

Testi brevi di accompagnamento

Linguistica, semiotica, traduzione

a cura di

Donella Antelmi

Mara Logaldo



UNIVERSITAS
STUDIORUM

Testi brevi di accompagnamento. Linguistica, semiotica, traduzione

a cura di

DONELLA ANTELMI

MARA LOGALDO



UNIVERSITAS
STUDIORUM

© 2019, Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)
P. IVA 02346110204
www.universitas-studiorum.it

Copertina:
Ilari Anderlini, Art Director
www.graphiceye.it

Impaginazione e redazione:
Luigi Diego Di Donna

I contributi pubblicati nella presente miscellanea
sono stati sottoposti a *peer review*

Prima edizione aprile 2019
Finito di stampare nell'aprile 2019

ISBN 978-88-3369-060-5

Indice

Introduzione	5
I. I testi brevi d'accompagnamento nell'espografica museale, nella traduzione audiovisiva, nel fotogiornalismo e nella pubblicità	
The Label as Battleground: The Museum as a Context for Contested Identities <i>James Bradburne</i>	13
Warring Captions: The Case of <i>Money & Beauty, Bankers, Botticelli and the Bonfire of Vanities</i> , an Exhibition at Palazzo Strozzi (2011-2012) <i>Tim Parks</i>	33
Comunicazione al museo: testi e discorso <i>Donella Antelmi</i>	47
Subtitles as Captions, Subtitling as Translation <i>Giuliana Garzone</i>	65
Traduire "en bref": stratégies de communication multilingue dans la bande-annonce <i>Margherita Mattioda</i>	87
Voice Is Caption: Television Interpreting and Quality Issues <i>Clara Pignataro</i>	111
Indagare le didascalie per capire i giornali (e viceversa) <i>Sabina Berra</i>	123
Capturing/Captioning Wildlife in Nature Photography <i>Mara Logaldo</i>	131
Captare lo 'sguardo turistico': osservazioni sul deittico QUI nella pubblicità di destinazione <i>Gudrun Held</i>	157
Il <i>payoff</i> dalla <i>brevitas</i> alla multimodalità <i>Francesca Santulli</i>	173
II. Captions in Visual and Media Studies	
An Introductory Note <i>Mara Logaldo</i>	193
The <i>Cartellini</i> in 16 th -Century Veneto Painting as Proto-Captions <i>Alberto Maria Casciello</i>	199

Dante Gabriel Rossetti's Sonnets as Captions <i>Ambra Celano</i>	205
<i>I will survive</i> : l'arte può davvero raccontare Auschwitz? <i>Eirene Campagna</i>	211
Changing Places: The Imaginary Museum of Hans Hollein <i>Arianna Fantuzzi</i>	219
When Captions Need Captions: Notes on Philippe Parreno's <i>Labels and Marquees</i> <i>Vincenzo Di Rosa</i>	223
Captions and the Narrator's Voice in Italian Comics: Homodiegetic and Autodiegetic Narration in Zerocalcare's <i>Forget my Name</i> <i>Dario Boemia</i>	227
Tags as Literary Devices. Purchased Words, Searched Words, Implanted Words <i>Roberta Iadevaia</i>	231

Comunicazione al museo: testi e discorso

Donella Antelmi – Università IULM, Milano

Le missioni riconosciute dei musei – rendere le collezioni accessibili, favorire la diffusione della cultura, attrarre e suscitare il piacere dell'arte presso il pubblico – sono riflesse nei dispositivi scritti che i musei mettono a disposizione durante la visita delle sale. Sebbene la presenza dei testi sia oggetto di una *querelle* tra i museologi, divisi tra coloro che li ritengono inutili, fastidiosi e inutilmente direttivi, e coloro che li considerano indispensabili ausili per la loro funzione informativa, seduttiva ed educativa, non c'è dubbio che oggi il testo espografico (scritto o orale) sia un supporto centrale ai fini della mediazione culturale, obiettivo sostenuto con impegno negli ultimi decenni. Pur nella singolarità delle diverse esposizioni o musei, i dispositivi scritti presentano così tratti enunciativi e funzioni di comunicazione omogenee, che possono essere indagate sotto il profilo linguistico e discorsivo. Lo studio del testo espografico è qui centrato sull'enunciazione: l'analisi di tre esempi mostra come i testi esposti possano determinare una comunicazione più o meno coerente con le finalità del museo.

1. Introduzione

I musei dedicano enormi risorse per allestire sale, mostre e siti, al fine di rendere accessibili beni culturali e saperi ad un ampio pubblico. La 'vocazione' del museo è infatti, oltre la conservazione di opere, la diffusione di conoscenze:

La collezione, in un modo o nell'altro, è sempre per il pubblico: quello presente, per il quale viene esposta, e quello futuro, per il quale viene conservata. La collettività che ha delegato il museo a preservare le testimonianze della propria identità e a renderle presenti nella cultura attuale, deve poterne fruire, con il solo limite di non comprometterne la sicurezza e la durata nel tempo. (Marini Clarelli 2005: 16).

Per quanto riguarda la situazione italiana, recenti indagini mostrano chiaramente un indebolimento della fruizione da parte della popolazione locale, attribuita, tra le altre cose, ad una insufficiente accessibilità e comunicazione del patrimonio culturale.⁷ Questa consapevolezza ha portato anche in Italia – come già all'estero, dove la problematica era stata affrontata a partire dagli anni '70 – a riflettere sull'efficacia degli strumenti comunicativi all'interno dei musei⁸, e ad intraprendere un'opera di miglioramento e di formazione di coloro che, all'interno delle istituzioni, si occupano degli apparati di comunicazione museale (Da Milano/Sciacchitano 2015).

Sebbene Duncan Cameron affermasse nel 1992 che “les musées doivent communiquer par un système unique, celui des objets” (Cameron 1992: 266), la museologia e museografia si sono oramai aperte alla considerazione critica degli apparati verbali che accompagnano gli oggetti – d'ora in avanti “testi espografici” – e, non raramente, gli allestitori di musei si avvalgono della collaborazione di linguisti, nella consapevolezza che l'interlocutore del museo (ovvero degli specialisti che vi operano: direttore, conservatore, storico dell'arte, archeologo...) è il visitatore, destinatario di un discorso plurisemiotico. Il testo espografico è di conseguenza considerato una interfaccia tra il mediatore ed il visitatore, che contribuisce in modo determinante alla globale produzione di senso (Pascucci 2007, Ravelli 2006, Stelmes 2011).

Se, sotto il profilo prettamente linguistico, la ricerca sulla comunicazione museale può avvalersi delle iniziative a favore di una lingua ‘piana’, avviate da T. De Mauro negli anni Ottanta (De Mauro 1980), e delle indicazioni per la semplificazione del lin-

7. European Commission, Special Eurobarometer 399, Cultural Access and Participation, Report November 2013, <http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_399_en.pdf>, cons. 23.8.2018. Sul ruolo delle istituzioni museali come strumento di integrazione sociale, cfr. Da Milano 2009.

8. Continuerò a parlare di musei, ma il tema interessa qualsiasi tipo di esposizione o di sito: archeologico, naturalistico, ecc.

guaggio amministrativo (Fioritto 2009), sotto il profilo semiotico e discorsivo le cose si complicano, dato che il museo può essere concepito come una *Gestalt* (Jacobi/Poli 1993: 65), in cui elemento linguistico e visivo si compenetrano, e nel quale cooperano vari codici semiotici (simboli, grafici, foto, disegni), oggi ancor più densi grazie alle installazioni e agli apparati multimediali (filmati, musica): dimensione plurisemiotica che prospetta la comunicazione museale come un discorso (cfr. §2), su cui museografi, esperti di comunicazione visiva, sociologi, educatori, psicologi sono intervenuti (Coxall 1994, Blunden 2017). Sono invece ancora rari gli interventi di linguisti, che tuttavia sono in misura crescente interpellati per fornire uno sguardo ‘esperto’ sui testi espografici, in una prospettiva descrittiva che è, al contempo, anche un modo per migliorare la ‘messa in parole’ come pratica (Poli 1992, Bruni 2008, Jallà 2008, Rigat 2012, Blunden 2016).

L’articolo prende in esame la comunicazione museale secondo una prospettiva di Analisi del Discorso (§2) che distingue tra obiettivi comunicativi e messa in scena linguistica (§3). La realizzazione delle funzioni comunicative del museo sarà vagliata attraverso l’analisi di tre esempi (§4).

2. *Testo e discorso*

Il testo espografico – vale a dire la sua unità e unicità linguistica – fa parte di un più ampio discorso museale. Non solo, come si è detto, poiché appare accanto ad altri codici semiotici, ma perché compone, all’interno di un museo, e addirittura all’interno dell’istituzione museale in un dato Paese ed in una data epoca, un messaggio globale che non può essere disgiunto da tempo, luogo, partecipanti. In altre parole, il testo espografico fa parte di una pratica che coinvolge elementi verbali e non verbali, e che, rapportata alle sue condizioni di produzione, possiamo definire *discorso*. Nella prospettiva qui adottata, quella dell’Analisi del Discorso detta ‘alla francese’ (Charaudeau / Maingueneau 2002), il discorso è studiato

nella sua componente linguistica, poiché si assume che le condizioni di produzione di un testo non siano parametri interamente esteriori ad esso, ma parametri la cui presenza è attestata nel testo sotto forma di tracce linguistiche (Sarfati 2007: 17).

Dal punto di vista discorsivo possiamo distinguere un discorso museale in senso ampio, generico, che coinvolge fattori sociali, storici e istituzionali, ed uno in senso più limitato, ristretto ad una specifica esposizione. Nel primo caso rientra l'insieme delle esposizioni, musei, siti che presentano tratti omogenei,⁹ ad esempio, oggi, l'attenzione alla valorizzazione del patrimonio, l'osservanza di direttive per migliorare la comunicazione e l'accesso (sia fisico, sia culturale) cui abbiamo accennato in §1; il discorso viene così confrontato con l'intera attività museale e con norme che hanno corso e legittimità in un momento dato per una certa collettività.¹⁰

Nel secondo caso, si ha a che fare con un messaggio costruito per un contesto specifico (*quell* esposizione, *quel* sito), il quale accompagna un percorso e sviluppa dei temi che si appoggiano, come si è detto, a codici semiotici diversificati. Attraverso il discorso l'istituzione istituisce un 'contratto di comunicazione' (Charaudeau 2015) con il suo fruitore, che è influenzato da determinanti tanto simboliche (ad esempio legate ad un territorio) quanto economiche (relative a finanziamenti, gestione, ecc.).

In questa accezione più ristretta di discorso, i testi sono tutti gli elementi scritto-visivi che si integrano nella situazione di mediazione museale e che permettono di realizzare il discorso di quel museo, aiutando l'identificazione e l'interpretazione degli

9. Si potrebbe parlare di 'formazione discorsiva', sebbene l'etichetta risulti ancora oggi controversa, cfr. Maingueneau (2011).

10. Poli (2002: 25) parla di 'campo' museale, nell'accezione di "système à la fois social et symbolique de lieux, d'acteurs et d'événements". La definizione di 'discorso' data in Charaudeau/Maingueneau (2002: 230) è, infine: "Le véritable objet de l'analyse du discours n'est pas l'organisation textuelle en soi, ni la situation de communication" mais "le dispositif énonciateur qui lie une organisation textuelle et un lieu social déterminé".

oggetti esposti.¹¹ La pratica dell'esposizione si realizza, per buona parte, attraverso questi testi.

Jacobi/Poli (1993) individuano cinque caratteristiche in cui si articola la dimensione scritto-visiva: la *collocazione spaziale*, ovvero la disposizione all'interno del museo e la maggiore o minore visibilità durante il percorso; l'*organizzazione tipografica*, ovvero la divisione in paragrafi, la messa in evidenza, la presenza di titoli e titoletti; l'*autonomia o meno* dall'oggetto esposto, che distingue i pannelli autonomi, magari introduttivi, a quelli legati ad uno o più oggetti; la *materialità*, relativa al supporto materiale che ospita il testo: carta, vetro, pietra, video; la *plasticità testuale* (il design), ovvero la disposizione, lunghezza e allineamento delle righe, il carattere tipografico, il colore, ecc. Tutte queste componenti contribuiscono al senso, e condizionano la fruizione: ad esempio un pannello nascosto, o una scritta su supporto trasparente ostacolano la lettura, così come le condizioni di illuminazione e la grandezza dei caratteri (Serrell 1996). Non indugiero', tuttavia, su questi aspetti, peraltro accuratamente presi in considerazione nelle raccomandazioni del MiBAC sulla leggibilità¹² per concentrare adesso l'analisi sulla esclusiva componente verbale, anch'essa responsabile di adeguata comprensione da parte del visitatore.

3. Situazione di comunicazione e situazione di enunciazione

Il 'contratto comunicativo' cui si è accennato poco sopra è l'esito della componente comunicativa del discorso,¹³ vale a dire quella che, secondo Charaudeau, determina una *situazione di comunicazione*:

-
11. Certo fanno parte di questo insieme anche altri testi, come i cataloghi, le piantine, le indicazioni pratiche, le informazioni relative alla organizzazione (curatore, autore dei testi, ecc.) che però non saranno considerati in quanto segue.
 12. Ministero per i Beni e le Attività culturali, *Che cos'è un manuale di base della comunicazione*, Roma 2000.
 13. Le altre componenti sono, per Charaudeau, la dimensione enunciativa (su cui cfr. oltre) e la dimensione topicalizzante.

[...] la situation de communication est le lieu institué socialement où s'inscrivent les conditions communicationnelles de l'échange sous la forme d'un contrat, lequel surdétermine le sujet qui donc n'y intervient pas (Charaudeau 2015: 109)

A questo livello le condizioni della comunicazione sono imposte da convenzioni o abitudini sociali, e non possono essere modificate dall'enunciatore. Si tratta di 'luoghi' in cui determinate pratiche e interazioni vengono riconosciute come pertinenti, e corrispondono a sfere di attività (economica, politica, mediatica, giuridica) che prevedono, per la comunicazione, generi specifici. Nel caso in esame i generi sono rappresentati da cataloghi, brochure, guide, oltre a etichette e pannelli.

Nella pratica è ovvio rilevare, all'interno di un genere, delle variazioni che rispondono a scelte dell'enunciatore,¹⁴ il che dà luogo, appunto, ad una *situazione di enunciazione*, ovvero ad una 'messa in scena' specifica, costruita strategicamente dal soggetto:

[...] la 'situation d'énonciation', [est le] lieu d'intervention du sujet qui sous les instructions discursives imposées par le contrat, procède à la mise en scène de son acte de langage. Je disais: la situation de communication est de l'ordre du contraint, de l'imposé socialement, la situation d'énonciation de l'ordre de la mise en oeuvre, de la mise en scène, des stratégies. (Charaudeau 2015: 112).

Questa distinzione (comunicazione - enunciazione) fornisce la chiave di lettura per spiegare la variabilità all'interno dei generi che stiamo osservando: etichette e pannelli. Sono state proposte, in letteratura, svariate classificazioni tipologiche dei testi museali, generalmente basate su caratteristiche funzionali (ad esempio: etichette identificative, descrittive, esplicative, evocative; cfr. Jacobi 1985, Poli 2002, 2010), senza che, in generale, le caratteristiche enunciative venissero sistematicamente riferite al contesto macro-enunciativo del museo/esposizione.

14. Ciò è tanto più evidente quanto meno il genere è vincolante, secondo la classificazione tipologica di Sabatini (1999).

4. Funzioni del museo e contratto di comunicazione

Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto. (ICOM – International Council Of Museums, 1974).¹⁵

Da questa nota definizione possiamo estrapolare le seguenti funzioni del museo contemporaneo:

- funzione di acquisizione, intesa come continuo incremento di opere e manufatti finalizzata allo sviluppo della conoscenza scientifica;
- funzione di conservazione, che riguarda l'obbligo del museo di garantire l'integrità e la disponibilità delle collezioni per soddisfare le esigenze didattiche e scientifiche della comunità;
- funzione di esposizione e divulgazione culturale.

È evidente che queste funzioni riconosciute dall'ICOM rappresentano altrettante sfaccettature del contratto di comunicazione, che caratterizza il discorso museale nel suo complesso. Più recentemente il MiBAC ha sottolineato l'importanza del processo di socializzazione della conoscenza:

Ogni museo affianca al dovere della conservazione del proprio patrimonio la missione, rivolta a varie e diversificate fasce di utenti, di renderne possibile la fruizione a scopo educativo, culturale, ricreativo e altro ancora. Interpretare il suo patrimonio e renderlo fruibile da parte dei visitatori, specialmente esponendolo, è dunque parte integrante della sua ragion d'essere. (*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*, MiBAC 2001)

Come si vede, la fruizione a scopo educativo e ricreativo è ritenuta un elemento caratterizzante del museo contemporaneo, che deve consentire alla persona colta e a quella meno colta, al bam-

15. www.icom.museum/definition.

bino, all'adulto, all'anziano, al disabile di godere, a livelli diversi, della stessa conoscenza.

Se, a livello comunicativo, gli obiettivi sono chiari, come si realizzano nella pratica? La messa in scena linguistica a livello enunciativo può in effetti condizionare la comunicazione, privilegiando l'una o l'altra funzione, anche in ragione della disponibilità degli operatori a (ri-)adattare i testi originariamente pensati per un pubblico meno ampio e diversificato di quello attuale. In quanto segue analizzerò tre esempi prendendo in esame gli elementi legati all'enunciazione, relativi a: 1) stile espositivo (specialistico, accessibile, divulgativo); 2) rapporto istituito col visitatore (didattico, persuasivo, amichevole); 3) costruzione del destinatario (generico, esperto).

4.1 Museo Archeologico di Pavia

Didascalie e pannelli che guidano nel Museo Archeologico di Pavia rappresentano una panoramica di quelle che sono le strategie enunciative di un museo la cui principale finalità è quella della conservazione.

La didascalia è, nell'immaginario dei visitatori e in quello degli operatori, un luogo di certezze, lo strumento scientifico per eccellenza, preciso e definitivo. Come si vede nell'esempio (1) il Museo Archeologico conferma questa attesa, infatti lo stile sobrio e la modalità descrittiva sostengono la credibilità dell'espositore/scrittore dei testi (presumibilmente uno storico dell'arte o archeologo). L'oggettività è inoltre sostenuta dalla presenza di numerosi termini specialistici, che presuppongono un visitatore esperto o almeno culturalmente capace di interpretare tanto le sigle (*a.C.*, *d.C.*), quanto i nomi di materiali (*roccia carbonatica*, *marmo proconnesio*), quanto, infine, i nomi di attività e manufatti (*incenerazione*, *stèle*, *sarcofago 'a tabernacolo*).

La preoccupazione di fornire informazioni precise (*vengono datati*) non impedisce, tuttavia, di lasciare tracce della soggettività

di un enunciatore che fornisce una interpretazione, una chiave di lettura (*poiché attesta l'importanza e l'alto valore, interessante per la ricostruzione*) e suggerisce una valutazione (*è da notare, molto interessante, degno di nota*).

(1) L'architettura funeraria

L'ultima sala della parte romana del Museo Archeologico è dedicata all'architettura funeraria. La maggior parte delle testimonianze esposte proviene dall'ambito urbano. Le categorie maggiormente rappresentate sono i sarcofagi e le stele.

I sarcofagi vengono datati al II-III sec.d.C., cioè nel momento di maggior diffusione del rito funebre a inumazione, che sostituisce quello più antico della cremazione o incinerazione.

Tra gli esemplari esposti è da notare soprattutto una fronte del tipo 'a cassapanca', in roccia carbonatica, che riporta un'iscrizione molto interessante per la ricostruzione della topografia della *Ticinum* romana. L'epigrafe originaria, datata al II sec.d.C., venne cancellata nel 528-529 d.C., e sostituita con un testo, che ricorda il restauro, di un anfiteatro nella città di *Ticinum* da parte del sovrano ostrogoto Atalarico (il sito in cui l'edificio si trovava non è a tutt'oggi identificabile).

Un altro frammento degno di nota è quello proveniente da un sarcofago architettonico 'a tabernacolo', in marmo proconnesio, con un testo che si riferisce a un tale *Catus Valerius*.

Egli venne definito patrono del collegio degli addetti alla navigazione e di altre associazioni. Si tratta di una testimonianza interessante poiché attesta l'importanza dei traffici commerciali via acqua in età romana e l'alto valore dello sfruttamento del fiume al quale *Ticinum* era strettamente legata, tanto da prenderne il nome.

L'esempio mostra come i criteri di conservazione e ausilio alla conoscenza scientifica siano soddisfatti, malgrado l'atteggiamento assertivo circa l'interpretazione lasci trasparire una non-neutralità dell'autore del testo e privilegi un 'contratto' col visitatore improntato ad un regime di autorità, che così risulta poco compatibile con la terza funzione attribuita al museo, quella della mediazione culturale e della accessibilità delle conoscenze ad un'utenza variegata.

4.2 Museo della Tecnica elettrica - Pavia

Il secondo esempio è rappresentato da un museo di recente formazione (2000), nel quale è evidente l'intenzione di instaurare un rapporto più amichevole col visitatore, a cominciare dal primo pannello:

(2) Museo della Tecnica Elettrica

Benvenuti nel mondo dell'elettricità
Possiamo immaginare un mondo senza elettricità?
L'elettricità tocca la nostra vita;
le sue applicazioni hanno modellato
il mondo nel quale viviamo.

.....

Non solo l'allucuzione diretta (*benvenuti*), ma anche la relazione tra pari instaurata dall'interrogativa che coinvolge il lettore, e da quel "noi" inclusivo (*possiamo, nostra vita, viviamo*).

Il percorso è suddiviso in senso cronologico, le sezioni corrispondono a momenti chiave di acquisizione di conoscenze, e sono introdotte da pannelli esplicativi. Il linguaggio usato, pur mantenendo il rigore scientifico richiesto dall'argomento, comprende anche talune spiegazioni, in apposizioni o parentetiche, che evidentemente mostrano una attenzione per i visitatori meno esperti.

(3) Oggi per lo più l'energia per produrre elettricità viene da combustibili fossili (carbone, petrolio o gas)...

Nella fusione nucleare, ad altissime temperature due atomi leggeri come il deuterio (che può essere estratto dall'acqua) e il trizio (ottenuto dal litio abbondante in natura) si combinano e si sviluppa calore.

In futuro la fusione nucleare - la sorgente di energia del sole e delle stelle - potrebbe diventare una concreta sorgente di energia.

La componente più tecnica, ed ostica per chi ha poche conoscenze di fisica, è inoltre mitigata dalla narrazione, per immagini e testi, del progresso delle conoscenze. Il percorso è infatti contrassegnato dalle numerose 'voci' che vengono riportate sui pannelli:

brani di Agostino, Alessandro Volta, Guglielmo Marconi, Michael Faraday, Benjamin Franklin, ad es:

- (4) Questo è il gran passo fatto sulla fine dell'anno 1799, passo he mi ha condotto bentosto alla costruzione del nuovo apparato scuotente; il quale ha cagionato tanto stupore a tutti i Fisici; a me grande soddisfazione... (Alessandro Volta, 1801)

Questa componente polifonica sollecita il visitatore e lo 'accompagna' in una sorta di viaggio nel tempo. L'introduzione delle citazioni non è usata come argomento di autorità, né come elemento esplicativo, bensì come stratagemma narrativo attraverso il quale sollecitare il coinvolgimento e l'adesione empatica ad un percorso di conoscenza di cui lui, il visitatore, si trova ad essere testimone ultimo – e, magari, invogliarlo a diventarne un continuatore –.

L'atteggiamento dell'enunciatore è pertanto evidentemente didattico, anche se mai autoritario, e la dimensione narrativa ha l'effetto di 'movere', instillando curiosità e empatia. Le varie forme di interlocuzione istituiscono un rapporto amichevole e costituiscono un motore della partecipazione del visitatore, favorendo la mediazione tra quanto è esposto ed i significati da trasmettere.

4.3 Museo Pelizza da Volpedo - Volpedo

Il terzo esempio presenta elementi dissonanti. Si tratta del piccolo museo di Pellizza, a Volpedo, un antico borgo ai limiti della pianura Padana, all'imbocco dell'Appennino. Oltre al vero e proprio museo, che altro non è che lo studio del pittore (contenente ben poche opere), e a una sede didattica, il museo comprende, disseminate per il paese, le riproduzioni delle opere di Pellizza, collocate nei siti (piazze, giardini, palazzi) che sono stati modello del pittore. Si tratta di un esempio di museo diffuso che ha, come in altri casi, lo scopo di valorizzare il territorio e nello stesso tempo di rafforzare l'identità e la partecipazione della comunità che vi risiede. Proprio consideran-

do questa destinazione, e la particolarità degli elementi (testi e quadri) che si trovano esposti su strada, e ‘dialogano’ con i luoghi e con i passanti (primi fra tutti, gli abitanti), ci soffermeremo solo su questi.

La prima parte delle didascalie fa spesso riferimento al luogo raffigurato, descrivendo anche i mutamenti che lo hanno interessato nel corso del tempo:

(5) VECCHIO MULINO

Il mulino, mosso dalle acque della roggia Ligozzo, era situato al tempo di Pellizza nella piazza Perino all’imbocco dell’attuale via Mazzini; fu abbattuto negli anni venti del secolo scorso, quand’era ormai inattivo, e il corso d’acqua venne deviato fuori dal centro abitato.

PONTECASTELLO

L’area di Pontecastello ritratta da Pellizza, sebbene mantenga ancor oggi l’antica denominazione, sarebbe ormai del tutto irriconoscibile, se non fosse per l’inconfondibile profilo del Poggio sullo sfondo: il corso della roggia Ligozzo che andava a muovere le ruote del mulino in piazza Perino è stato da tempo deviato e coperto, i ponticelli sono stati eliminati e la caratteristica casa con la torretta è oggi celata alla vista.

PANNI AL SOLE

Il soggetto si ricollega agli studi svolti nel prato posto tra la casa del pittore e la pieve [...]

LA PIAZZA DI VOLPEDO

[...] La veduta presenta tutti gli edifici ancor oggi esistenti (sia pure con modifiche) sulla piazza di Volpedo....

Non di rado nel pannello è presente una fotografia, che ritrae il luogo all’epoca del lavoro dell’artista, e che consente di confrontare realtà fotografica e rappresentazione pittorica. Il testo prosegue poi, con tono e stile elevato, a descrivere la fattura del dipinto. Qui intervengono le prime difficoltà, rappresentate da stilemi alti e formule ricercate da esperto d’arte, che mal si coniugano con l’ambientazione ‘su strada’ del pannello:

(6) La tela di Pellizza costituisce l’unica testimonianza iconografica rimasti dell’intero complesso. In essa colpisce la netta scansione dei piani, ottenuta sia con il sapiente incastro delle forme architettoniche del grande mulino e delle case adiacenti, sia con la lunga ombra che si pro-

ietta in primo piano a marcare con più forza l'ampiezza e la profondità della strada. Non è improbabile che Pellizza avesse impostato il quadro agli inizi del Novecento, quando aveva incominciato ad interessarsi allo studio delle chiuse e degli incastri delle condotte d'acqua e, accanto ai temi ricchi di suggestioni simboliste o letterarie, tornava a trattare alcuni scorci ambientali di Volpedo e del suo territorio, puntando su forme articolate in sintesi geometriche, quali aveva praticato nel periodo iniziale di sperimentazione della tecnica divisionista [...] (VECCHIO MULINO)

Ritroviamo qui elementi lessicali (*scansione dei piani, suggestioni simboliste, tecnica divisionista*) e forme enunciative che tradiscono la soggettività dello scrivente. Ad esempio, l'incertezza della datazione, espressa con una doppia negazione modalizzante (*Non è improbabile*) viene attenuata da un insieme di ragioni che lo scrivente, in quanto esperto, può enucleare. Ma soprattutto è evidente la volontà di suggerire una chiave di lettura, o di guida allo sguardo: *In essa colpisce la netta scansione dei piani...*

Troviamo ancora numerose forme assertive, che descrivono il quadro, suggerendo, anche grazie a valutazioni valorizzanti (*definiscono bene, equilibrio perfetto, perfettamente armonizzata*) l'effetto finale che dovrebbe essere condiviso dal visitatore:

- (7) [...] La veduta di paese si caratterizza per l'impianto rigorosamente geometrizzato, messo in risalto da forti e decisi contrasti di luce e d'ombra. Eppure, nonostante tale determinazione di valori contrapposti, *il risultato pittorico è d'effetto molto morbido e caldo* [...] Luci ed ombre definiscono bene anche i vari piani e dislivelli, senza giungere a minuzie descrittive, con un equilibrio perfetto dei piani e dei volumi [...] La tela è quindi perfettamente armonizzata [...] (PONTECASTELLO)

Infine, sebbene mitigato da un avverbio modalizzante (*probabilmente*), viene indicata anche una interpretazione soggettiva:

- (8) Pellizza cercava probabilmente di rileggere alcune fasi della sua esperienza giovanile, tornando a inquadrature molto composte, ma rivivendole con la sapienza di chi aveva ormai appreso a utilizzare con estrema libertà la tecnica del colore diviso.

Ho parlato di ‘dissonanza’ tra la (presumibile) funzione divulgativa e di valorizzazione del territorio dei pannelli esposti nelle strade del paese e la sostanza linguistica ricercata e ‘alta’ di questi. In effetti le didascalie esposte, corredata della firma, sono tratte dal Catalogo Electa del 1986 (a cura del Direttore scientifico del museo), ed evidentemente pensate per un pubblico diverso dal visitatore occasionale o addirittura dall’abitante di Volpedo. Ci troviamo così ad un ‘bisticcio’ tra comunicazione e enunciazione: la prima orientata al pubblico generico, realizzata con forme originali e accattivanti,¹⁶ la seconda proposta per un uditorio selezionato, caratterizzata da forme monologiche di descrizione e spiegazione.

5. Conclusioni

Se il “contratto di comunicazione”, secondo le indicazioni di ICOM, prevede una non secondaria componente divulgativa ed educativa, nelle reali situazioni di comunicazione questa viene più o meno realizzata. I testi brevi di accompagnamento costituiscono evidentemente il piano che, accompagnando il disegno espositivo della mostra/museo, può materializzare questa istanza. Potrebbe sembrare un elemento accessorio, in particolare nei musei d’arte, dove l’esperienza è soprattutto visiva, ma occorre ricordare che tale esperienza è sempre più spesso accompagnata/guidata da parole, attraverso media diversificati: guide, audioguide, installazioni digitali. Per questo motivo la consapevolezza dei processi linguistici e discorsivi è un fattore irrinunciabile, cui curatori, espositori, educatori e critici dovrebbero porre attenzione.

In particolare, come si è cercato di mostrare, accanto a accorgimenti linguistici, quali ad esempio le forme di semplificazione in direzione di una lingua piana, o grafici, come la presentazione del testo in piccoli periodi distaccati (elementi che qui non sono

16. Bisognerebbe aggiungere la presenza del museo didattico, che offre anche contenuti multimediali, e la presenza dei codici, per una fruizione attraverso cellulare.

stati presi in considerazione),¹⁷ la componente enunciativa gioca un ruolo importante. La situazione di enunciazione, la “messa in scena” linguistica delle nozioni che si intendono comunicare può, infatti, condizionare la comunicazione, favorendo o ostacolando quella “socializzazione della conoscenza” che oggi, nel museo del XXI secolo, sembra essere viepiù perseguita.

Riferimenti

Blunden J. 2016, “Word Work: Linguistic Perspectives on Meaning, Accessibility and Knowledge-Building in Museum Exhibitions”, in De Silva J., Feez S. (ed.), *Exploring Literacies: Theory, Research, Practice*, Palgrave Macmillan, Melbourne, pp. 356–359.

Blunden J. 2017, “Adding ‘Something More’ to Looking: The Interaction of Artefact, Verbiage and Visitor in Museum Exhibitions”, *Visual communication*, <<https://doi.org/10.1177/1470357217741938>>, cons. 23.8.2018.

Bruni S. 2008, “La leggibilità dei testi: consapevolezza e progetti”, in *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Regione Toscana, Atti del convegno, Centro Affari e Convegni di Arezzo 17 ottobre 2008, pp. 77-86.

Cameron D. 1992, “Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs museaux”, in Desvallées A. (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie. Recueil de textes*, Éditions W/MNES, Mâcon, vol. 1, pp. 259-288.

Charaudeau P. 2015, “De la ‘scène d’énonciation’ au ‘contrat’, aller-retour”, in Angermueller J., Philippe G. (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d’énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 109-116.

17. Questi aspetti sono discussi almeno dal 1996, quando, in un testo classico, Beverley Serrel individuava dodici elementi che minavano l’efficacia dei testi museali: 1. Too long and wordy; 2. Too technical for the intended readers; 3. Boring, with inappropriate information; 4. Badly edited, with mistakes in grammar, spelling or syntax; 5. Too small – tiny words crammed on a 3x5 card; 6. Hard to read (the result of poor typography); 7. Coloured in a way that makes reading difficult or tiresome; 8. Badly placed, causing neck, back, or eye strain in the viewer; 9. Fails to ‘grab’ the attention of the visitor; 10. Codes are open to ambiguous interpretation; 11. Is lost among the visual ‘noise’ of too many other labels and objects; 12. Doesn’t address visitor knowledge, interest and misconceptions (Serrel 2015: 89).

- Charaudeau P., Maingueneau D. 2002, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil, Paris.
- Coxall H. 1994, "Museum Text as Mediated Message", in Hooper-Greenhill E. (ed.), *The Educational Role of the Museum*, Routledge, London, pp. 215-222.
- Da Milano C. 2009, "Il ruolo delle politiche culturali nella lotta all'esclusione sociale in Europa e in Italia", in Pecci, A. M. (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione interculturale nei musei*, FrancoAngeli, Milano, parte II.
- Da Milano C., Sciacchitano, E. 2015, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Quaderni della valorizzazione, NS1, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.
- De Mauro T. 1980, *Guida all'uso delle parole*, Editori Riuniti, Roma.
- Fioritto A. 2009, *Manuale di stile dei documenti amministrativi. Guida alla semplificazione del linguaggio burocratico*, Il Mulino, Bologna.
- Jacobi D. 1985, "Sémiotique du discours de vulgarisation scientifique", *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, 2, mis en ligne le 21 août 2007, <<http://journals.openedition.org/semen/4291>>, cons. 12 settembre 2018.
- Jacobi D., Poli M. S, 1993, "Les documents scriptovisuels affichés dans l'exposition: quelques re- pères théoriques", in Blais A. (dir.), *L'écrit dans le média exposition*, Musée de la civilisation, Québec, pp. 48-71.
- Jallà D. 2008, "La comunicazione scritta nei musei: una questione da affrontare", in *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Regione Toscana, Atti del convegno, Centro Affari e Convegni di Arezzo 17 ottobre 2008, pp.7-18.
- Maingueneau D. 2011, "Pertinence de la notion de formation discursive en analyse du discours", *Langage et Société*, 135, pp. 87-102.
- Marini Clarelli M. V. 2005, *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma.
- Pascucci G. 2007, *Comunicazione museale*, Eum-edizioni, Università di Macerata.
- Poli M.-S. 1992, "Le parti pris des mots dans l'étiquette: une approche linguistique", *Publics & Musées*, 1, pp. 91-103.
- Poli M.-S. 2002, *Le texte au musée: une approche sémiotique*, Editions L'Harmattan, Paris.
- Poli M.-S. 2010, "Le texte dans l'exposition", *La Lettre de l'OCIM*, 132, pp. 5-7.

- Ravelli L. 2006, *Museums Texts. Communication Frameworks*, Routledge, London.
- Rigat F. 2012, *Écrits pour voir. Aspects linguistiques du texte expographique*, Trauben, Torino.
- Sabatini F. 1999, “‘Rigidità-esplicitezza’ vs ‘elasticità-implicitezza’: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi”, in Skytte, G., Sabatini, F. (a cura di), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenhagen, 5-7 febbraio 1998), Museum Tusculanum Press, København, pp. 141-172.
- Sarfati G.-E. 2007, *Éléments d'Analyse du Discours*, Armand Colin, Paris.
- Serrell B. 1996, *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, Altamira Press, Walnut Creek (si cita da: Serrell B, *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Rowman & Littlefield Publishing, Lanham, 2015).
- Stelmes A. 2011, “Les musées au prisme de la communication”, *Hermès*, 61, <<http://journals.openedition.org/lectures/7618>>, cons. 24.5.2018.