DALLA PAROLA ALL' IMMAGINE: IL LINGUAGGIO DELLA CRITICA D'ARTE

Per la traduzione di una *traduzione*

Maria Pia De Martin

Introduzione

Negli ultimi decenni i musei e le gallerie d'arte di tutta Europa hanno visto crescere continuamente l'afflusso dei visitatori: basti pensare alle grandi mostre degli ultimi anni e alle interminabili code per accedervi (per esempio *Kandinsky a Parigi*, Milano / Palazzo Reale, 1985; *Vincent van Gogh*, Amsterdam / Rijksmuseum Vincent van Gogh e Otterlo / Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990; *Marcel Duchamp*, Venezia / Palazzo Grassi, 1993, ecc.). Laddove, in passato, la fruizione delle opere d'arte era limitata ad una stretta cerchia di persone, esse sembrano aver risvegliato oggi l'interesse del grande pubblico. Insieme all'interesse generale cresce anche la quantità di testi di critica d'arte, che si prefiggono di mediare il rapporto tra l'opera d'arte ed i suoi fruitori.

Col presente articolo ci si propone appunto un rapido *excursus* su alcune caratteristiche di fondo inerenti al testo di critica d'arte, nonché su qualche problema generale relativo alla sua traduzione, senza per questo entrare nel merito di questioni traduttive più specifiche.

Fra le prime questioni da affrontare figura senz'altro, a livello teorico, quella del rapporto fra linguaggio verbale e linguaggio iconico: a mio avviso, sarà necessario chiedersi cioè in quale misura il testo di critica d'arte possa fungere da "traduzione" del testo figurativo (par. 1).

Al di là della possibilità concreta, invero assai critica, di una trasposizione dell'immagine in parola, si profila però l'importante funzione comunicativa e divulgativa svolta dal testo di critica d'arte, una prospettiva questa, all'interno della quale può valere la pena chiedersi quali siano i possibili effetti sul fruitore, con particolare riguardo alle sue aspettative (par. 2).

Ad una panoramica sui due aspetti farò quindi seguire alcuni brevi cenni sul problema della traduzione dei testi di critica d'arte, in quanto questi presentano caratteristiche specifiche sia sul piano terminologico che su quello sintattico (par. 3).

1. Esperienza artistica, linearità linguistica ed esperienza letteraria

Secondo Lotman[1] l'informatività dell'oggetto (e quindi, nel nostro caso, del testo figurativo) è sempre più alta rispetto a quella contenuta nella sua descrizione o interpretazione. Ne consegue che ogni processo di traduzione lascia

---

1 J.M.Lotman, *Testo e contesto,* Bari, Laterza, 1980.

"un resto non tradotto", costringendo così chi traduce a ripiegare su "corrispondenze occasionali oppure su corrispondenze di tipo metaforico"[2]. Ora, tali sono a mio avviso appunto le corrispondenze istituite e proposte anche dalla critica d'arte. Passando alle opere d'arte figurativa infatti, in maniera non troppo diversa, Arnold Hauser ha affermato:

> "Le opere d'arte sono una forma di provocazione. Noi non le spieghiamo, ma ci misuriamo con esse... Le opere d'arte sono altezze inaccessibili. Noi non le aggrediamo per via diretta, ma piuttosto vi giriamo intorno."[3]

Le considerazioni dello studioso tradiscono quella che è la posizione del critico d'arte - e in generale dell'uomo - di fronte all'opera figurativa: una condizione di precarietà e limitatezza, data l'impossibilità di una spiegazione esauriente o completa. La critica d'arte costituisce un'attività che viene essa stessa vissuta, di conseguenza, come limitata e insieme limitante: alla polisemia dell'immagine si contrappone il messaggio linguistico, che diviene un modo di fissare in maniera lineare la "catena fluttuante"[4] dei significati. La libera fruizione del testo figurativo viene così subordinata all'ottica del critico, che viene a porsi come "filtro" o mediatore fra l'opera d'arte e il fruitore: quest'ultimo viene dunque teleguidato verso un senso scelto in anticipo, verso un determinato modo di vedere, che egli tenderà a far proprio. Soprattutto se dotato di una cultura media e non specifica, egli "vedrà" quindi, ma con gli occhi del critico.

Ed è proprio un critico e insieme studioso di letteratura come Michel Butor a metterci in guardia contro tale effetto restrittivo della critica d'arte. Egli afferma:

> "Ogni nostra esperienza della pittura comporta, in realtà, una notevole parte verbale. Non vediamo mai i quadri isolati, la nostra visione non è mai pura visione. Sentiamo parlare delle opere, leggiamo qualche critica d'arte, il nostro sguardo è interamente circondato, preparato da un'aura di commenti..."[5]

L'appunto dello studioso si fa poi aspro, quand'egli parla dei "procedimenti di pedagogia pittorica" diffusi in numerosi musei. Agli "spettacoli audiovisivi" offerti dal "juke-box della storia dell'arte"[6], egli contrappone un atteggiamento di

---

2 *ibidem*, p. 41.
3 A. Hauser, *Le teorie dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969, p. 15.
4 R.Barthes, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, Seuil, 1964, p. 44.
5 M.Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale Ed., 1987, p. 11.
6 *ibid.*, p. 13.

tipo tradizionale: "... per interrogare i quadri preferisco il silenzio e perfino la solitudine..."[7]

L'effetto limitante e decisivo della parola emerge pure nella titolazione delle opere figurative: il solo titolo di un dipinto ci può guidare verso una determinata interpretazione. Si pensi ad es. a *Impression, soleil levant* di Claude Monet: ignorando il titolo, un qualsiasi fruitore potrebbe chiedersi se si tratti di un'alba o di un tramonto. Molti artisti del nostro secolo, consapevoli dell'importanza e del ruolo svolto da quest'aspetto della questione, hanno cercato designazioni più neutre, utilizzando per i titoli delle loro opere termini come "composizione" (denominazione cara a Kandinskij), "paesaggio", "ritratto", ecc...

Fino ad ora ho cercato di mettere brevemente a fuoco uno dei tanti aspetti che caratterizzano il rapporto immagine-parola, sottolineando il "valore repressivo"[8] del testo verbale rispetto alla libertà di cui gode invece il fruitore di un'opera figurativa: la libertà, cioè, di scegliere fra i molti significati presenti nell'opera d'arte. Sempre sul filo di tale confronto fra i due codici, vorrei ora soffermarmi più in particolare sui punti in cui essi divergono. Inizierò col riportare in sintesi alcune osservazioni di Christian Metz[9], anche se esse riguardano il cinema e risultano di conseguenza riconducibili al nostro campo d'interesse solo indirettamente.

Lo studioso opera le seguenti distinzioni fra linguaggio verbale e linguaggio iconico:

1) il linguaggio iconico sfugge alla doppia articolazione: in esso non si può separare il significante dal significato, poiché l'immagine non si riferisce a qualcosa che è "altro" o fuori da sé, ma a qualcosa che essa contiene in sé; mentre nel linguaggio verbale la stessa esistenza di unità distintive (i fonemi ed entro l'ambito del fonema, i «tratti») prive di un significato proprio implica una grande distanza fra il contenuto significativo e l'espressione fonica, nel linguaggio iconico la distanza che separa contenuto ed espressione viene ad essere minima:

> "Le signifiant est une image, le signifié est ce-que-représente-l'image"[10];

---

7 *ibid.*, p. 19.

8 Si tratta di un'espressione utilizzata da R.Barthes in "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4, Seuil, 1964, p. 45.

9 Si veda Ch. Metz, "Cinéma: langue ou language?", *Communications*, 4, Seuil, 1964.

10 *ibid.*, p. 74.

2) il linguaggio iconico è universale: l'immagine viene percepita allo stesso modo ovunque e quindi non ha bisogno d'esser tradotta; inoltre non può esistere un "dizionario delle immagini", poiché esse sono infinite e non è dunque possibile ricondurle ad un numero fisso di unità riconosciute, come invece avviene per il linguaggio verbale; il linguaggio iconico si potrebbe allora definire come un "linguaggio senza lingua"[11];

3) l'immagine è sempre attualizzata, è sempre "parole" e mai "langue": perfino le immagini che sembrano rimandare ad una sola unità lessicale vanno al di là del significato proprio di quest'ultima; a titolo d'esempio, Metz evoca l'immagine di un revolver in primo piano, immagine che non significa semplicemente "revolver", ma, per lo meno, "ecco un revolver"[12];

4) per l'immagine è conveniente parlare di "frasi" anziché di parole, frasi che non possono essere segmentate ulteriormente in unità inferiori come avviene per le frasi del linguaggio verbale:

> "L'image montre-t-elle un homme qui marche dans la rue? Elle équivaut à la phrase: «Un homme marche dans la rue». Equivalence grossière, certes, et sur laquelle il y aurait beaucoup à dire. Mais enfin cette même image filmique ne correspond *absolument pas* au mot «homme» ou «marche» ou «rue» et encore moins à l'article «la» ou au morphème zéro du verbe «marche»."[13]

5) per l'immagine è conveniente parlare di "espressione" piuttosto che di "comunicazione"; a proposito del concetto di "espressione", Metz fa una precisazione:

> "Il y a expression lorsque un «sens» est en quelque sorte immanent à une chose, se dégage d'elle directement, se confond avec sa forme même."[14]

Si tratta dunque di un senso, che si coglie in maniera del tutto naturale, senza ricorrere ad un codice.

Un quadro, come del resto un libro o un film, è una comunicazione a senso unico: esso non abbisogna di un interlocutore e quindi non esige risposta;

6) nel linguaggio iconico la denotazione è solo un primo stadio preparatorio: il mondo rappresentato (o "denotato") nell'opera d'arte non è certo l'essenziale,

---

11 *ibid.*, p. 75.
12 *ibid.*, p. 76.
13 *ibid.*, p. 76.
14 *ibid.*, p. 82.

anzi, a volte viene a mancare del tutto, come nell'arte astratta; l'universo dell'opera d'arte è quello della connotazione e ciò che conta dunque è il mondo "espresso" dall'artista[15];

7) sarà dunque sul piano della connotazione che "... l'art des mots et l'art des images... sont des voisins"[16]; in questo senso, l'"art des images" è molto più vicina alla letteratura che al linguaggio usuale e quotidiano, anche se a differenza del pittore, lo scrittore ricorre ad un codice di denotazione convenzionale, ossia a un sistema linguistico.

E' proprio nell'ultima distinzione che Metz allude alla "vicinanza" di arte figurativa ("art des images") e letteratura ("art des mots"). Vale la pena qui di ricordare che nella prefazione alla sua *Storia dell'arte*, Gombrich parla della propria attività di critico e storico dell'arte come di una "narrazione"[17]. Lo stesso Roberto Longhi conclude un suo breve saggio, invitando a "riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia, ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria."[18]

2. La funzione della critica d'arte

Mi sembra quindi che Longhi abbia assunto una posizione analoga a quella teorizzata da Baudelaire, che rifuggiva da "una critica fredda e algebrica" e considerava "un sonetto o un'elegia" come "la migliore recensione critica di un quadro"[19].

E proprio nel cuore di un'attività letteraria, per usare le parole del Longhi, e allo stesso tempo critico-estetica, ci conduce una figura particolare, quella di Fiammetta Gamba Varese, autrice dell'opera *Altre Strade Altre Stelle*[20].

Oltre che scrittrice apprezzata, Fiammetta Gamba Varese è pure fine studiosa di storia dell'arte. Per di più, nella prefazione ad *Altre Strade Altre Stelle* l'autrice afferma esplicitamente di essersi ispirata alle opere di determinati pittori[21]. In

---

15 Cfr. U. Eco, che nella *Struttura Assente*, Milano, Bompiani, 1987, p. 126, afferma: "... nei linguaggi iconici prevalgono quelli che nel linguaggio verbale chiameremmo varianti facoltative..."

16 Ch. Metz, "Cinéma: langue ou language?", p. 84.

17 E.H.Gombrich, *La Storia Dell'Arte*, Torino, Einaudi, 1987, p. XLV.

18 R.Longhi, "Proposte per una critica d'arte", in *Paragone*, 1, 1950, p. 19.

19 Cfr. Ch.Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 56-58.

20 F.Gamba Varese, *Altre Strade Altre Stelle*, Verona, Bi & Gi, 1985.

21 *ibid.*, p. 7.

effetti, mi è stato possibile appurare che i mondi fantastici descritti in quanto vengono visitati dal protagonista, Daniele, non sono altro che quelli celati in particolari dipinti[22]. Leggiamo nell'opera:

> "Sotto i pennelli le forme uscivano sempre più sfaccettate: spazio, oggetti, pareti subivano tutti la stessa deformazione geometrica. Lentamente i particolari scomparivano: il volto, le spalle, il collo, le braccia, trasformati in volumi solidi dai contorni taglienti, tendevano ad aprirsi in ogni direzione... I lineamenti del volto, osservati da più punti di vista contemporaneamente, apparivano come sezionati, scardinati, rovesciati: una parte del naso si schiacciava sulla guancia, uno zigomo si appiattiva verso il basso e l'altro schizzava fuori sulla destra, un occhio si presentava di faccia e l'altro di profilo, la fronte esplodeva in una rosa di cristalli acuminati."[23]

Se al testo sopracitato accostiamo il *Ritratto di Ambroise Vollard* di Picasso, ecco rivelarsi una corrispondenza a mio avviso innegabile: la scrittura di F.G. Varese si fa dunque *trasposizione del linguaggio iconico in linguaggio verbale*, diviene "lettura" di un'opera figurativa e dunque "critica d'arte", vissuta con partecipazione e senso d'avventura, proprio come se "leggere" un dipinto significasse, fuor di metafora, tuffarcisi dentro, percorrendo gli infiniti sentieri in esso celati.

Un'altra situazione in cui viene a trovarsi il protagonista di *Altre Strade Altre Stelle* è la seguente:

> "Partì dalle radici dell'albero, simili a sottili lingue di fuoco, racchiuse in un'aiuola sprofondata nel vuoto, salì lungo il fusto e subito lo dilatò in un'ampia chioma, segnata dall'esile traccia di un filo di luce, che catturava miriadi di stelle, esplosioni di mondi, universi in espansione e, al centro di tutto, sferico, immobile, vicino, un nuovo pianeta. Alta sull'albero astrale una seconda chioma di mondi, isola galleggiante in quell'infinito punteggiato di stelle, si contraeva nel vuoto, quasi a indicare altre direzioni, altre possibilità.
> Si pensò al centro del nuovo pianeta e subito fu tra le stelle."[24]

Anche la parte di testo citata or ora rappresenta, a mio avviso, un'altra analisi critica approfondita di un'opera figurativa, una sorta di viaggio in un suggestivo dipinto di Klee (*Singolarità di piante*).

---

22 Cfr. Maria Pia De Martin, *L'elemento mitico-fantastico in Fiammetta Gamba Varese. Ipotesi di una corrispondenza in campo letterario (M.Ende) e figurativo: "Altre Strade Altre Stelle"*, Trieste, La Mongolfiera, 1992.

23 *ibid.*, pp. 42-44.

24 *ibid.*, p. 74.

Ma, malgrado la pertinenza di questa breve parentesi[25] al tema trattato, si rende opportuno ritornare a ciò che, più comunemente, s'intende col termine "critica d'arte" ed al ruolo che questa svolge presso il grande pubblico.

Si è parlato in apertura dell'impossibilità di una "traduzione" esatta, dove per "traduzione" si intendeva, in maniera del tutto particolare, la trasposizione del linguaggio iconico in quello verbale. Va evidenziato però che il medesimo Lotman, una volta asserita l'incompletezza del processo traduttivo, ne sottolinea al tempo stesso la necessità e l'importanza. Lotman vede in tale processo un "meccanismo di appropriazione della realtà", poiché è proprio attraverso "la traduzione di ciò che è intraducibile" che s'instaurerebbe "il meccanismo che crea un nuovo pensiero": un meccanismo che diventa possibile solo grazie alla comprensione di almeno due testi. Lo studioso parla di "cultura plurilingue": è unicamente dallo scambio di messaggi fra sistemi linguistici diversi, che nascono, a suo modo di vedere, pensieri nuovi[26].

In questa scia, mi sembra dunque assai fruttuoso proseguire nel parallelismo tra linguaggio iconico e linguaggio verbale, notando subito che, accanto all'effetto restrittivo del linguaggio verbale nei confronti dell'espressione iconica, ne va comunque sottolineata la necessità, necessità che trovo venire ampiamente giustificata dalla sua funzione conoscitiva: la critica d'arte viene cioè considerata in una luce nuova, non più in antitesi col testo figurativo, ma al contrario come un tentativo di conoscerlo e di renderlo accessibile, attraverso il linguaggio verbale, anche a chi rispetto al mondo delle arti figurative non è che un profano. Al fruitore dell'opera d'arte verranno forniti strumenti e materiali che lo aiutino a "decifrare" le varie potenzialità del "messaggio" iconico. A tale proposito andrà certo tenuto presente quanto affermato in precedenza, ossia che il messaggio iconico viene veicolato secondo un itinerario prestabilito dal critico d'arte. Da quanto appena detto, mi sembra risultare innegabile che la funzione conoscitiva comunque permane.

3. Il linguaggio della critica d'arte

Non è certo da trascurare il fatto che, di fronte alla complessità del campo e dei percorsi affrontati dalla critica d'arte, il lettore comune potrebbe sentirsi sconcertato. L'aura di astrusità che avvolge tale linguaggio sembra derivare

---

25 A questo proposito sarà doveroso citare lo studio di Fabio Russo "Rainer Maria Rilke e la pittura ",in *Atti del X Convegno Culturale Mitteleuropeo di Gorizia, settembre* 1975, in cui il rapporto fra arte e poesia viene trattato con grande finezza.

26 Le citazioni sono tratte da *Testo e contesto*, Bari, Laterza, 1980.

soprattutto dal fatto che esso raccoglie complessi terminologici derivanti da svariati settori, quali la critica letteraria, la musica, la filosofia, la psicologia, la tecnica, la scienza, ecc.

In un suo saggio Tullio De Mauro definisce la critica d'arte come "linguaggio speciale", piuttosto che "tecnico":

> "Il vocabolario della critica d'arte non ha [...] i caratteri di un complesso terminologico coerente. Il linguaggio della critica non è perciò un linguaggio tecnico, ma è piuttosto da classificare come un linguaggio speciale, perché esso ricorre con frequenza abnorme a una data sezione del lessico e perché, relativamente all'uso corrente, è ricco di termini tecnici derivanti da diverse nomenclature tecniche e scientifiche."[27]

Dopo aver premesso che i caratteri che differenziano il linguaggio della critica d'arte dall'uso corrente di una lingua risultano dall'analisi del solo vocabolario (non, ad esempio, della sintassi), lo studioso riporta alcuni dati riguardanti la frequenza di determinati vocaboli da considerarsi peculiari del linguaggio critico, dividendoli in tre categorie:

a) termini relativi a prodotti delle tecniche esecutive di una delle arti figurative (per es., "affresco", "decorazione", "mezzatinta", ecc.);

b) parole designanti una delle arti, categorie di artisti, momenti dell'attività dell'artista figurativo in generale (per es., "dipingere", "impressionistico", "espressionistico", ecc.);

c) parole esprimenti nozioni che in sede critico-estetica si applicano ad arti anche non figurative (per es., "arte", "forma", "stile", ecc.).

Dall'analisi di De Mauro emerge che la frequenza nell'uso di termini tecnici non è molto elevata. Lo studioso mette in particolare rilievo il fatto che essi si collegano a tecniche o scienze diverse (pittura, geometria, ecc.) e che non costituiscono dunque un complesso terminologico omogeneo. A seconda del riferimento all'uno o all'altro campo, essi assumono valori semantici differenti (basti pensare alla polivalenza del termine "luce").

Più del 50% del linguaggio della critica d'arte è invece costituito da "vocaboli di validità critico-estetica generale, vocaboli che tornano con pari legittimità nei contesti della critica letteraria, teatrale, musicale..."[28] e che sono spesso

---

27 T. De Mauro, *Il Linguaggio della Critica D'Arte*, Firenze, Valecchi Ed., 1965, p. 36.

28 *ibid.*, p. 37.

semanticamente polivalenti: si pensi per esempio al termine "arte", che può designare un'abilità tecnica, l'attività estetica in senso generale oppure l'attività estetica nel campo squisitamente figurativo.

Per quanto riguarda il mondo della musica e dunque la terminologia corrente in tale campo, Argan parla infatti di "«sinfonia» di bianchi"[29]; interpretando la pittura di Matisse, afferma poi: "... ogni colore sostiene, sospinge, accentua gli altri in un crescendo senza fine.."[30] Più avanti, un'opera dello stesso artista viene definita col sintagma "composizione melodica"[31]. Altro esempio, tratto dal catalogo *Il percorso dell'arte moderna*, è il seguente:

> "... Miró enfatizza la cacofonia e la vivacità della lezione attraverso... il ritmo danzante di punto e contrappunto"[32]

Ma tornando a quanto già affermato al par. 2 circa il carattere letterario di molta critica d'arte, sarà utile addurre ora qualche esempio per quanto riguarda ulteriori possibili punti di contatto tra critica d'arte e critica letteraria.

Trattando dell'Ottocento in Germania, Argan scrive:

> "C.D. Friedrich... è il Klopstock della pittura... P.O. Runge... è il Grimm: col medesimo intento di purismo linguistico ritrova il disegno analitico..."[33]

Il medesimo Argan parla poi di D.G. Rossetti come del "«poeta» del gruppo" (dei Preraffaelliti)[34]. Al capitolo "L'arte come espressione", infine, egli utilizza il sintagma "poetica espressionista"[35].

Nel catalogo d'arte *Il percorso dell'arte moderna*, edito in occasione della mostra tenutasi a Venezia nel 1990, piuttosto che di "particolari" si preferisce parlare di "dettagli narrativi"[36] e perfino le pennellate vengono a costituire una "trama":

> "In questo dipinto la sua posa ... è intensificata dalla trama delle pennellate..."[37]

---

29 G.C.Argan, *L'arte moderna 1790-1970*, Firenze, Sansoni, 1979, VII ristampa, p. 221.
30 *ibid.*, p. 285.
31 *ibid.*, p. 510.
32 AA.VV., *Il percorso dell'arte moderna*, Milano, Bompiani, 1990, p. 260.
33 G.C.Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1979, VII ristampa, p. 211.
34 *ibid.*, p. 221.
35 *ibid.*, p. 290.
36 AA.VV., *Il percorso dell'arte moderna*, Milano, Bompiani, 1990, p. 180.
37 *ibid.*, p. 182.

Allo stesso modo, Bacci descrive la "narrativa ornata del Veneziano"[38], oppure Ciardi Dupré parla di un "brano" di un affresco di Raffaello[39].

Sgarbi poi, nelle sue schede allegate alle riproduzioni offerte in omaggio dal Corriere della Sera, mette in evidenza la "tensione narrativa" del dipinto *La chambre* di Balthus, definendolo inoltre "una singolare interpretazione degli incubi romantici."[40]

Va notato inoltre che l'analogia col testo critico-estetico emerge pure nella presenza di altri elementi comuni, come la complessità sintattica. Il susseguirsi e legarsi delle proposizioni subordinate a volte rappresenta un vero e proprio labirinto per il lettore. Frequenti sono pure le apposizioni, rare le proposizioni brevi: prima di giungere al punto, le frasi spesso occupano dalle quattro alle dieci righe. Riportiamo qui un esempio, tratto dal catalogo d'arte *Acquisti e restauri 1985-1989* del Museo Civico di Bolzano[41]:

> "... L'ambientazione è in interni rigorosamente occidentali e rigorosamente neoclassici, a testimonianza dell'interesse narrativo e non documentaristico dell'Henrici - e la luce viene usata quale "riflettore" per creare le scene, indagando ed esaltando la qualità materica delle stoffe e degli arredi, dettando gerarchie di valori tra i personaggi - dove i servitori immersi nella penombra sembrano venire risucchiati ai lati e scomparire nel buio indefinito oltre le porte -, contribuendo alla reazione di stati d'animo, sottolineando sguardi ed espressioni.
> Quadri di "scena" dunque, che si inseriscono nella migliore produzione da cavalletto dell'Henrici e in un momento del suo iter stilistico, gli anni Ottanta, in cui, allontanandosi progressivamente dalla pittura ad affresco, anche a causa dei disturbi alla vista che lo renderanno cieco sul finire del secolo - si dedica ad una produzione da salotto esaltando le qualità di una tavolozza sensibilissima."[42]

Altri elementi comuni sono:

1) l'inserimento di "macchie di colore" che vivacizzano il procedere filologico della pagina (per esempio, parlando del surrealismo, M. Calvesi afferma: "... i

---

38 M.Bacci, "Domenico Veneziano", in *I Maestri Del Colore*, nr. 60, Milano, Fr. Fabbri Editori, 1964, indice delle illustrazioni, scheda XIII.

39 M.G.Ciardi Dupré, "Raffaello" (seconda parte), in *I Maestri Del Colore*, nr. 13, Milano, Fr. Fabbri Editori, 1963, indice delle illustrazioni, scheda IV.

40 Cfr. la scheda di V. Sgarbi che accompagna la riproduzione di *La chambre* di Balthus, allegata al Corriere della Sera del 27.11.90.

41 S. Spada Pintarelli et al., *Acquisti e restauri 1985-1989*, Bolzano, Comune di Bolzano - Museo Civico, 1991.

42 *ibid.*, scheda relativa a Karl Henrici, *Il sultano acquista la schiava - La schiava al clavicembalo - Il ritratto - La schiava morente*, p. 44.

surrealisti gettano... un ponte verso l'arte del secondo dopoguerra"[43]; quando invece cita Pollock, egli ricorda "il largo e aggrovigliato gesto dell'americano, [che]... semina pittura"[44]);

2) l'uso di un lessico culto (frequentemente si ricorre ad espressioni latine, come per es. "*corpus*", "*iter*", ecc.);

3) il massiccio impiego della metafora (per esempio, G.C. Argan parla di Munch come del "cantore" del suo popolo[45], di Mirò come di "un pianeta del sistema solare di Picasso"[46]);

4) la prudenza filologica: si utilizzano spesso infatti verbi quali "sembrare", "parere" o "ritenere" e viene favorito il modo condizionale, mentre a volte compaiono addirittura punti interrogativi;

5) il ricorso ad artifici che sono propri del discorso dimostrativo, quasi si volesse porre il lettore di fronte a un insindacabile vero mediante l'uso di avverbi come "evidentemente", "decisamente" oppure di formule come "è necessario affermare che" o "è doveroso rilevare che".

Spesso l'analisi del testo figurativo viene ad avvicinarsi in maniera particolarmente evidente a quella del testo verbale: frequente è infatti l'uso di termini derivanti non solo dalla critica letteraria in generale, ma anche dalla linguistica.

Descrivendo il dipinto *Ecce ancilla domini* di D.G.Rossetti, Argan afferma:

> "Così quella minuzia particolaristica si disfà, come per incanto, in una distesa «sinfonia» di bianchi, alla cui vibrazione fredda fanno da termini... il rosso del leggio e l'azzurro della tenda."[47]

E' interessante notare a questo punto che, se Argan adotta il vocabolo "termini" con gran disinvoltura, non molti anni prima, tale vocabolo compariva solo fra virgolette, quasi a indicare una certa prudenza nell'uso della voce e ad esprimere forse il timore di sconfinare in altro campo[48].

Sempre Argan, parlando della pittura di Matisse, scrive:

> "E' un discorso senza verbi e sostantivi, di soli aggettivi; non rettorico però, perché gli aggettivi non sono l'elogio delle cose..."[49]

---

43 M.Calvesi, "Il percorso dell'arte moderna", in AA.VV., *Il Percorso dell'arte moderna*, Milano, Bompiani, 1990, p. 47.
44 *ibid.*, p. 47.
45 G.C.Argan, *L'arte moderna 1790 - 1970*, Firenze, Sansoni, 1979, p. 262.
46 *ibid.*, p. 553.
47 *ibid.*, p. 221.
48 E. Borea, "Annibale Carracci", in *I Maestri Del Colore*, nr. 49, Milano, Fr. Fabbri Editori, 1964, indice delle illustrazioni, schede IX e XVII.
49 G.C. Argan, *L'arte moderna 1790 - 1970*, Milano, Bompiani, 1990, p. 285.

Nel già citato catalogo d'arte *Il percorso dell'arte moderna* si parla spesso di "vocabolario" di un artista. Vi leggiamo infatti: "... Duchamp... elabora il suo eccentrico vocabolario..."[50]. Più avanti ci si occupa del "vocabolario formale di Arp e Miró"[51] e ancora del "vocabolario figurativo di Dalì"[52]. Nella descrizione di un'opera di Gleizes si afferma: "Gleizes indaga nell'idioma cubista..."[53]. Proseguendo, si incontra poi la "sintassi astrattrice" di Léger[54]. Sempre a proposito di Léger si afferma: "Léger riesce a tradurre l'energia ritmata della vita in *equivalenti pittorici*"[55] (corsivo mio). Dunque il pittore viene visto non solo molto spesso come "scrittore", ma in casi come questi lo si presenta addirittura come "traduttore".

Per citare ancora un esempio, Sgarbi, a proposito di Magritte, parla dell'"universo verbale"[56] dell'artista e trattando di Balthus, cita i "codici... dell'avanguardia"[57]. Ancora una volta dunque immagine come parola.

Un'altra area da cui il linguaggio della critica d'arte attinge il proprio lessico è quella tecnico-scientifica. Ciò è divenuto particolarmente evidente soprattutto in questi ultimi decenni, forse anche perché gli artisti stessi, nelle loro opere, non hanno potuto non tener conto dell'importanza attribuita dalla cultura attuale ai progressi raggiunti in tali settori, essendo ovvio che l'arte rifletta pure componenti caratterizzanti un dato periodo storico. Si pensi ad es. all'interesse di Kandinskij per l'embriologia, la zoologia e la botanica oppure a certe sculture "mobili" come quelle di Calder ed ai loro riferimenti alla fisica; si ricordino ancora le forme "organiche" di certe sculture di Arp. In una descrizione del dipinto *Forme capricciose* di Kandinskij si parla dunque di "iconografia biologica", di "figure embrioniformi", che "somigliano a illustrazioni scientifiche del tessuto placentare..."[58]. E non sorprende il fatto che quelle di Calder vengano definite "sculture cinetiche"[59] o "meccanizzate"[60], sculture

---

50 AA.VV., *Il percorso dell'arte moderna*, Milano, Bompiani, 1990, p. 152.
51 *ibid.*, p. 276.
52 *ibid.*, p. 278.
53 *ibid.*, p. 156.
54 *ibid.*, p. 194.
55 *ibid.*, p. 39.
56 Cfr. la scheda di V.Sgarbi che accompagna la riproduzione di *Les promenades D'Euclide* di Magritte, allegata al Corriere della Sera del 4.12.90.
57 Cfr. la scheda di V.Sgarbi che accompagna la riproduzione di *La chambre* di Balthus, allegata al Corriere della Sera del 27.11.90.
58 AA.VV., *Il percorso dell'arte moderna*, Milano, Bompiani, 1990, p. 294.
59 *ibid.*, p. 276.
60 *ibid.*, p. 318.

"spiegate" riferendosi a "comete", "galassie" e "sistemi solari"[61]. O ancora, nella descrizione di un'opera di Arp, si afferma:

> "Queste sculture... richiamano alla mente processi di germinazione, cristallizzazione e metamorfosi..."[62]

Mentre la forma di *Uccello nello spazio* di Brancusi viene definita "aerodinamica"[63].

Sotto il profilo specifico, dunque, i diversi settori della critica letteraria e del lessico scientifico risultano influenzare il linguaggio della critica d'arte che non oppone barriere di sorta.

4. Per la traduzione del linguaggio della critica d'arte

Dopo questa breve panoramica sul linguaggio della critica d'arte, panoramica che com'è ovvio, data la vastità dell'argomento, non mira in nessun modo ad essere esaustiva, chi si accinga a tradurre simili testi si domanderà come sia possibile far fronte a tanta complessità di linguaggio, con tutti i suoi rinvii metaforici ed allusivi.

In altre parole, il problema che alla fine e come scopo essenziale di questa disamina si intende sollevare si può enunciare in sostanza nel modo seguente: come tradurre testi che, a loro volta, costituiscono in un certo senso una "traduzione", o, per essere più esatti, la trasposizione di un "linguaggio", di un modo iconico in un linguaggio verbale?

Innanzitutto il traduttore dovrà essere in grado di destreggiarsi in campi molto differenti: il suo compito sarà allora una ricerca continua nelle diverse branche del sapere. Compito di sicuro non facile.

Più facile invece - anche se apparentemente potrebbe non sembrare tale - risulta ottenere nella traduzione un'equivalenza dei termini tecnici relativi alle arti figurative, rintracciabili del resto in manuali, edizioni specialistiche o semplicemente in cataloghi d'arte.

Ciò che comunque avrà una prevalenza assoluta, il fulcro attorno al quale deve ruotare la traduzione, è l'immagine artistica. Prima ancora di occuparsi del testo verbale, il traduttore infatti dovrà confrontarsi con il "testo" figurativo, "leggerlo" in tutti i suoi dettagli, percorrere nel senso opposto (*dall'immagine alla parola*) la strada già fatta in quanto lettore di critica d'arte, che il testo critico

---

61 *ibid.*, p. 318.
62 *ibid.*, p. 268.
63 *ibid.*, p. 274.

ha condotto, insieme al resto del pubblico, *dalla parola all'immagine*. Quella che il traduttore dovrebbe seguire, insomma, è la medesima direzione già imboccata dal critico d'arte: quest'ultimo aveva decodificato l'immagine trasponendola in parole, col fine di guidare il grande pubblico, *attraverso le parole*, alla comprensione dell'immagine stessa.

Solamente dopo questa prima fase di "lettura", il traduttore potrà affrontare il suo compito con relativa tranquillità e disinvoltura. Dunque per il traduttore deve venire prima l'immagine, poi la parola, secondo un processo che, come si vede, ripercorre molto da vicino la via seguita dal critico d'arte.

5. Conclusioni

La trattazione qui proposta è ben lungi dall'essere esauriente; essa evidenzia infatti solo alcuni aspetti di fondo inerenti al testo di critica d'arte e al tipo di problemi che esso pone al traduttore.

In sintesi le conclusioni raggiunte si possono riassumere nelle formulazioni seguenti.

In primo luogo, il testo di critica d'arte si pone come "filtro" tra l'opera d'arte e il fruitore, guidando quest'ultimo verso un'interpretazione prestabilita, quella proposta dal critico d'arte. Esso ha dunque un effetto restrittivo e limitante sul fruitore, che nell'opera d'arte "vedrà" ciò che il critico può ovvero intende fargli vedere. Tanto trova la sua motivazione in una considerazione di fondo, ossia che essendo il codice iconico profondamente differente da quello verbale, ogni trasposizione risulta inadeguata, poiché essa focalizza solo alcuni dei tanti significati espressi e convogliati dal testo figurativo (par. 1).

In secondo luogo, pur essendo incompleto e limitante, il testo di critica d'arte è però necessario: esso aiuta infatti il fruitore a decodificare il messaggio iconico. Da ciò discende una sua insostituibile funzione conoscitiva (par. 2).

In terzo luogo, il linguaggio della critica d'arte non è tanto un "linguaggio tecnico", quanto un "linguaggio speciale", che non presenta cioè un complesso terminologico coerente e che attinge il proprio lessico da svariati settori, in particolare da quelli della critica letteraria e musicale, dalla linguistica e perfino dall'area tecnico-scientifica. Alla complessità terminologica si aggiunge anche quella sintattica, a causa della netta prevalenza delle costruzioni marcate da ipotassi (par. 3).

Dalle argomentazioni svolte ai paragrafi 1, 2 e 3 discende la difficoltà, per il traduttore, di arrivare ad una resa adeguata. Il contributo presente mira appunto a non misconoscere le cause di tale molteplici e complesse difficoltà, proponendo al tempo stesso una via d'uscita. Tale proposta personale si basa essenzialmente sulla considerazione che per la traduzione di un testo di critica d'arte è indispensabile il confronto con l'immagine: ancor prima di occuparsi del testo verbale, il traduttore dovrà esaminare quello figurativo. *Dall'immagine alla parola* quindi, ripercorrendo l'itinerario già svolto dal critico d'arte.

Bibliografia

AA.VV., *Il percorso dell'arte moderna*, Milano, Bompiani, 1990.
Argan G. C., *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1979, VII ristampa.
Bacci M., "Domenico Veneziano", in *I Maestri Del Colore*, vol. 60, Milano, Fr. Fabbri Editori, 1964.
Barthes R., "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, Seuil, 1964.
Baudelaire Ch., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981.
Borea E., "Annibale Carracci", in *I Maestri Del Colore*, vol. 49, Milano, Fr. Fabbri Editori, 1964.
Butor M., *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale Ed., 1987.
Cerruti M., "Di alcuni linguaggi della critica letteraria", in *I linguaggi settoriali*, Milano, Bompiani, 1988.
Ciardi Dupré M. G., "Raffaello" (seconda parte), in *I Maestri Del Colore*, 13, Milano, Fr. Fabbri Editori, 1963.
De Mauro T., *Il Linguaggio Della Critica D'Arte*, Firenze, Valecchi Ed., 1965.
Eco U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1987.
Gamba Varese F., *Altre Strade Altre Stelle*, Verona, Bi & Gi,1985.
Gombrich E. H., *La Storia Dell'Arte*, Torino, Einaudi, 1987.
Hauser A., *Le teorie dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969.
Longhi R., "Proposte per una critica d'arte", in *Paragone*, 1, 1950.
Lotman J. M., *Testo e contesto*, Bari, Laterza, 1980.
Metz Ch., "Cinéma: langue ou language?", in *Communications*, 4, Seuil, 1964.

Metz Ch., "La grande sintagmatica del film narrativo", in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1980.

Ragghianti C. L., *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, 1947.

Russo F., "Rainer Maria Rilke e la pittura", in *Atti del Decimo Convegno Culturale Mitteleuropeo. La pittura nella Mitteleuropa*, Gorizia, settembre 1975.

Russo F., (1976) "Due Canti di Leopardi tradotti da Rilke", in *Studi Germanici*, Roma, 1978.

Russo F., "Oimè, dolce e weithin a proposito della ´Sera del dì di festa´", in *Miscellanea di Studi in occasione del ventennale della SSLMIT*, Trieste, 1982.

Russo F., "Leopardi nella voce seconda di Rilke: ´L'infinito´ e ´La sera del dì di festa´", in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore* a cura di A. Dolfi ed A. Mitescu, Roma, Bulzoni, 1990, pagg. 197-219

Spada Pintarelli S. et al., *Acquisti e restauri 1985-1989*, Bolzano, Comune di Bolzano - Museo Civico, 1991.

Sono state consultate inoltre le schede di V. Sgarbi, che accompagnano le riproduzioni offerte dal Corriere della Sera, e più precisamente quelle relative a *La chambre* di Balthus (in data 27.11.90) e a *Les promenades d'Euclide* di Magritte (in data 4.12.90).