato dal rispettoso, quasi naturale confronto con il museo (qui, in particolare, il riferimento alla raffaellesca Scuola di Atene, il cui cartone Pellizza studiò alla Pinacoteca Ambrosiana), nella convinzione che gli stili storici segnassero una continuità non solo formale ma anche ideale tra passato e presente. A dispetto della sua ambizione, il quadro ebbe subito una scarsa fortuna: non si aggiudicò, nella sua prima esposizione a Torino nel 1902, né l'acquisto reale (per ovvi motivi di pericolosità del soggetto) né il Premio

¹³Per un approfondimento sulla storia del museo, sulla sua struttura e sulle collezioni si rimanda a Villa (2014), "Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del 900", in *Italiano LinguaDue*, 1: <http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/4240/4334>.

degli Artisti; e la delusione per questi insuccessi contribuì alla profonda crisi dell'artista che sarebbe culminata nel suo suicidio pochi anni dopo. Entrato nelle Civiche Gallerie per pubblica sottoscrizione nel 1920 quando Milano era guidata da una giunta socialista e il clima politico sembrava aprire concrete prospettive di rivoluzione, Il Quarto Stato fu, specialmente nel secondo dopoguerra, considerato alla stregua di un'opera-manifesto degli ideali della sinistra, riformista o rivoluzionaria che fosse. Gli venne così negato a lungo lo status di episodio cruciale della storia dell'arte italiana, finché non furono ristabiliti, con il restauro e la stabile esposizione dal 1980 in Galleria d'Arte Moderna, i suoi altissimi valori pittorici.

Seconda sala: Le Avanguardie Internazionali

Ad aprire il percorso del Museo, poi tutto dedicato all'arte moderna italiana, un prezioso nucleo di opere dell'avanguardia internazionale – derivante quasi integralmente dalla collezione di Riccardo e Magda Jucker – riflette le nuove tendenze di inizio secolo, tra espressionismo, cubismo e astrattismo. Si inizia dal 1907, spartiacque della modernità artistica novecentesca, a cui risale una *Femme nue* di Picasso, variante o ripensamento di una delle famosissime cinque figure del suo capolavoro d'allora, le *Demoiselles d'Avignon*. Il passaggio dalla pittura fauve ed espressionista a un primo cubismo si coglie in due paesaggi dello stesso periodo – *le Port Miou* di Braque e *La Rue-des-Bois* dello stesso Picasso – i cui caratteri segnano in modo del tutto innovativo almeno un quindicennio di pittura d'avanguardia in Europa e Stati Uniti; mentre la tradizione postimpressionista è ancora presente nel materico pointillisme del *Faro a Westkapelle* di Mondrian, dove però già emerge la componente mentale e astratta, radicalmente antinaturalistica, della pittura del maestro olandese. Pur variamente interpretata, la tendenza “astratta” è tipica degli anni precedenti la prima guerra mondiale: la si coglie anche in altre opere di Picasso e Braque (*La bouteille de Bass* e *Natura morta con chitarra*) che, con un *Contrasto di forme* di Léger, ben esemplificano il cubismo sintetico. Astratto in senso proprio è l'espressionismo di una raffinata *Composizione* di Kandinsky del 1916, mentre Klee, nello stesso solco del monacense *Cavaliere azzurro*, offre una raffinata dimostrazione dell'idea di pittura come pura invenzione compositiva con il suo *Wald Bau*. Ma anche negli anni dell'avanguardia il tema della figura continua a giocare un ruolo primario. Al senso costruttivo della linea variamente risolto in tre opere di Modigliani – tra i quali un famoso *Ritratto di Paul Guillaume* – fa da controcanto il colore in gioiosa libertà di un'*Odalisca* di Matisse, ultimo gioiello, ma solo cronologicamente, di questa sezione.

Terza sala: Il Futurismo

La polemica contro il tradizionalismo culturale e il passatismo borghese in nome della modernità, lanciata da Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* pubblicato su *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, viene accolta e sviluppata in arte da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, firmatari del *Manifesto dei Pittori Futuristi* e del *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista* nel febbraio e nell'aprile 1910. Velocità, dinamismo e molteplicità dei punti di visione trasformano ogni realtà attraverso una dimensione percettiva dinamica universale, fino quasi a scomparire, come in *Uomo che scende dal tram* (1914) di Funi. Al principio boccioniano di dinamismo plastico e di visione sintetica della simultaneità, si accordano *La chahutense* di Severini (1912) e il *Cavaliere rosso* di Carrà. Diversa, invece, è la scelta di Balla, basata sul

principio della persistenza delle immagini nella retina e sulla possibilità di riproduzione ottico-schematica del movimento. *La Bambina x balcone* (1912) è il punto più alto della ricerca dedicata al movimento organico, che nel 1913 si incrocia con l'indagine sul movimento meccanico e sugli effetti di smaterializzazione dei corpi data dalla velocità, ben rappresentata da *Automobile + velocità + luce* (1913). La meditazione sul linguaggio cubista condotta dai Futuristi a partire dal 1912 appare evidente nelle nature morte di Soffici in cui la ricomposizione bidimensionale degli oggetti si staglia su fondi di piani sovrapposti dominati dall'uso del collage e nel *Bobémien jouant de l'accordéon* (1919) di Severini. Differente è invece la soluzione adottata da Depero e da Sironi a favore di una riconquista della riconoscibilità delle forme e del soggetto. Nel 1915 il Futurismo entra in crisi profonda e se Boccioni riavvia il ripensamento del proprio linguaggio sulla lezione di Cézanne e Picasso, Carrà intraprende la ricerca dei valori puri per recuperare la relazione con le cose attraverso le forme concrete, come in *Natura morta con squadra* (1917), opera che guarda a De Chirico e alle meditazioni metafisiche.

Quarta sala: Umberto Boccioni

La rivoluzione formale raccontata in questa sala testimonia bene l'accelerazione subita dall'arte moderna italiana in un ristretto volgere di anni, dal 1905 al 1916. L'autore delle opere qui raccolte, Umberto Boccioni, fu il principale artista del Futurismo: ma si è voluta distinguere la sua vicenda da quella degli altri artisti che hanno aderito al movimento futurista di Filippo Tommaso Marinetti per due motivi. Il primo motivo è l'eccezionalità numerica e qualitativa, della selezione di opere di Boccioni conservata nel Museo del Novecento, a documento del rapporto privilegiato tra l'artista e la città. Nel capoluogo lombardo Boccioni visse dal 1908 fino alla prematura fine del 1916: vi ebbe lo studio, ottenne i suoi primi riconoscimenti, misurò il ritardo culturale con le altre capitali europee. Fu il collezionismo privato anche milanese a fare di Boccioni l'artista per eccellenza del Futurismo: questo collezionismo è qui testimoniato dal lascito (1934) delle opere di proprietà di Ausonio Canavese e da quadri cruciali come *Elasticità* e *Il Bevitore* che fecero parte della collezione Jucker. È anche per merito delle scelte di questi coraggiosi collezionisti che il futurismo venne poi letto come una delle maggiori avanguardie del Novecento. La seconda ragion d'essere di questa sala sta nella singolarità della parabola creativa di Boccioni, fortemente impegnato ad allineare l'arte italiana alle più avanzate posizioni internazionali. Lo vediamo qui abbandonare la tradizione divisionista per tentare l'acerbo espressionismo della prima versione degli *Stati d'animo*; misurarsi con la lingua dei cubisti francesi per poi smarcarsene con la monumentalità cromatica di *Elasticità* e con la sintesi plastica delle "forme uniche"; tentare infine, verso il 1914, un ritorno alla solidità dei volumi, e persino alla brutalità anti-graziosa, del primo Picasso cubista.

Quinta sala: Giorgio De Chirico e la Pittura Metafisica

Negli anni dieci De Chirico divenne, con le tele dipinte prima a Parigi e poi a Ferrara, uno dei protagonisti dell'avanguardia internazionale: la scoperta del significato magico degli oggetti attraverso misteriose relazioni reciproche anticipò i procedimenti del Surrealismo. Le collezioni civiche di Milano non possiedono un quadro di Giorgio De Chirico della prima, e più alta stagione metafisica (1910-1919). I quadri metafisici, monopolizzati dopo la prima guerra mondiale dal mercato parigino e poi da quello

americano, furono prede ambite del collezionismo internazionale: non li si volle comprare, per diffidenza ideologica, durante il ventennio fascista e non li si poté più comprare, per il prezzo troppo elevato, nel secondo dopoguerra. Ma in questa sala si può studiare una eccellente antologia dell'opera di De Chirico degli anni venti e trenta, recentemente rivalutata. De Chirico è infatti un artista, oggi, di imprevista modernità. Egli mise in crisi il principio, di origine romantica, secondo il quale lo stile è la cifra più esclusiva dell'artista e vide nella pittura una operazione indiretta, da compiere assemblando stili e temi già esistenti, dove conta non tanto l'esito formale quanto il pensiero che lo sovrintende. Qui l'artista rideclina, ne *Il Figliol prodigo* del 1922, una sua invenzione di cinque anni precedente (il saluto tra il padre statua e il figlio manichino in una piazza d'Italia) in una pittura classica e luminosa, debitrice nel paesaggio dei modi del Quattrocento Italiano. Oppure si mantiene, in *Combattimento (Gladiatori)*, sul sottile confine tra l'omaggio alla classicità e la sua irrisione, con riferimenti formali che vanno dai mosaici delle Terme di Caracalla al Picasso neoclassico. Poi ancora ne *Le trouble du philosophe* e ne *Les brioches*, ripropone i temi della metafisica ma oramai depotenziati in un gioco decorativo e nostalgico. E infine, con *Autunno* del 1935, si misura con un sapiente ritorno al mestiere che guarda ai nobili precedenti di Raffaello e Corot.

Sesta sala: Giorgio Morandi, il Paesaggio e la Natura Morta

Il bolognese Giorgio Morandi rappresenta un caso unico nella pittura italiana del Novecento. Era un artista appartato, estraneo alle poetiche di sovversione del passato a lui contemporanee, per di più caparbiamente fedele ai due generi minori del paesaggio e della natura morta: eppure gli venne riconosciuta, a partire dagli anni quaranta, una posizione di primo piano in una storia figurativa di respiro europeo, di particolare significato perché condotta negli anni dell'autarchia culturale del Fascismo. Questo perché Morandi, all'interno delle costrizioni di genere e di formato che si autoimpose, seppe individuare, con grande lucidità i suoi modelli. Agli esordi si ispirò alla lezione di Cézanne, e ne intuì i possibili sviluppi nel Cubismo attraverso l'uso della pennellata spazialmente costruttiva, capace di cristallizzare la visione in una stasi sospesa. Riconobbe nell'esempio della pittura metafisica di De Chirico e Carrà una rivoluzione delle convenzioni rappresentative e una possibilità di ritorno alla pittura antica in termini non nostalgici ma modernamente concettuali. Durante gli anni venti e trenta trovò poi nell'investigazione visiva di un mondo sempre uguale (gli oggetti allineati nel suo studio di via Fondazza; il paesaggio collinare di Grizzana), il modo di rappresentare la drammatica condizione di solitudine e di angoscia dell'uomo contemporaneo: e la rese in quadri spesso semplici e spogli, violentemente materici, dalla sapiente costruzione tonale. Fu il collezionismo privato milanese a decretare l'imporsi di Morandi nel canone dell'arte italiana moderna: questa saletta morandiana è in gran parte il frutto dell'intelligenza di collezionisti come i coniugi Jucker e Boschi-Di Stefano. Ma va qui ricordato un notevole caso di lungimiranza collezionistica pubblica perché le Civiche Raccolte d'Arte di Milano furono il primo museo ad assicurarsi un quadro di Morandi (è la natura morta quasi monocroma del 1929 con il mezzo manichino di terracotta) alla Biennale di Venezia del 1930.

3. LE CARATTERISTICHE LINGUISTICHE DEL PANNELLO DI SALA

3.1. *Livello lessicale*

I testi dei pannelli sono stati sottoposti ad un'analisi lessicale che ha preso in considerazione tutte le categorie lessicali escluse quelle relative a forme dialettali e locuzioni idiomatiche non presenti nel campione preso in considerazione. Non sono stati inoltre trovati nuovi termini o neologismi, segno che i termini utilizzati appartengono al repertorio usuale delle discipline artistiche.

- *Forme alterate*

Nel campione sono presenti un falso alterato (*manichino*) e un alterato vero e proprio è *saletta* diminutivo di *sala*. Entrambi i termini hanno una sola occorrenza

... il saluto tra il padre statua e il figlio *manichino* in un piazza d'Italia. (Pannello di sala V)-
... questa *saletta* morandiana è in gran parte il frutto dell'intelligenza di collezionisti...
(Pannello di sala VI)

- *Termini ed espressioni in lingua straniera*

Le lingue straniere presenti nei pannelli sono quattro: tedesco, russo, olandese, francese, quest'ultima con il maggior numero di occorrenze¹⁴. In queste lingue sono espressi i titoli originali di quadri di autori stranieri (ad esempio, *Wald Bau* di Paul Klee, *Femme nue*, *Demoiselles d'Avignon*, *Rue-des-Bois* di Picasso, *le Port Miuu* di Braque) e termini che indicano correnti pittoriche (pittura *fauve*, *pointillisme*) o una tecnica artistica (*collage*). Nel campione è presente un solo nucleo frasale soggetto + verbo con cui è espresso il titolo di un quadro di Severini, *Bobémien jouant de l'accordéon*.

- *Latinismi*

Nei pannelli si è riscontrata una sola occorrenza, status: "Gli venne così negato a lungo lo *status* di episodio cruciale della storia dell'arte italiana..."

- *Voci "letterarie"*

Sotto questa voce sono state raccolte le numerose (ben 107 occorrenze) parole ed espressioni "colte", di registro alto e, in qualche caso, desuete della lingua italiana usate nei pannelli di sala.

La presenza massiccia di questi lemmi è un'ulteriore riprova dell'oggettiva difficoltà testuale dei pannelli; molti termini utilizzati fanno parte di un lessico di alto uso o addirittura desueto o impiegati in un significato che essi non hanno nella lingua comune; il loro uso contribuisce a diminuire la leggibilità e la comprensibilità dei testi dei pannelli da parte sia del lettore madrelingua che straniero, quest'ultimo in particolare, difficilmente possiederà un bagaglio lessicale così ampio.

¹⁴ Molti artisti italiani hanno intitolato le loro opere in lingua francese, in particolare *Giorgio De Chirico* (*Le Trouble du Philosophe* e *Les Brioches*) e *Gino Severini* (*La chabuteuse* e *Bobémien jouant de l'accordéon*).

a) *Verbi*

Sono state trovate numerose forme verbali particolari, irregolari, di uso non propriamente quotidiano come: *celebrare, culminare, esemplificare, scomparire, accordarsi, basarsi, apparire, stagliarsi, condurre, misurarsi, smarcarsi, ambire, elevare, assemblare, sovrintendere, rideclinare, autoimporsi, cristallizzare, intuire, decretare, assicurarsi*, in frasi quali:

... *misurarsi* con la lingua dei cubisti francesi per poi *smarcarsene* ... (Pannello di sala III).

... e vide nella pittura un'operazione indiretta da compiere *assemblando* stili e temi già esistenti... (Pannello di sala V).

... l'uso della pennellata spazialmente costruttiva capace di *cristallizzare* la visione in una stasi sospesa. (Pannello di sala VI).

Alcuni di questi verbi avrebbero potuto essere sostituiti da sinonimi di uso corrente; la scelta di utilizzare la forma meno comune o di registro alto è un preziosismo lessicale che rende il testo di difficile comprensione.

I verbi sono inoltre usati, per la maggior parte, nella forma del passato remoto o dei modi indefiniti¹⁵ e questo è motivo di ulteriore difficoltà per il lettore, soprattutto straniero.

b) *Sostantivi, aggettivi e avverbi*

Nei testi dei pannelli sono presenti, di uso non corrente¹⁶, sostantivi, come *episodio, spartiacque, controcanto, tradizionalismo, passatismo, firmatari, coniugi, vicenda, lascito, omaggio, irrisione, stasi, lungimiranza* e aggettivi come *concomitante, ambrosiana, cruciale, monacense, sintetico, percettivo, bidimensionale, prematuro, reciproco, prodigo, appartato, nostalgico, cromatico*. Si aggiungono a questo elenco anche quattro avverbi particolari *cronologicamente, moderatamente, persino e caparbiamente*. Di seguito qualche esempio:

Si inizia dal 1907 *spartiacque* della modernità artistica novecentesca ... (Pannello di sala II).

La polemica contro il *tradicionalismo* culturale e il *passatismo* borghese in nome della modernità ... (Pannello di sala III).

... una possibilità di ritorno alla pittura antica in termini non *nostalgici* ma moderatamente concettuali ... (Pannello di sala VI).

c) *Espressioni particolari*

Vi sono poi nei testi espressioni particolari di registro alto, ad esempio: *alla stregua di, essere nel solco di, per merito di, ragion d'essere*:

¹⁵ Vedi il paragrafo sull'analisi morfologica che segue.

¹⁶Alcune forme come *pinacoteca, metafisica, autarchia*, hanno radici che derivano dalle lingue classiche.

Il Quarto Stato fu, specialmente nel secondo dopoguerra, considerato *alla stregua di un'opera-manifesto* degli ideali della sinistra ... (Pannello di sala I).

...Klee, *nello stesso solco del monacense Cavaliere azzurro*, offre una raffinata dimostrazione dell'idea di pittura come pura invenzione compositiva con il suo Wald Bau (Pannello di sala II).

É anche *per merito delle scelte* di questi coraggiosi collezionisti che il futurismo venne poi letto come una delle maggiori avanguardie (Pannello di sala IV).

La seconda *ragion d'essere* di questa sala sta nella singolarità della parabola creativa di Boccioni, fortemente impegnato ad allineare l'arte italiana alle più avanzate posizioni internazionali (Pannello di sala IV).

- *Tecnicismi*

Nel campione sono state trovate ben 127 occorrenze di termini tecnici, settoriali appartenenti alla storia dell'arte, alla storia e alle scienze:

a) *Storia dell'arte*

La maggior parte di questi termini appartiene al linguaggio specialistico della storia dell'arte. Molti termini indicano correnti artistiche (*Divisionismo Scientifico, Avanguardia Internazionale, Espressionismo, Cubismo, Fauve, Postimpressionismo, Pointillisme, Cubismo Sintetico, Futurismo, Surrealismo*)¹⁷:

... voleva celebrare gli ideali del socialismo umanitario attraverso il tema della marcia dei lavoratori e con la tecnica pittorica del *divisionismo scientifico* ... (Pannello di sala I).

Ad aprire il percorso del Museo, poi tutto dedicato all'arte moderna italiana, un prezioso nucleo di opere dell'*avanguardia internazionale* – derivante quasi integralmente dalla collezione di Riccardo e Magda Jucker – riflette le nuove tendenze di inizio secolo, tra *espressionismo, cubismo e astrattismo* (Pannello di sala II).

... la scoperta del significato magico degli oggetti attraverso misteriose relazioni reciproche anticipò i procedimenti del Surrealismo (Pannello di sala V).

Sono naturalmente presenti termini che indicano tecniche artistiche particolari (*cartone, collage*) e generi artistici (*paesaggio, natura morta, ritratto*)¹⁸.

Al senso costruttivo della linea variamente risolto in tre opere di Modigliani, tra i quali il famoso *ritratto* di Paul Guillaume ... (Pannello di sala II).

¹⁷ Per informazioni specifiche sulle correnti artistiche e i termini tecnici dell'arte si veda Bora, Fiaccadori, Negri, Nova, *I luoghi dell'arte, storia opere percorsi*, Ed. Electa 2010, Firenze, Vol. 6.

¹⁸ Si aggiunge che nel campione sono state trovate anche alcuni aggettivi indicanti i colori per un totale di 2 occorrenze (*azzurro, rosso*).

... in una pittura classica e luminosa debitrice nel *paesaggio* dei modi del Quattrocento italiano. (Pannello di sala V).

... caparbiamente fedele ai due generi minori del paesaggio e della natura morta ... (Pannello di sala VI).

Tutti questi riferimenti arricchiscono molto i contenuti del pannello ma, soprattutto quelli storici, non vengono specificati o spiegati e spesso il visitatore si trova in difficoltà perché non conosce le caratteristiche delle singole correnti.

Molto interessante è l'uso di alcuni aggettivi ed espressioni che indicano – oltre che periodi, aspetti e correnti della storia dell'arte – tecniche e modalità compositive, ad esempio: *civiltà figurativa italiana, opera d'arte a programma, arte moderna italiana, chiarezza di forme e contenuti, tendenza astratta, pura invenzione compositiva, ricomposizione bidimensionale, gioco decorativo, pennellata spazialmente costruttiva, pittura italiana del Novecento, modi del Quattrocento italiano, raffaellesco, cromatico, bidimensionale, plastico, materico, antinaturalistico, antigravioso, monocromo*. Di seguito alcuni esempi:

... ma segnò anche l'ultimo importante episodio, per la *civiltà figurativa italiana*, di *opera d'arte a programma*, caratterizzata dalla ricerca di una concomitante *chiarezza di forma e di contenuto* (Pannello di sala I).

... nelle nature morte di Soffici in cui *la ricomposizione bidimensionale degli oggetti si staglia su fondi di piani sovrapposti dominati dall'uso del collage* ... (Pannello di sala III).

... è la *natura morta quasi monocroma* del 1929 con il mezzo manichino di terracotta ... (Pannello di sala VI).

Nel campione è inoltre presente il fenomeno della risemantizzazione di elementi lessicali dell'italiano di uso comune o di alto uso o alta disponibilità che diventano termini fortemente connotativi; questo procedimento, che dà a questi termini un significato contestuale del tutto nuovo¹⁹, è tipico delle didascalie del movimento futurista ma anche del linguaggio dell'arte in generale (*collezione, collezionismo, caratteri, forma, genere, stile, soggetto, linea, modernità, velocità, dinamismo, simultaneità, valore, lascito, metafisica*):

Velocità, dinamismo e molteplicità dei punti di visione trasformano ogni realtà attraverso una dimensione percettiva dinamica universale, fino quasi a scomparire, come in "Uomo che scende dal tram" (1914) di Funi (Pannello di sala III).

Al principio boccioniano di *dinamismo plastico e di visione sintetica della simultaneità*, si accordano *La chahuteuse* di Severini (1912) e *il Cavaliere rosso* di Carrà (Pannello di sala III).

¹⁹Vedi anche Villa E.(2014), *Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del 900*, in *Italiano LinguaDue* n.1, Milano.

Differente è invece la soluzione adottata da Depero e da Sironi a favore di una riconquista della riconoscibilità delle *forme* e del *soggetto* (Pannello di sala III).

b) *Storia*

Nei pannelli presi in esame sono presenti anche alcuni tecnicismi storici, concentrati soprattutto nel primo pannello che è quello relativo al *Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, il quale presenta un soggetto storicamente attestato, come *socialismo umanitario, socialista, opera-manifesto, sinistra riformista, sinistra rivoluzionaria*.

Questo quadro, terminato nel 1901, voleva celebrare gli *ideali del socialismo umanitario* ... (Pannello di sala I).

Il Quarto Stato fu, specialmente nel secondo dopoguerra, considerato alla stregua di *un'opera-manifesto degli ideali della sinistra, riformista o rivoluzionaria* che fosse (Pannello di sala I).

c) *Scienze*

Un'ultima categoria di lessico è quella dei tecnicismi scientifici, in numero più esiguo rispetto alle due categorie precedenti e costituiscono una particolarità lessicale in testi dedicati essenzialmente alla storia dell'arte. Le voci trovate (*retina, riproduzione ottico-schematica, movimento meccanico, movimento organico, smaterializzazione dei corpi*) si concentrano tutte nel terzo pannello e sono collegate al Futurismo e alla percezione della velocità attraverso la tela:

Diversa, invece, è la scelta di Balla, basata sul *principio della persistenza delle immagini nella retina* e sulla possibilità di *riproduzione ottico-schematica del movimento* (Pannello di sala III).

La Bambina x balcone (1912) è il punto più alto della *ricerca dedicata al movimento organico*, che nel 1913 si incrocia con l'indagine sul *movimento meccanico* e sugli *effetti di smaterializzazione dei corpi* data dalla velocità, ben rappresentata da *Automobile + velocità + luce* (1913).

3.2. *Livello morfologico*

Come nel caso del linguaggio dell'arte e della lingua delle didascalie, il livello morfologico è quello più ricco e rappresentativo. Gli aspetti linguistici osservati nel campione analizzato sono abbastanza numerosi:

• *Articoli*

Per un lettore straniero il riconoscimento dell'articolo può costituire una difficoltà, seppure più nella produzione che nella comprensione, per via delle diverse forme flesse; per questa ragione si è analizzata la sua presenza nei pannelli di sala. Sono state calcolate in tutto 174 occorrenze. La maggior parte degli articoli trovati sono determinativi presenti con 130 occorrenze mentre solo 44 sono articoli indeterminativi.

L'articolo determinativo più ricorrente è *il* presente con 47 occorrenze; la forma maschile singolare *lo* (*l'*) occorre 19 volte.

Per quanto riguarda i maschili plurali, sono presenti le forme *i* e *gli* rispettivamente con 8 e 4 occorrenze.

Tra le forme al femminile l'articolo più ricorrente è *la/l'* con 38 occorrenze; il plurale *le* conta solo 6 occorrenze.

Per quanto riguarda gli articoli indeterminativi, delle 44 occorrenze totali, sono presenti sia le forme maschili singolari *uno/un* con 13 occorrenze sia le forme femminili *una/un'* che con un totale di 31 occorrenze, risultano essere le forme più numerose di articolo indeterminativo.

Sono inoltre presenti nel campione alcuni articoli in lingua francese, utilizzati per i titoli dei quadri e nomi propri, le occorrenze sono poco numerose (solo 4) e sono relative alle forme del femminile singolare *la* e del maschile singolare *le*: *Le Demoiselles d'Avignon* (Pannello di sala II), *La bouteille de Bass* (Pannello di sala II).

• Preposizioni

Nel campione sono state trovate ben 372 occorrenze, sono presenti entrambe le tipologie, preposizioni semplici e preposizioni articolate, anche se queste ultime sono leggermente più numerose con un campione di 188 occorrenze contro le 184 occorrenze delle preposizioni semplici. Non sono state trovate forme particolari o desuete per nessuna delle due tipologie; per quanto riguarda le preposizioni semplici, sono tutte utilizzate (*di, a, da, in, con, su, per, tra, fra*), anche se la preposizione semplice di gran lunga più utilizzata è *di/d'* con ben 94 occorrenze:

Aprire il Museo del Novecento *con* Il Quarto Stato *di* Giuseppe Pellizza *da* Volpedo significa documentare una frattura ... (Pannello di sala I).

... riflette le nuove tendenze *di* inizio secolo, *tra* espressionismo, cubismo e astrattismo. (Pannello di sala II).

... valori puri *per* recuperare la relazione *con* le cose attraverso le forme concrete ... (Pannello di sala III).

Per quanto riguarda le preposizioni articolate, se ne fa un uso abbondante, utilizzando gran parte delle forme esistenti in italiano (*dei, della, del, nella, alla, agli, alle, degli, agli, sul*) anche se le forme più ricorrenti sono *del* e *della* con rispettivamente 31 e 22 occorrenze:

... voleva celebrare i valori *del* socialismo umanitario, attraverso il tema *della* marcia *dei* lavoratori... (Pannello di sala I).

... riferimenti formali che vanno *dai* mosaici *delle* Terme di Caracalla *al* Picasso neoclassico. (Pannello di sala V).

... natura morta quasi monocroma *del* 1929... *alla* Biennale di Venezia *del* 1930. (Pannello di sala VI).

Sono presenti nel campione preposizioni in lingua francese riconducibili a titoli originali di quadri e a nomi propri. Le forme trovate sono: *de* con 3 occorrenze, *des* e *du*

entrambe con una sola occorrenza): *La Rue des Bois* (Pannello di sala II), *Bobémien jouant de l'accordéon* (Pannello di sala III), *Le trouble du philosophe* (Pannello di sala V).

• *Sostantivi*

La categoria dei sostantivi è sicuramente molto più ricca dal punto di vista lessicale, anche se, per quanto riguarda la morfologia si possono fare alcune osservazioni.

Dal punto di vista del genere, si può constatare che i nomi di genere maschile e quelli di genere femminile si equivalgono, sono state trovate soprattutto forme in *-o>-a* e viceversa (*maestro, bambina*), tuttavia sono state riscontrate anche forme particolari: nomi terminanti in *-tore* (*pittore, bevitore, lavoratore*); nomi con una radice diversa a seconda del genere (*uomo*); nomi con desinenza in *-a* al f. (*preda*), m. (*tema*), m. e f. (*artista*).

Per quanto riguarda il numero del nome, la maggior parte delle forme trovate sono regolari soprattutto forme in *-o>-i* (*stato/i, maestro/i, anno/i, percorso/i*), ma anche forme in *-e>-i* (*canone/i*) e forme in *-a>-e* (*antologia/e*). Presenti sono anche nomi invariabili (*città, tram crisi, sintesi*).

Una categoria molto utilizzata nel campione è quella dei nomi composti e dei nomi costruiti con prefissi, ne sono state trovate ben 17 occorrenze. Delle occorrenze totali 7 sono nomi composti (*sottoscrizione, dopoguerra, spartiacque, capolavoro, contro canto, capoluogo, terracotta*)²⁰:

Entrato nelle Gallerie Civiche per pubblica *sottoscrizione* ... (Pannello di sala I).

... di una delle famosissime cinque figure del suo *capolavoro* di allora ... (Pannello di sala II).

Nel *capoluogo* lombardo Boccioni visse dal 1908 fino alla prematura fine del 1916 ... (Pannello di sala IV).

10 sono i nomi con prefisso: il più utilizzato è *ri-* (*riproduzione, ricomposizione, riconquista, riconoscibilità, ripensamento, riconoscimenti*), ma troviamo anche (*smaterializzazione, insuccessi, irrisione, lungimiranza*):

... sulla possibilità di *riproduzione* ottico-schematica del movimento (Pannello di sala III).

... indagine sugli effetti di *smaterializzazione* dei corpi data dalla velocità (Pannello di sala III).

Nel *capoluogo* lombardo Boccioni ottenne i suoi primi *riconoscimenti* (Pannello di sala IV).

A questi si aggiungono altri due sostantivi composti che costituiscono casi particolari: il primo è il termine *avanguardia* nome composto di origine francese (*avant-garde*), il

²⁰ Ognuno di questi nomi ha una sola ricorrenza nel campione.

secondo è il termine *metafisica* sostantivo costruito con un prefisso di origine greca (*μέτα+φύσις*). I termini hanno rispettivamente 5 e 4 occorrenze²¹:

De Chirico...divenne uno dei protagonisti dell'*avanguardia* internazionale (Pannello di sala V).

...ripropone i temi della *metafisica* ma oramai depotenziati in un gioco decorativo e nostalgico (Pannello di sala V).

Un'altra tipologia di sostantivi presenti nel campione, sono i nomi derivati. Le forme trovate sono ~~in tutto~~ 8 e sono tutte di uso corrente (*chiarezza*> *chiaro*; *collezionisti e collezionismo*> *collezione*; *singolarità*> *singolo*; *solidità*> *solido*; *brutalità*> *bruto*)²²:

... ricerca di una *chiarezza* di forma e di contenuto (Pannello di sala I).

... un ritorno alla *solidità* dei volumi e persino alla *brutalità* anti-graziosa del primo Picasso cubista (Pannello di sala II).

Fu il *collezionismo* privato milanese a decretare l'imporsi di Morandi nel canone dell'arte italiana moderna ... (Pannello di sala VI).

Nel campione sono presenti anche sostantivi collettivi (3 occorrenze: *antologia*, *raccolta*, *canone*). I termini trovati sono di uso comune:

Ma in questa sala si può studiare una eccellente *antologia* dell'opera di De Chirico... (Pannello di sala V).

Fu il collezionismo privato milanese a decretare l'imporsi di Morandi nel *canone* dell'arte italiana moderna... (Pannello di sala VI).

... le Civiche *Raccolte* d'Arte di Milano furono il primo museo ad assicurarsi un quadro di Morandi. (Pannello di sala VI).

Sono presenti anche alcune forme di nomi astratti (9 occorrenze): *ideali*, *convinzione*, *ambizione*, *valori*, *meditazioni*, *solitudine*, *angoscia*, *lungimiranza*, *intelligenza*:

... voleva celebrare gli *ideali* del socialismo umanitario attraverso il tema della marcia dei lavoratori ... (Pannello di sala I).

... questa saletta morandiana è in gran parte il frutto dell'*intelligenza* di collezionisti ... (Pannello di sala VI).

...la drammatica condizione di *solitudine* e di *angoscia* dell'uomo contemporaneo ... (Pannello di sala VI).

²¹ Un posto a sé occupa il termine *opera-manifesto*(pannello di sala I) che non è da considerarsi un vero e proprio nome composto.

²² I termini derivati dal sostantivo *collezione* sono quelli più numerosi (5 occorrenze).

•Aggettivi

L'uso, nei pannelli, di numerosi aggettivi contribuisce a dar vita ad un testo ricco e articolato, ma non sempre facile e comprensibile da chi legge, soprattutto se il visitatore del museo è straniero. Per quanto riguarda le tipologie di aggettivi, sono stati trovati in primis molti aggettivi numerali sia cardinali che ordinali. Gli aggettivi numerali ordinali sono quelli più numerosi (16 occorrenze) e sono utilizzati in modo particolare all'interno dei titoli dei quadri (*Il Quarto Stato*), le forme trovate sono tutte regolari e di uso corrente, l'aggettivo più utilizzato è *primo* con 11 occorrenze:

Il *Quarto Stato* fu, specialmente nel *secondo* dopoguerra, considerato alla stregua di un'opera-manifesto (Pannello di sala I).

... non si aggiudicò nella sua *prima* esposizione a Torino ... né l'acquisto reale ... né il Premio degli Artisti (Pannello di sala I).

... e non li si poté più comprare per il prezzo troppo elevato nel *secondo* dopoguerra (Pannello di sala V).

Gli aggettivi numerali cardinali sono in numero minore (12 occorrenze):

... al senso costruttivo variamente risolto in *tre* opere di Modigliani ... (Pannello di sala II).

... per di più caparbiamente fedele ai *due* generi minori del paesaggio e della natura morta... (Pannello di sala VI).

Sei sono le occorrenze degli aggettivi dimostrativi, quindi non molte e tutte con le varianti declinate di *questo*. Sono state trovate 2 occorrenze dell'aggettivo *stesso*, forma usata meno frequentemente che indica identità più o meno totale tra due elementi:

... un'Odalisca di Matisse, ultimo gioiello, ma solo cronologicamente di *questa* sezione (Pannello di sala II).

... un primo cubismo si coglie in due paesaggi dello *stesso* periodo ... (Pannello di sala II).

Nel campione gli aggettivi possessivi hanno 6 occorrenze delle quali 5 dell'aggettivo possessivo *suo* declinato nelle varie forme e solo una occorrenza dell'aggettivo meno frequente *proprio* usato in sostituzione dei possessivi di terza persona riferiti al soggetto:

... seppe individuare con grande lucidità i *suo*i modelli (Pannello di sala VI).

... Boccioni riavvia il ripensamento del *proprio* linguaggio sulla lezione di Cézanne e Picasso ... (Pannello di sala III).

Si è rilevata anche la presenza di alcuni aggettivi indefiniti, per la precisione 2 occorrenze, la forma *pochi* e la forma *altri*. Non sono state trovate altre forme di indefiniti.

La maggior parte degli aggettivi presenti sono usati al grado positivo, però nel campione analizzato sono state trovate anche delle forme di grado comparativo e di

grado superlativo sia regolari che irregolari (*più alta, più esclusiva, altissimi, famosissime, superiore, maggiori e minori*).

Le collezioni civiche di Milano non possiedono un quadro di Giorgio De Chirico della prima e *più alta* stagione metafisica (Pannello di sala VI).

... il futurismo venne poi letto come una delle *maggiori* avanguardie (Pannello di sala IV).

... caratterizzata dalla ricerca di una *superiore* e concomitante chiarezza di forma e di contenuto (Pannello di sala I).

Nei testi dei pannelli di sala sono state trovate 9 occorrenze di aggettivi costruiti con l'uso di prefissi o di suffissi. Molti sono aggettivi che usano prefissi e suffissi di origine greca o latina e sono utilizzati come termini tecnici della storia dell'arte, entrando a fare parte del lessico specialistico di questa disciplina, altri termini invece sono di uso comune. Le forme costruite con i prefissi sono quelle più numerose (*antinaturalistica, postimpressionista, prematura, bidimensionale, sovrapposti, antigraziosa, depotenziata, neoclassica, monocroma*), i prefissi più utilizzati sono *post-, anti-, pre-*:

... emerge la componente mentale e astratta. Radicalmente *antinaturalistica* della pittura del maestro olandese (Pannello di sala II).

... mentre la tradizione *postimpressionista* è ancora presente nel materico pointillisme del Faro a Westkapelle di Mondrian ... (Pannello di sala II).

Nel capoluogo lombardo Boccioni visse dal 1908 fino alla *prematura* fine del 1916 ... (Pannello di sala IV).

Da rilevare la presenza dell'aggettivo *raffaellesca*, unico aggettivo trovato con l'uscita in *-esco/-esca* indicante un preciso stile artistico:

... qui in particolare il riferimento alla *raffaellesca* Scuola di Atene... (Pannello di sala I)

• *Verbi*

Per quanto riguarda il verbo-le occorrenze trovate sono 159. Nel campione sono presenti tutti i modi verbali; i modi finiti, con 91 occorrenze, sono più numerosi dei modi indefiniti che comunque presentano un numero molto alto di occorrenze (68), contribuendo a costruire un testo complesso e non di immediata comprensione per il visitatore straniero. Tra i modi finiti troviamo al primo posto il modo indicativo con 89 occorrenze; il modo congiuntivo e il modo condizionale sono presenti con una sola occorrenza ciascuno (*fosse, sarebbe culminata*); non è stata trovata nessuna forma al modo imperativo.

... contribuì alla profonda crisi dell'artista che *sarebbe culminata* nel suo suicidio pochi anni dopo (Pannello di sala I).

... opera manifesto degli ideali della sinistra riformista e universitaria che *fosse* (Pannello di sala I).

Le occorrenze dei modi indefiniti, anche se inferiori di numero a quelle dei modi finiti, sono comunque numerose. L'uso massiccio di forme indefinite e quindi di preposizioni implicite, innalza molto il grado di difficoltà del testo. Troviamo al primo posto le forme del participio, il presente con 2 occorrenze (*derivante, esistenti*), il passato con 26 occorrenze, al secondo posto le forme all'infinito con 20 occorrenze e al terzo posto le forme di gerundio con 1 sola occorrenza al presente (*assemblando*):

Aprire il Museo del Novecento con il Quarto Stato ... significa *documentare* una frattura ... (Pannello di sala I).

Pur variamente *interpretata*, la tendenza astratta è tipica degli anni precedenti la prima guerra mondiale ... (Pannello di sala II).

...una operazione da *compiere assemblando* stili e stilemi già *esistenti* ... (Pannello di sala V).

Per quanto riguarda i tempi verbali è stata constatata una netta maggioranza di tempi semplici rispetto ai tempi composti; quello più utilizzato in assoluto è il passato remoto (30 occorrenze), un tempo che presenta più degli altri forme irregolari nella flessione, e questo è un altro elemento che contribuisce alla difficoltà di comprensione del pannello:

Nel capoluogo lombardo Boccioni *visse* dal 1908..., vi *ebbe* lo studio, *ottenne* i suoi primi riconoscimenti, *misurò* il ritardo culturale con le altre capitali europee (Pannello di sala IV).

La maggior parte dei verbi trovati è nella forma attiva (149 occorrenze); la forma passiva è presente con 10 occorrenze.

... nel 1920 quando Milano *era guidata* da una giunta socialista ... (Pannello di sala I).

... questo collezionismo *è testimoniato* dal lascito delle opere di proprietà di Ausonio Canavese ... (Pannello di sala IV).

La diatesi riflessiva è presente con solo 5 occorrenze (*misurarsi, autoimporsi, ispirarsi, assicurarsi, smarcarsi*)²³. È da sottolineare il grande uso di forme impersonali di cui sono state trovate ben 12 occorrenze:

Si inizia dal 1907, spartiacque della modernità artistica novecentesca ... (Pannello di sala II).

Il passaggio dalla pittura fauve ed espressionista ad un primo cubismo, *si coglie* in due passaggi dello stesso periodo ... (Pannello di sala II).

²³ La forma *smarcarsene* qui utilizzata, è una forma particolare, il verbo già di per sé poco usato è qui costruito alla forma riflessivo-pronominale.

Ma in questa sala *si può studiare* una eccellente antologia dell'opera di De Chirico ... (Pannello di sala V).

Nel campione analizzato sono presenti anche costruzioni con verbi servili e fraseologici.

La prima categoria presenta 5 occorrenze, tre costruzioni con *volere* (*voleva celebrare, si è voluta distinguere, volle comprare*) e due con *potere* (*poté comprare, si può studiare*)²⁴. Le costruzioni con i verbi fraseologici invece sono solamente 2 (*continuare + infinito, continua a giocare; andare + participio, va ricordato*).

- *Avverbi*

Le occorrenze avverbiali sono poco numerose (solo 10): un solo avverbio di tempo (*subito*), una sola locuzione avverbiale (*a lungo*) e 7 avverbi di modo, quasi tutti nella forma in *-mente*:

... componente *radicalmente* antinaturalistica della pittura del maestro olandese (Pannello di sala II).

Pur *variamente* interpretata, la tendenza astratta è tipica degli anni precedenti la prima guerra mondiale (Pannello di sala II).

... un'Odalisca di Matisse, ultimo gioiello, ma solo *cronologicamente* ... (Pannello di sala II).

3.3. *Livello sintattico*

Il livello di maggiore o minore complessità sintattica è un indice importante della leggibilità e comprensibilità di un testo. I pannelli di sala, per quanto riguarda la costruzione sintattica risultano particolarmente complessi e “difficili”.

Si è già accennato più sopra come il linguaggio dei pannelli di sala riproponga spesso la lingua delle storia dell'arte²⁵, una lingua che si può definire “speciale” nel senso indicato da Berruto (1974)²⁶. Rispetto ad una generale tendenza delle lingue speciali (soprattutto di ambito scientifico) ad un processo di desoggettivizzazione e di riduzione della complessità sintattica dei periodi, nei testi presi in esame si nota, al contrario, come la descrizione e l'argomentazione dei contenuti proceda secondo una struttura prevalentemente ipotattica. Ciò è in contraddizione con la funzione primaria del pannello, che è quella di spiegare il contenuto della sala del museo in modo da agevolarne la comprensione ai visitatori; il linguaggio utilizzato quindi dovrebbe essere

²⁴ Le forme *si è voluta distinguere* e *si può studiare*, sono anche forme impersonali.

²⁵ Per un approfondimento sulle caratteristiche della lingua dell'arte e della didascalia, si rimanda a Bogioni (2011) e a Villa (2014), *Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell'arte, analisi di un caso: il Museo del 900*, in Italiano LinguaDue n.1, Milano.

²⁶ «Per lingua speciale si intende una varietà funzionale di una lingua naturale dipendente da una 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» (Berruto, 1974).

semplice e accessibile, ma la complessità sintattica dei testi esaminati, ci mostra il contrario.

Fin dal primo pannello si rileva come la costruzione ipotattica sia nettamente maggiore rispetto a quella paratattica. I periodi sono costruiti con anche più gradi di subordinazione, utilizzando una vasta gamma di proposizioni come mostrato i seguenti esempi:

A dispetto della sua ambizione, il quadro ebbe subito una scarsa fortuna: non si aggiudicò, nella sua prima esposizione a Torino nel 1902, né l'acquisto reale (per ovvi motivi di pericolosità del soggetto) né il Premio degli Artisti; e la delusione per questi insuccessi contribuì alla profonda crisi dell'artista che sarebbe culminata nel suo suicidio pochi anni dopo (Pannello di sala I).

Lo vediamo qui abbandonare la tradizione divisionista per tentare l'acerbo espressionismo della prima versione degli Stati d'animo; misurarsi con la lingua dei cubisti francesi per poi smarcarsene con la monumentalità cromatica di Elasticità e con la sintesi plastica delle "forme uniche"; tentare infine, verso il 1914, un ritorno alla solidità dei volumi, e persino alla brutalità anti-graziosa, del primo Picasso cubista (Pannello di sala IV).

Egli mise in crisi il principio, di origine romantica, secondo il quale lo stile è la cifra più esclusiva dell'artista e vide nella pittura una operazione indiretta, da compiere assemblando stili e temi già esistenti, dove conta non tanto l'esito formale quanto il pensiero che lo sovrintende (Pannello di sala V).

Se si passano in rassegna le tipologie di frasi subordinate vediamo che nei pannelli c'è una ricchezza sintattica molto marcata, data dall'uso di diverse tipologie ipotattiche. La maggior parte delle frasi subordinate sono di tipo relativo (39 occorrenze)²⁷. Le frasi relative esplicite sono quasi tutte introdotte dal pronome *che*, con una presenza meno frequente di *prep. + cui*:

la delusione per questi insuccessi contribuì alla profonda crisi dell'artista *che sarebbe culminata nel suo suicidio pochi anni dopo*. (Pannello di sala I).

Il passaggio dalla pittura fauve ed espressionista a un primo cubismo si coglie in due paesaggi dello stesso periodo – il Port Miou di Braque e La Rue-des-Bois dello stesso Picasso – *i cui caratteri segnano in modo del tutto innovativo almeno un quindicennio di pittura d'avanguardia in Europa e Stati Uniti*

Gli altri tipi di subordinate rinvenuti sono: la subordinata dichiarativa (8 occorrenze); la subordinata temporale (5 occorrenze); la subordinata concessiva (4 occorrenze); la subordinata causale (3 occorrenze); la subordinate finale (2 occorrenze); la subordinate consecutiva (1 occorrenza); la subordinata modale (1 occorrenza). Non è presente nel campione nessun esempio di periodo ipotetico.

La costruzione paratattica è presente nei testi dei pannelli con 23 occorrenze sulla totalità del campione (46 proposizioni principali e 62 proposizioni subordinate). La

²⁷ Le subordinate relative trovate sono tutte relative proprie.

tipologia più utilizzata è quella delle frasi coordinate copulative introdotte dalla congiunzione *e* con 8 occorrenze²⁸.

Al secondo posto troviamo le proposizioni coordinate avversative introdotte da *ma* con 2 occorrenze; uno solo il caso di coordinata correlativa (*non si aggiudicò, nella sua prima esposizione a Torino nel 1902, né l'acquisto reale ... né il Premio degli Artisti* (Pannello di sala I).

Ad una così articolata ipotassi corrisponde la presenza dei modi indicativo, congiuntivo e condizionale per le subordinate esplicite e di tutti i modi indefiniti per le subordinate implicite. Le proposizioni in forma implicita sono più numerose delle proposizioni in forma esplicita con ben 41 occorrenze:

Entrato nelle Civiche Gallerie per pubblica sottoscrizione nel 1920...il Quarto Stato fu considerato alla stregua di un'opera-manifesto ... (Pannello di sala I).

Carrà intraprende la ricerca dei valori puri *per recuperare la relazione con le cose attraverso le forme concrete* (Pannello di sala III).

... e vide nella pittura un'operazione indiretta da compiere, assemblando stili e temi già esistenti... (Pannello di sala V).

Infine un'altra caratteristica dei testi analizzati è la presenza di incisi (5 occorrenze, di cui quattro nominali e una con il verbo *essere* sottinteso.) più o meno lunghi o articolati posti tra parentesi o trattini:

... non si aggiudicò, nella sua prima esposizione a Torino nel 1902, né l'acquisto reale (per ovvi motivi di pericolosità del soggetto) né il Premio degli Artisti; e la delusione per questi insuccessi contribuì alla profonda crisi dell'artista che sarebbe culminata nel suo suicidio pochi anni dopo (Pannello di sala I).

Qui l'artista rideclina, ne Il Figliol prodigo del 1922, una sua invenzione di cinque anni precedente (*il saluto tra il padre statua e il figlio manichino in una piazza d'Italia*) in una pittura classica e luminosa, debitrice nel paesaggio dei modi del Quattrocento Italiano (Pannello di sala V).

3.4. Livello di densità informativa del testo

I pannelli di sala hanno in genere un grado di densità informativa molto alto. Gli elementi testuali proposti fanno spesso riferimento a conoscenze enciclopediche ritenute note, ma che il lettore medio, non colto, – e ancor più il lettore straniero – presumibilmente non possiede. I testi non presentano una struttura fissa e i contenuti variano a seconda delle opere e delle sale.

Alcuni pannelli presentano molti riferimenti di carattere storico (soprattutto se le opere hanno soggetti storicamente accertati), come per esempio il pannello della prima sala del Museo del 900 che tratta solo il quadro Il Quarto Stato e in cui si fa riferimento a conoscenze di carattere storico:

²⁸ Nel campione sono stati riscontrati anche casi di coordinazione per asindeto.

Il Quarto Stato fu, specialmente nel secondo dopoguerra, considerato alla stregua di un'opera-manifesto degli ideali della sinistra, riformista o rivoluzionaria che fosse.

Altri pannelli sono molto ricchi di rimandi a correnti artistiche e/o alla produzione dell'artista a cui è dedicata la sala (se si tratta di una sala monografica) oppure di riferimenti ad altri artisti se la sala è dedicata ad una corrente ma a più autori. In questi pannelli sono presenti molti tecnicismi, riferimenti agli autori e ai titoli di opere (si vedano gli elementi in corsivo negli esempi seguenti):

[...] riflette le nuove tendenze di inizio secolo, tra *espressionismo*, *cubismo* e *astrattismo*. Si inizia dal 1907, spartiacque della modernità artistica novecentesca, a cui risale una *Femme nue* di *Picasso*, variante o ripensamento di una delle famosissime cinque figure del suo capolavoro d'allora, le *Demoiselles d'Avignon*. Il passaggio dalla *pittura fauve* ed *espressionista* a un primo *cubismo* si coglie in due paesaggi dello stesso periodo – il *Port Mion* di *Braque* e *La Rue-des-Bois* dello stesso *Picasso* – i cui caratteri segnano in modo del tutto innovativo almeno un quindicennio di pittura d'avanguardia in Europa e Stati Uniti; mentre la *tradizione postimpressionista* è ancora presente nel *materico pointillisme* del *Faro a Westkapelle* di *Mondrian*, dove però già emerge la componente mentale e astratta, radicalmente *antinaturalistica*, della pittura del maestro olandese (Pannello di sala II).

Egli mise in crisi il principio, di origine romantica, secondo il quale lo stile è la cifra più esclusiva dell'artista e vide nella pittura una operazione indiretta, da compiere assemblando stili e temi già esistenti, dove conta non tanto l'esito formale quanto il pensiero che lo sovrintende. Qui l'artista rideclina, ne *Il Figliol prodigo* del 1922, una sua invenzione di cinque anni precedente (il saluto tra il padre statua e il figlio manichino in una piazza d'Italia) in una *pittura classica* e luminosa, debitrice *nel paesaggio dei modi del Quattrocento Italiano* (Pannello di sala V).

Nei pannelli di sala molti sono anche i riferimenti a riviste storico-letterarie e artistiche:

Astratto in senso proprio è l'*espressionismo* di una raffinata *Composizione* di *Kandinsky* del 1916, mentre *Klee*, nello stesso solco del monacense *Cavaliere azzurro*, offre una raffinata dimostrazione dell'idea di pittura come *pura invenzione compositiva* con il suo *Wald Bau* (Pannello di sala II).

La polemica contro il *tradizionalismo culturale* e il *passatismo borghese* in nome della *modernità*, lanciata da *Filippo Tommaso Marinetti* nel *Manifesto del Futurismo* pubblicato su *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, viene accolta e sviluppata in arte da *Umberto Boccioni*, *Carlo Carrà*, *Luigi Russolo*, *Gino Severini* e *Giacomo Balla*, firmatari del *Manifesto dei Pittori Futuristi* e del *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista* nel febbraio e nell'aprile 1910 (Pannello di sala III).

Infine sono molti i rimandi ai collezionisti che, attraverso il prestito o la vendita, danno vita alle sale del museo:

Ad aprire il percorso del Museo, poi tutto dedicato all'arte moderna italiana, un prezioso nucleo di opere dell'avanguardia internazionale – derivante quasi integralmente dalla *collezione di Riccardo e Magda Jucker* – riflette le nuove tendenze di inizio secolo, tra *espressionismo*, *cubismo* e *astrattismo* (Pannello di sala II).

Fu il collezionismo privato anche milanese a fare di *Boccioni* l'artista per eccellenza del *Futurismo*: questo collezionismo è qui testimoniato dal lascito (1934) delle *opere di proprietà di Ausonio Canavese* e da quadri cruciali come *Elasticità* e *Il Bevitore* che fecero parte della *collezione Jucker* (Pannello di sala IV).

Fu il collezionismo privato milanese a decretare l'imporsi di *Morandi* nel canone dell'arte italiana moderna: questa saletta morandiana è in gran parte il frutto dell'intelligenza di *collezionisti come i coniugi Jucker e Boschi-Di Stefano* (Pannello di sala VI).

Come si è accennato più sopra il testo dei pannelli di sala non segue uno schema fisso e presenta una varietà molto ampia di contenuti. Ciò che colpisce leggendo questi testi è che i contenuti non sono molto facili e comprensibili, perché si tende a dare per note conoscenze relative a movimenti artistici, correnti letterarie e culturali, collezionisti, opere e autori senza fornire spiegazioni o approfondimenti, partendo dal presupposto che il visitatore sappia di che cosa si sta parlando o che conosca l'argomento. Il risultato è che si hanno testi complessi con parti comprensibili agli addetti ai lavori, ma non dal visitatore non esperto, il quale, durante la visita, è indotto a non interessarsi dell'effettivo contenuto del pannello perché non ha gli strumenti per comprenderlo. Spesso quindi il visitatore si trova ad osservare opere di cui non sa nulla e non ne coglie il senso nonostante la lettura dei pannelli di sala. Se la comprensione dei testi risulta difficile per un madrelingua italiano perché soprattutto non dispone delle conoscenze che i testi presuppongono come note, la comprensione risulta ancora più difficile per un visitatore straniero che avrà problemi anche dal punto di vista linguistico, data la complessità sintattica e lessicale di questi testi. Al contrario di quanto accade nei pannelli scientifici, quelli umanistico-artistici non sono corredati da immagini esplicative; l'immagine è costituita dall'opera stessa²⁹. Questo dovrebbe agevolare la comprensione del visitatore, tuttavia spesso l'opera fa parte di correnti artistiche particolari come l'Astrattismo, il Surrealismo o il Futurismo dove è quasi impossibile comprendere il significato del soggetto senza una guida chiara e "didattica" alla lettura degli elementi compositivi dell'opera, delle tecniche usate dall'autore, del contesto storico e culturale in cui l'opera e la produzione dell'artista si colloca. Tra l'opera ed il pannello vi è un rapporto molto stretto e la mancata comprensione degli elementi in esso contenuti provoca anche la non comprensione dell'opera che vorrebbe illustrare. Il contatto con le opere diventa diretto e non mediato da nessuna spiegazione, provocando a volte, il disinteresse da parte del visitatore nei confronti dell'opera che non viene compresa o valutata e giudicata in modo non pertinente o puramente impressionistico.

²⁹ Questa situazione si verifica soprattutto nei musei artistici che ospitano quadri o sculture.

4. LA COMPRESIBILITÀ DEI PANNELLI DI SALA, ANALISI DI UN CASO: SOCRATES ERASMUS E MARCO POLO

Per testare concretamente la comprensibilità dei pannelli di sala che costituiscono il campione analizzato fino ad ora, si è deciso di sottoporre i testi ad un gruppo di studenti stranieri appartenenti ai progetti Socrates Erasmus e Marco Polo dell'Università degli Studi di Milano³⁰. Gli studenti scelti per questo esperimento linguistico appartengono a due classi di differente livello di conoscenza della lingua italiana e provengono da due diverse aree geografiche e culturali. Gli studenti del progetto Socrates Erasmus hanno una padronanza dell'italiano a livello C1 del QCER e sono di provenienza europea, mentre gli studenti del progetto Marco Polo hanno una conoscenza della lingua italiana a livello B2 e provengono dalla Cina. La differenza culturale e linguistica degli studenti ha fatto emergere una serie di osservazioni interessanti sia dal punto di vista linguistico che culturale.

4.1. *La classe Socrates Erasmus*

La classe che ha collaborato a questo lavoro linguistico era composta da ragazzi provenienti da diversi stati europei (Inghilterra, Germania, Spagna, Portogallo, Romania, Bulgaria, Ungheria, Polonia, Russia) per un totale di 23 studenti. La situazione linguistica è apparsa molto eterogenea e questo ha contribuito ad ottenere delle osservazioni molto diverse riguardo i testi. Naturalmente le lingue di partenza e la conoscenza linguistica individuale hanno più o meno aiutato gli studenti nella comprensione. Nonostante la difficoltà oggettiva dei pannelli, si sono dimostrati partecipi e si sono impegnati molto per cercare di capire i testi e semplificarli. Gli studenti hanno lavorato in gruppi; in un primo momento hanno analizzato i pannelli sottolineando le parti che ritenevano difficili e spiegando il perché delle loro scelte; in un secondo momento è stato chiesto loro di provare a semplificare il testo del pannello, nei limiti delle loro capacità e competenze³¹. Le osservazioni emerse sono particolarmente significative e si riportano qui di seguito in modo schematico:

- in generale gli studenti Erasmus hanno avuto maggiori difficoltà di comprensione a causa della complessità sintattica dei testi piuttosto che per il lessico;
- la difficoltà maggiore si è registrata nella comprensione di frasi molto lunghe; la comprensione di proposizioni di 3-4 righe con più gradi di subordinazione non è risultata semplice. Questa difficoltà è stata registrata soprattutto dai ragazzi ungheresi anche perché non abituati ad uno studio sintattico nella loro lingua madre;
- a questa si aggiunge la difficoltà nel gestire correttamente frasi subordinate implicite con l'uso di modi indefiniti; ciò ha portato spesso ad errori nella comprensione dell'intero periodo;
- molti studenti hanno avuto difficoltà nel riconoscimento di forme irregolari dei verbi (soprattutto al congiuntivo) e del passato remoto che in genere, come hanno

³⁰A questo proposito ringrazio sentitamente i miei studenti Socrates Erasmus e gli studenti Marco Polo della prof.ssa Marilena Vespo che si sono prestati per questo lavoro.

³¹ Si veda in appendice la trascrizione dei testi dei pannelli di sala semplificati dagli studenti.

osservato loro stessi, è un tempo verbale che non si studia quasi mai nei corsi di italiano organizzati nei loro paesi³²;

- anche se in misura ridotta, gli studenti hanno mostrato di avere qualche problema anche per quanto la comprensione lessicale³³; l'uso massiccio di termini desueti e poco usati nell'italiano corrente ha messo in difficoltà soprattutto i ragazzi polacchi;
- vi sono state difficoltà nella comprensione di tecnicismi artistici o letterari in quanto molti degli studenti non hanno alle spalle uno studio approfondito di arte per capire il significato di questi termini. La presenza nei testi dei pannelli di una terminologia tecnica ha infatti messo in difficoltà gli studenti piuttosto che essere loro di aiuto;
- un ultimo aspetto da sottolineare, collegato al precedente, è la massiccia mole di informazioni presenti nel testo che certamente lo arricchiscono di contenuto, ma creano problemi ai non addetti ai lavori. La maggior parte dei rimandi a correnti artistiche, letterarie, storiche o i riferimenti ad opere e autori, non sono precisati o spiegati, escludendo dalla comprensione coloro che non conoscono la storia dell'arte e, in particolare, quella italiana. In alcune parti del testo gli studenti hanno addirittura tralasciato intere proposizioni perché non disponevano delle conoscenze necessarie.

Nonostante le difficoltà registrate, gli studenti sono stati più o meno in grado di produrre una scrittura semplificata dei pannelli, di cui si riportano di seguito alcuni esempi.

Pannello di sala 1: Il quarto stato

Quando si entra nel Museo del Novecento si vede l'opera Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedpo. Questo quadro è diverso dagli altri e non collegato alle opere successive. Il pittore ha finito di dipingerlo nel 1901. Vuole celebrare gli ideali del socialismo umanitario attraverso il tema della marcia dei lavoratori. Usa la tecnica del divisionismo scientifico. Rappresenta un episodio della civiltà figurativa italiana, la chiarezza di forme e di contenuto caratterizza questo periodo. È anche significativo che il pittore doveva lavorare come voleva il museo. L'esigenza del pittore di lavorare a seconda di come voleva il museo, indica la continuità non solo formale ma anche ideale tra passato e presente. La mostra, a Torino nel 1902, con la prima esposizione del quadro, non ha avuto tanta fortuna. Nessuno l'ha comprato. Il pittore si è suicidato pochi anni dopo perché il quadro non aveva avuto successo. Nell'anno 1920 è cambiata la situazione politica e il quadro diventa un simbolo della sinistra, specialmente nel secondo dopoguerra. Il quadro non aveva un alto valore fino al 1920. Dopo il restauro e l'esposizione dal 1980 nella Galleria d'Arte Moderna, da allora ha un valore alto per l'arte italiana.

Pannello di sala 2: le avanguardie internazionali

Il percorso del museo è tutto dedicato all'arte italiana e riflette le nuove tendenze di inizio secolo. Si possono trovare opere di espressionismo, cubismo e astrattismo che fanno parte di un prezioso nucleo di avanguardia internazionale. Queste opere arrivano praticamente tutte dalla collezione di

³² Per questo motivo durante il corso si è provveduto a fare un ripasso sistematico anche di questo tempo verbale.

³³ Gli studenti con maggiori dubbi sul lessico sono stati quelli portoghesi per la presenza nella loro lingua di voci simili all'italiano ma con significato diverso.

Riccardo e Magda Jucker. Il 1907 è una data molto importante perché in questo anno è stata fatta la *Femme Nue* di Picasso che ha influenzato il suo lavoro più importante di questo periodo, le *Demoiselles d'Avignon*. Il *Port Miou* di Braque e *La Rue desBois* di Picasso sono due paesaggi dello stesso periodo dove c'è il passaggio dall'espressionismo al primo cubismo. Questa è stata un'innovazione perché segna almeno quindici anni di pittura d'avanguardia in Europa e negli Stati Uniti. Allo stesso tempo, la tradizione postimpressionista è ancora presente nel puntinismo del *Faro a Westkapelle* di Mondrian. Però è già presente la componente mentale e astratta e antinaturalistica della pittura di Mondrian. Anche se interpretata in modo vario la tendenza astratta è tipica degli anni precedenti la prima guerra mondiale. Questa tendenza si trova anche in altre opere di Picasso e Braque (*La Bouteille de Bass* e *Natura morta con chitarra*) che prendono il cubismo sintetico da Léger. Un astratto a parte è l'espressionismo di una raffinata *Composizione* di Kandinsky del 1916. Klee come in *Cavaliere Azzurro* (rivista), dà un esempio della pittura come composizione con *Wald Bau*. Poi nel periodo delle avanguardie la figura nei dipinti è sempre importante con le tre opere di Modigliani-tra cui il *Ritratto di Paul Guillaume*- e il colore dell'*Odalisca* di Matisse ultima opera di tempo di questa sezione.

Pannello di sala 6: Giorgio Morandi il paesaggio e la natura morta

Il bolognese Giorgio Morandi rappresenta un caso unico nella pittura italiana del Novecento. Era un artista indipendente, che seguiva le tendenze dell'epoca. Lui fu sempre fedele ai due generi minori: il paesaggio e la natura morta. Comunque a partire dagli anni Quaranta fu molto importante perché ha portato in Italia uno stile di arte figurativa che era in Europa, mentre in Italia c'era il Fascismo. Lui ha un modo di fare arte molto particolare e distinguibile. All'inizio si ispirò a Cézanne ed al suo cubismo, trasformandolo attraverso l'uso di tecniche pittoriche nuove. Era anche influenzato dalla pittura metafisica come modo per tornare all'arte antica, ma sviluppandola. Durante gli anni Venti e Trenta, attraverso la rappresentazione di un mondo sempre uguale espresse la solitudine e l'angoscia dell'uomo contemporaneo. Questa piccola sala è stata creata grazie ai collezionisti milanesi che hanno riconosciuto Morandi come un pittore importante per l'arte moderna italiana. Il primo museo a comprare un quadro di Morandi furono le Civiche Raccolte d'Arte di Milano alla Biennale di Venezia nel 1930.

4.2. La classe Marco Polo

La classe Marco Polo coinvolta nel lavoro era composta da 15 studenti, tutti di provenienza e lingua cinese. La situazione linguistica, diversamente dalla classe Erasmus, era omogenea e questo ha portato ad ottenere delle osservazioni simili riguardo al campione analizzato. Poiché la lingua di partenza era per tutti il cinese, gli studenti hanno avuto più o meno le stesse difficoltà di comprensione. A causa delle difficoltà oggettive dei testi, gli studenti si sono dimostrati più timorosi nel rapportarsi a testi mai visti in precedenza. Non sono apparsi stimolati nel lavoro dalla difficoltà del testo (al

contrario degli studenti Erasmus), ma sono stati restii a lavorare su un campione testuale che li avrebbe messi in difficoltà. Naturalmente la differenza di atteggiamento delle due classi nei confronti del lavoro assegnato è legata alla dimensione culturale e linguistica. Lavorando in piccoli gruppi hanno dapprima analizzato i pannelli sottolineando le parti dei testi che ritenevano difficili e spiegando il perché delle loro scelte, poi, in un secondo momento è stato chiesto loro di provare a fare una semplificazione del pannello, nei limiti delle loro capacità e competenze. Le difficoltà maggiori si sono registrate nella comprensione e nell'uso:

- delle forme verbali irregolari e delle forme verbali nel modo congiuntivo;
- del passato remoto;
- delle e forme verbali nei modi indefiniti che gli studenti non sono stati in grado di trasformare nel modo finito;
- delle preposizioni articolate;
- della forme *egli* invece di *lui* (che si trova in un italiano più corrente) e delle forme femminili *ella* per *lei*.
- delle proposizioni che si sono rivelate troppo lunghe e complesse, creando molte difficoltà nella gestione di 3-4 gradi di subordinazione, indipendentemente dal fatto che fossero implicite o esplicite;
- nelle frasi infinitive e nella gestione dei costrutti con l'infinito che non sono stati in grado di svolgere.
- nella comprensione del lessico tecnico dell'arte, troppo specialistico e difficile, e nell'uso di termini desueti e poco usati.
- nella gestione di riferimenti ad opere e correnti culturali di cui non erano a conoscenza, ignorando il contenuto del pannello.

A causa di questi problemi e, nonostante l'impegno impiegato, gli studenti non sono stati in grado di produrre una scrittura semplificata del testo dei pannelli presi in esame.

5. CONCLUSIONI

I pannelli di sala costituiscono una tipologia di testo senza dubbio affascinante per le loro caratteristiche e peculiarità, tuttavia essi risultano spesso poco accessibili e difficili. Dall'analisi condotta e da quello che si è potuto vedere dal campione analizzato, le tre caratteristiche che il pannello di sala dovrebbe avere, e cioè semplicità, esaustività, brevità, non sono rispettate.

Semplicità

Da quello che abbiamo potuto rilevare nei paragrafi precedenti, i pannelli di sala sono tutto fuorché semplici. La complessità tocca tutti i livelli: quello lessicale con una grande uso di tecnicismi e termini desueti; il livello morfologico con l'uso di forme irregolari e composte; il livello sintattico con l'uso di proposizioni complesse e articolate e il livello testuale contenutisticamente difficile e complesso.

Esaustività

I pannelli di sala per ragioni informative dovrebbero presentare contenuti esaustivi riguardo la sala che presentano; spesso accade però che le informazioni veicolate dai testi presuppongono conoscenze specifiche di storia dell'arte. Questo porta alla

creazione di testi troppo complessi e destinati più a specialisti del settore o a visitatori “colti” che a normali visitatori ai quali alcune informazioni rimangono inaccessibili.

Brevità

La sintesi è la terza caratteristica di questi testi, che devono dare molte informazioni in poche righe. Anche se nella maggior parte dei casi i pannelli sono testi brevi, tuttavia alcuni presentano una lunghezza maggiore rispetto al normale causata da una serie di digressioni che, per la lettura delle opere esposte, risultano superflue. L'aggiunta di informazioni accessorie spesso non aiuta il visitatore ma lo scoraggia a proseguire la lettura del testo stesso.

Si potrebbe da questa analisi suggerire che i pannelli di sala siano resi più didascalici, con una scrittura più a carattere “divulgativo”, che aiuti il visitatore a leggere e ad interpretare le opere esposte fornendo le conoscenze necessarie, non presupponendole; insomma che abbiano le caratteristiche di una “guida” in cui anche la complessità sintattica e testuale sia “controllata”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Angelino M., Ballarin E. (2006), *L'italiano attraverso la storia dell'arte*, Collana Progetto cultura italiana, Guerra, Perugia.
- Balboni P. E. (2000), *Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento*, UTET, Torino.
- Barocchi P. E. (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.
- Bogliioni E. (2011), “La lingua speciale della storia dell'arte nella divulgazione per la didattica accademica”, in *Italiano LinguaDue*, 1:
<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/1234/1446>
- Bora G., Fiaccadori G., Negri A., Nova A. (2010), *I luoghi dell'arte: storia, opere, percorsi* (vol.6), Electa/Bruno Mondadori, Milano,
- Casale V., D'Achille P. (a cura di 2002), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia*, Atti del 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.
- Falk J. H., Dierking Lynn D. (1992), *The Museum Experience*, Paperback Edizioni, UK.
- Gavazzoli Tomea M.L. (2007), *Manuale di Museologia*, Ed. Etas, Bari.
- Gualdo R., Telve S. (2012), *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Carocci, Roma.
- Museo del Novecento, la collezione*, (2010), Electa Mondadori, Milano.

- Negri A.(a cura di, 2000), *Arte e artisti nella modernità*, Editoriale Jaca Book, Milano.
- Serrel B. (1996), *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Paperback Edizioni, UK.
- Vedovelli M. (2002), *L'italiano degli stranieri: storia, attualità, prospettive*, Carocci, Roma.
- Villa E. (2014), “Le caratteristiche linguistiche delle didascalie nell’arte, analisi di un caso: il Museo del 900”, in *Italiano LinguaDue*, 1:
<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/4240/4334>