



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Interpretariato e traduzione editoriale, settoriale

Tesi di Laurea

Viaggio multisensoriale nell'arte cinese

Proposta di script per audiodescrizioni di opere calligrafiche

Relatore

Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Prof. Livio Zanini

Laureanda

Mihaela Vataman

Matricola 858491

Anno Accademico

2022/2023

All'arte,

illusione che ci consente di raggiungere la realtà

INDICE

Abstract	1
摘要	2
PREFAZIONE	Errore. Il segnalibro non è definito.
CAPITOLO 1 - Introduzione	5
1.1. Audiodescrizione in ambito museale e accessibilità	5
1.2. Dalla descrizione delle opere all'AD: natura e caratteristiche dei prototesti	6
1.2.1. Materiali informativi: brochure e guide museali.....	6
1.2.2. Pannelli e didascalie	7
1.2.3. AD: processo di produzione e impiego nei musei	8
1.3. AD e Translation Studies	10
1.3.1. Approccio semiotico: traduzione intersemiotica e interlinguistica	11
1.3.2. Approccio multisensoriale nell'AD museale	14
1.4. Destinatari dell'AD museale	16
1.4.1. Ipovedenti e non vedenti.....	16
1.4.2. Normovedenti	17
1.4.3. Persone con quadri cognitivi atipici.....	17
1.5. Linguaggio, descrizione e impiego di ausili tattili nell'AD	18
1.5.1. Linguaggio empatico	18
1.5.2. Descrizione a 360°.....	18
1.5.3. Impiego di ausili tattili.....	19
CAPITOLO 2 – Script tradotti	21
Script 1 - L'Antica Arte della Calligrafia Cinese.....	21
Script 2 - Alla scoperta delle opere pittoriche e calligrafiche	28
CAPITOLO 3 – Commento traduttologico	44
3.1. Tipologia testuale.....	44
3.2. Funzione.....	45
3.3. Dominante.....	46
3.4. Fruitore modello.....	46
3.5. Macrostrategia	47
3.6. Microstrategie	48
3.6.1. Fattori lessicali.....	49
3.6.2. Fattori grammaticali.....	53
3.6.3. Fattori testuali	55
3.6.4. Fattori extralinguistici.....	63
CONCLUSIONI	65
BIBLIOGRAFIA	67
SITOGRAFIA	69

Abstract

The aim of this thesis is to delve into the study of Audio Description (AD) in the museum context and highlight that it can be employed primarily for visually impaired and blind individuals as an inclusive service, but it can also be introduced in museums to convey art to anyone who wishes to have a multisensory experience by engaging all their senses. This thesis is divided into three parts. The first section serves as an introduction to the topic and examines the theoretical studies on AD, focusing specifically on the semiotic and multisensory approach in AD. Subsequently, it explains the target audience of AD, which includes the visually impaired, blind individuals, as well as those who desire a multisensory experience. It also discusses the language used and how museum works of this textual type are described. The second part consists of transforming two texts related to two calligraphic art exhibitions into scripts for a museum audio guide. The third and final part involves an analysis of the original text, the main problems and difficulties encountered during the translation process, and the techniques and solutions adopted to produce the final Italian text. A bibliography is included in the appendix at the end of this document.

摘要

本论文的目的在于进一步研究博物馆中的语音描述，并表明它可以主要用于视力障碍者和盲人，作为一种包容性的服务。同时也也可以在博物馆中引入，通过使用所有感官向所有希望获得多感官体验的人传达艺术。本论文分为三个部分。第一部分是就该主题的介绍，并研究了关于听觉描述的理论研究，更具体地看了听觉描述中的符号学和多感官方法。之后，解释了听觉描述的目标受众，可以是视障者、盲人，也可以是那些希望获得多感官体验的人，以及使用的语言和如何描述这种文本类型的博物馆作品。第二部分包括将两个书法艺术展览文本转化为博物馆语音指南的脚本。第三部分将分析原文，并且在翻译过程中遇到的主要问题和困难，以及为制作最终的意大利文文本所采取的技术和解决方案。在本文件末尾的附录中可以参考书目。

PREFAZIONE

La scelta di tale argomento non è stata casuale, al contrario, è stata effettuata, innanzitutto, perché mi ritengo in prima persona appassionata di ogni forma d'arte appartenente a epoche differenti. In particolare, però, mi sento attirata da tutto ciò che ruota attorno al contesto museale. Molto spesso, nel mio tempo libero, mi sono trovata ad ammirare le opere esposte anche quando non era previsto alcun evento o mostra.

Rimanevo al centro della sala incantata davanti alle opere d'arte e riflettevo su quanto un'opera apparentemente neutra per qualcuno riuscisse a trasmettermi così tanto stupore. Una passione così forte per l'arte, l'ho eredita in parte da mia madre, che spesso si diletta a dipingere tele nel suo tempo libero e, in parte perché da amante dei viaggi sono alla continua ricerca di nuove realtà artistiche e culturali da scoprire.

L'obiettivo di questo elaborato risiede nella volontà di far intraprendere ai fruitori un vero e proprio viaggio tra le opere calligrafiche. Vengono, infatti, proposte diverse tipologie di ausili con l'intento di regalargli un'esperienza artistica museale a tutto tondo. In particolar modo, l'impiego di audioguide (in formato digitale) accompagnate da ausili tattili, permette di coinvolgere maggiormente i visitatori, i quali vengono incoraggiati a partecipare sperimentando così momenti di intrattenimento ma anche di accrescimento culturale. Questo elaborato, inoltre, intende attribuire un grande valore soprattutto al tema dell'inclusività inerente alle arti visive. Grazie all'utilizzo degli ausili, si permette a normovedenti, non vedenti, ipovedenti, nonché a persone con un quadro cognitivo atipico, di poter fruire di un'esperienza museale integrale. L'intento, dunque, risulta essere anche quello di dare maggior credito agli studi effettuati da numerosi linguisti in merito all'ambito dell'AD museale.

Il presente elaborato è suddiviso in tre parti.

A partire dalla prima sezione viene introdotta una tematica di fondamentale importanza nell'ambito dell'arte visiva, ovvero l'offerta di servizi che permettono a un pubblico più ampio di fruire appieno delle opere d'arte attraverso una narrazione verbale delle componenti visive. Inizialmente vengono spiegati i materiali utili per la redazione dell'AD. In seguito, la sezione si focalizza sul processo di creazione dell'audiodescrizione (AD), che prevede diverse fasi intermedie, come la stesura di uno script che fungerà da base per la realizzazione dell'AD fruibile al visitatore, nonché la collaborazione di diverse figure professionali nel raggiungere tale obiettivo. Un altro aspetto cruciale che viene affrontato risulta essere il tema dell'accessibilità collegato all'AD museale, già ampiamente dibattuto a partire dagli anni '70, nonché l'introduzione delle audioguide all'interno dei musei. All'interno della tesi, inoltre, viene reso noto che l'AD si configura come uno strumento prezioso per promuovere l'accessibilità e l'inclusione sociale. Grazie alle tecnologie moderne, le audioguide si sono evolute nel corso degli anni, offrendo nuove possibilità di fruizione e accesso alle informazioni e alle arti visive.

In seguito, l'elaborato si focalizza sull'AD museale e la sua relazione con i Translation Studies (TS), i quali analizzano l'ambito della traduzione e della mediazione dei contenuti visivi non verbali attraverso l'utilizzo di segni verbali. Questa sezione esplora l'approccio semiotico e multisensoriale nell'AD museale, fornendo un'analisi dettagliata delle strategie traduttive impiegate e delle sfide che si devono affrontare nel rendere accessibile l'esperienza museale alle persone con disabilità visiva. Viene fornita, inoltre, una base teorica sulla semiotica, evidenziando la sua differenza rispetto alla linguistica. Si approfondisce il concetto di contesto e il ruolo fondamentale che gioca nell'interpretazione dei segni. In aggiunta, si esplora la traduzione intersemiotica come una forma di interpretazione di segni verbali attraverso segni di sistemi di segni non verbali, evidenziando la complessità di tradurre tra testi scritti e testi visivi o audiovisivi/audiodescrittivi. Dopodiché, l'attenzione si sposta sull'AD museale come un'attività interpretativa che si occupa dell'ambiguità visiva e sensoriale presente nelle opere d'arte. Si discute della natura interpretativa del linguaggio utilizzato nell'AD museale e di come risulta necessario riflettere sul rapporto tra segni visivi e verbali, così come tra modalità sensoriali e semiotiche. Si fa riferimento anche all'approccio multisensoriale nell'AD museale, che ha l'obiettivo di trasmettere l'espressività e le emozioni delle opere d'arte attraverso l'uso combinato di parole, suoni e musica. Infine, vengono definiti i destinatari dell'AD, il linguaggio e il tipo di descrizioni da impiegare per trasmettere le arti visive ai fruitori in modo completo.

La seconda sezione rappresenta la messa in pratica del processo di produzione dell'AD, attraverso la traduzione di due articoli inerenti a due mostre d'arte trasformati in script, che potrebbero essere impiegate come base descrittiva per l'audioguida. I due script, infatti, sono strutturati in track, ognuna delle quali descrive un'opera, nonché l'introduzione sul tema della calligrafia e della pittura.

La terza sezione, invece, si focalizza sul commento traduttologico inerente alle scelte traduttive adottate nel corso della trasposizione dei prototesti in script. Vengono, innanzitutto, definite la tipologia, la funzione, la dominante, nonché il lettore modello dei testi di partenza e dei testi di arrivo costituiscono le fondamenta dell'analisi traduttologica. In secondo luogo, viene descritta la macrostrategia utilizzata e vengono spiegate le principali strategie adottate per la trasposizione dei fattori lessicali, grammaticali, testuali ed extralinguistici.

A chiusura dell'elaborato sono state inserite la bibliografia e la sitografia contenenti le fonti citate nel corso della stesura.

CAPITOLO 1

Introduzione

1.1. Audiodescrizione in ambito museale e accessibilità

L'audiodescrizione in ambito museale (d'ora in poi AD) è considerato un servizio il cui obiettivo è garantire ed estendere l'accessibilità delle arti visive a un pubblico più ampio attraverso una narrazione verbale delle componenti visive presenti all'interno di opere d'arte o di un contenuto multimediale.¹

L'AD viene definita come genere a sé stante in riferimento e, le peculiarità di quest'ultima, tuttavia, variano in base contesti differenti: cinematografico, pubblicitario, nonché quello inerente alle performance artistiche e alle opere d'arte.² Un ambito dell'AD che ha ricevuto maggior attenzione da parte dei linguisti è sicuramente legato al mondo cinematografico, ovvero, ai film o ai programmi televisivi. Altre tipologie di AD, compresa quella relativa ai contenuti artistici statici, risultano essere meno studiate e approfondite, nonostante il potenziale impatto positivo che potrebbero avere nella promozione dell'inclusione sociale.³

L'AD museale, in particolare, venne sperimentata per la prima volta nei musei a partire dagli anni '70, periodo di grandi cambiamenti sociali e culturali, che fornì maggiore rilevanza al concetto di "accessibilità". Tutto ciò agevolò lo sviluppo delle legislazioni in diversi paesi, fino ad arrivare all'introduzione di Disability Discrimination Act (DDA 1995) nel Regno Unito e di Americans with Disabilities Act (ADA 1990), fino alla Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità (CRPD), entrata in vigore nel 2008. Tali legislazioni vennero impiegate come mezzo per combattere l'esclusione sociale all'informazione. L'accessibilità divenne, da quel momento, un mezzo per la promozione dei diritti umani, a beneficio di tutti i cittadini.⁴

Nel contesto museale, l'accessibilità assume un ruolo più specifico: ciascun individuo deve essere messo nelle condizioni di poter sfruttare al meglio le proprie risorse fisiche ed

¹ REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, Trieste, EUT edizioni università di Trieste, 2015, pp. 9-10.

² TAYLOR Christopher, cit. in Perego Elisa, "Into the language of Museum Audio Descriptions: a Corpus-Based Study", in *Perspectives Studies, Translation Theory and Practice*, vol. 27, 2018, p. 1.

³ PEREGO Elisa, "Into the language of Museum Audio Descriptions: a Corpus-Based Study", op. cit., p. 1.

⁴ RANDACCIO Monica, "Museum AD: Interpretative Or Un-Interpretative Audio Description?", *ESP Across Cultures*, vol. 17, 2020, p. 94

intellettuali per beneficiare appieno dell'esperienza museale. In riferimento all'arte, l'opera deve in un certo senso “comunicare” con ogni fruitore, stimolando la loro immaginazione e reinterpretazione e, la fantasia, a sua volta, evoca altre associazioni, suscitando al contempo emozioni.⁵

1.2. Dalla descrizione delle opere all'AD: natura e caratteristiche dei prototesti

Quando si parla di AD in ambito museale, si fa automaticamente riferimento alle descrizioni “statiche”, ovvero ai dipinti, alle sculture e ad altri reperti archeologici dal valore culturale inestimabile. Queste descrizioni possono essere fornite in forma orale o scritta, per poi essere presentati dal vivo grazie alla presenza di una guida specializzata che “guida” i fruitori durante la visita, oppure in formato digitale, tramite l'impiego dell'audioguida.⁶

Prima di poter analizzare in maniera più approfondita il processo per la produzione di un'AD, tuttavia, è doveroso soffermarsi sulla natura e sulle caratteristiche dei prototesti che fungeranno da base per la creazione del prodotto finito, ovvero, l'audioguida. I prototesti impiegati possono essere definiti come un insieme di materiali aventi codici semiotici diversi, quali materiali informativi inerenti al museo o all'opera, paratesti presenti all'interno dei musei, ecc.

1.2.1. Materiali informativi: brochure e guide museali

Un primo passaggio da effettuare per creare un'AD consiste nella ricerca di materiali informativi inerenti, innanzitutto, all'opera che si intende descrivere, in seguito all'autore e, infine, al museo all'interno del quale è esposta la stessa. L'insieme di queste informazioni sono reperibili all'interno di brochure e guide offerte dal museo (oltre che in rete). La natura di tali “testi”, se analizzati singolarmente è varia, cambia tuttavia, se inseriti all'interno di brochure: possono essere definiti come epitesto, in quanto non nelle immediate vicinanze dell'ipotesto, ovvero l'opera esposta all'interno del museo, in quanto oggetto principale.⁷

In questa prima fase, dunque, risulta fondamentale raccogliere dati inerenti all'opera stessa per poterla descrivere nella maniera più dettagliata possibile. In aggiunta, è necessario

⁵ GRASSINI Aldo, cit. in Ambra Pacinotti, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, *International Journal of Translation*, vol. 21, 2019, p. 180.

⁶ MONICA Randaccio, “Museum Audio Description: Multimodal and 'Multisensory' Translation: A Case Study from the British Museum”, *Linguistics and Literature Studies*, vol. 6, n. 6, 2018, p. 289.

⁷ GENETTE Gérard, in Laura Bertens and Sara Polak, “Using Museum Audio Guides in the Construction of Prosthetic Memory”, *Journal of Conservation And Museum Studies*, vol. 17, n. 6, 2019, p. 3.

ricercare informazioni inerenti all'autore in modo tale da comprendere l'intento dello stesso e, di conseguenza riuscire a riportarlo in modo fedele a beneficio del fruitore finale. Infine, bisognerebbe reperire anche materiali informativi inerenti al museo all'interno del quale è esposta l'opera, affinché si giunga a un quadro generale da cui partire per la redazione dello *script* (in formato scritto), ovvero, il passaggio intermedio necessario per la redazione dell'audioguida (in formato audio digitale). L'insieme di queste informazioni, tuttavia, non risulta sufficiente, difatti, è inevitabile il prosieguo della ricerca di ulteriori materiali.

1.2.2. Pannelli e didascalie

Ulteriori materiali volti alla stesura dello *script* risultano essere i pannelli e le didascalie di accompagnamento alle opere, presenti all'interno dei musei. Tutto ciò che ruota intorno al testo, in questo caso l'opera d'arte, viene definito paratesto: sono parte integrante di questa categoria anche la disposizione e le tipologie dei pannelli e delle didascalie, nonché la dimensione e il colore dei caratteri impiegati all'interno degli stessi.⁸

I primi forniscono informazioni generali inerenti a gruppi di opere, ad ambienti, a scelte progettuali e curatoriali, o ancora al rapporto tra patrimonio e territorio. Inoltre, offrono informazioni che mirano al rafforzamento del senso di responsabilità della comunità verso la protezione del patrimonio culturale. Esplorano, infine, indizi rivelatori della matrice interculturale del patrimonio, nonché dell'autenticità delle opere e degli arredi negli edifici storici.⁹

Le didascalie, invece, forniscono brevi e specifiche informazioni inerenti al nome dell'autore e dell'opera, alla data di realizzazione dell'opera o alla data di nascita e morte dell'autore. Specifica, in aggiunta, la provenienza, la tecnica, la funzione e il materiale dell'opera. Una tipologia più specifica di didascalie sono quelle interpretative e, solitamente sono costituite da testi più lunghi rispetto alle brevi didascalie citate precedentemente: al loro interno si possono trovare approfondimenti e spunti per comprendere al meglio l'opera.¹⁰

Dal momento che sono stati analizzati natura e caratteristiche dei prototesti, si può proseguire con l'introduzione al processo di creazione dell'AD.

⁸ LAUTA Gianluca, BRUNO Ivana, "Museo facile. Un nuovo sistema integrato di comunicazione e accessibilità culturale. Obiettivi, metodi, esperienze" (articolo in linea), *Istituto della Enciclopedia Italiana*, 2021. URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/museo2/7_Bruno_Lauta.html (consultato il 15/06/2023).

⁹ DA MILANO Cristina, SCIACCHITANO Erminia, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Direzione generale dei musei, Roma, 2015, pp. 71-72.

¹⁰ *Ivi*, p. 79.

1.2.3. AD: processo di produzione e impiego nei musei

La creazione di un'AD è considerato un processo complicato il cui principio risulta essere quello di donare ai fruitori un'esperienza insolita attraverso la narrazione delle opere. Secondo le considerazioni di Ramael, Reviers e Vercauteren, questo processo mette in collaborazione professionisti di settori diversi, quali audio-descrittori, doppiatori, tecnici del suono, nonché utenti con il ruolo di consulenti, che lavorano insieme per ricreare il prodotto finale, ovvero, la “guida descrittiva” o l'audioguida.¹¹

1.2.3.1. Processo di produzione dell'AD

Il processo per la creazione dell'AD prevede quattro fasi, ognuna delle quali è indispensabile per il passaggio alla fase successiva:

1. La prima fase consiste nella stesura del copione dell'AD, che prevede inizialmente la visione e l'analisi dei materiali informativi inerenti a opere, autori, musei, definiti prototesti. Successivamente, avviene la stesura della descrizione delle opere, ovvero la creazione dello *script*. In seguito il testo descrittivo viene letto e cronometrato per far in modo che rientri nella lunghezza massima di 2'30''/2'40'' per track e, infine viene eseguita una revisione dello *script* in modo tale da prepararlo per la fase successiva.
2. La seconda fase prevede la lettura dello *script* da parte dei doppiatori e, ove necessario vengono apportate modifiche o correzioni. Durante questa fase l'autore e il lettore dello *script* possono essere la stessa persona.
3. La terza fase consiste nella registrazione dell'AD attraverso la lettura ad alta voce attoriale o tramite sintetizzatore vocale.
4. La quarta e ultima fase prevede il mixaggio dell'AD con elementi sonori di sottofondo: fase che non sempre viene effettuata, in quanto lo *script* una volta registrato risulta essere già completo e fruibile per gli utenti finali.¹²

Com'è stato detto in precedenza, durante queste fasi, diverse figure collaborano a stretto contatto per ricreare una “guida descrittiva” o un'audioguida, che può essere impiegata (anche) all'interno dei musei come accompagnamento all'opera principale e agli eventuali paratesti intorno alla stessa.

¹¹ RANDACCIO Monica, “Museum Audio Description: Multimodal and 'Multisensory' Translation: A Case Study from the British Museum”, op. cit., p. 289.

¹² REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, op.cit., pp. 9-10.

Mettendo a confronto l'opera con i pannelli e didascalie, si può affermare che l'opera rappresenta l'ipotesi, in quanto elemento principale, mentre i pannelli e le didascalie sono definiti paratesti in quanto non necessari per apprezzare l'oggetto nel suo insieme, hanno appunto l'obiettivo contestualizzare l'opera stessa. Al contrario, le audioguide sono udibili anziché visive e, questo implica che possono essere ascoltate contemporaneamente all'osservazione dell'oggetto a cui si riferiscono. In questo senso, dunque, le audioguide possono essere definite come "epitesti", poiché gli oggetti sono completi anche senza l'ausilio delle stesse. È compito del visitatore decidere se collegare l'audio all'oggetto o meno. Tuttavia, quando la visione dell'opera e l'AD vengono sperimentati insieme, l'audioguida può essere intesa come un "peritesto": in questo modo, dunque, si riduce la distanza tra la l'audioguida e l'opera stessa.¹³

1.2.3.2. Impiego dell'AD nei musei: il tema dell'accessibilità

Come citato precedentemente, il prodotto finale derivante dal processo solitamente consiste in un'audioguida fruibile in formato digitale. Fintantoché si tiene conto solamente delle prime due fasi della creazione dell'AD, lo *script*, o come viene definito da Neves "guida descrittiva"¹⁴, può essere fruibile anche dal vivo da parte di guide specializzate durante la visita presso un museo o un luogo di interesse storico, artistico e/o culturale. Questa particolare tipologia di AD rappresenta solamente una piccola parte di un'esperienza multisensoriale: è fondamentale prerogativa che sia progettata in modo tale da arricchire l'esperienza dei visitatori, facilitando l'accesso alle informazioni pertinenti e ampliando la comprensione del contesto storico o culturale del luogo visitato. Tuttavia, è importante evitare che diventi l'elemento predominante o che distraiga eccessivamente i visitatori dallo scopo principale della visita.¹⁵

L'obiettivo della dell'AD risulta essere quello di mettersi al servizio di chi vuole apprendere, rendendo le informazioni maggiormente comprensibili e fruibili a tutti: un ruolo attivo in questa fase è proprio quello dei mediatori culturali la cui prerogativa è rivolgersi a diverse tipologie di utenti. In questo senso, dunque, le audioguide possono essere considerate una soluzione attuabile o, addirittura sostitutiva delle descrizioni fornite dalle guide specializzate.¹⁶

¹³ GENETTE Gérard, in Laura Bertens and Sara Polak, "Using Museum Audio Guides in the Construction of Prosthetic Memory", op. cit., pp. 3-4.

¹⁴ NEVES Josélia, cit. in REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, op. cit., p. 7.

¹⁵ REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, op. cit., p. 7.

¹⁶ PACINOTTI Ambra, "Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale", *International Journal of Translation*, n. 21, 2019, pp.177-178.

Se si fa riferimento alle prime audioguide introdotte nei musei a partire dagli anni '50,¹⁷ tuttavia, si può constatare che non permettevano ai fruitori di avvalersi di spiegazioni aggiuntive al di fuori della track ascoltata. Al contempo, però, le tecnologie introdotte successivamente risultano essere maggiormente all'avanguardia. Il concetto di "audioguida" si è evoluto nel corso degli anni, passando dalle tradizionali guide con pulsanti ai supporti digitali come gli mp3, i podcast e i materiali accessibili tramite smartphone tramite codici QR.¹⁸ La tecnologia, dunque, ha reso possibile una maggiore interazione tra le opere dei musei e il pubblico, con installazioni multimediali che includono apparecchiature audio, audio-video e persino stimolazioni olfattive. Le audioguide più recenti offrono, in aggiunta, flessibilità d'uso, consentendo ai visitatori di selezionare il tipo di traccia più adatto alle proprie esigenze. Soluzioni alternative, invece, combinano audiodescrizione ed esplorazione tattile in tempo reale,¹⁹ offrendo un'esperienza più completa. I continui progressi tecnologici hanno anche reso strumenti sofisticati come la stampa 3D più accessibili, consentendo una maggiore personalizzazione e riducendo i costi elitari.

È doveroso sottolineare che l'accessibilità non si limita alla sola fornitura di strumenti elettronici, ma richiede anche una cura attenta da parte degli operatori museali e, in aggiunta, le modalità di fruizione delle audioguide e delle visite guidate dovrebbero coesistere, offrendo scelte diverse agli utenti in base alle loro esigenze e preferenze. L'obiettivo finale, dopotutto, è rendere la conoscenza accessibile a tutti, creando un'esperienza significativa che lasci ricordi indelebili e stimoli, al contempo, il desiderio di tornare al museo.²⁰

1.3. AD e Translation Studies

L'AD museale ha guadagnato rilevanza come argomento di ricerca nei Translation Studies (d'ora in poi TS) solo recentemente. Questo fenomeno si è sviluppato principalmente negli ultimi trent'anni, con l'AD che è passata da essere un servizio rivolto principalmente ai non vedenti a diventare una modalità di studio nel campo dei TS. L'AD viene sempre maggiormente riconosciuta come parte integrante della traduzione audiovisiva (AVT). Braun la definisce come una forma di "traduzione o mediazione intersemiotica, intermodale o

¹⁷ NEVES Joselia, cit. in, Pacinotti Ambra, "Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale", op. cit., p. 178.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ "Progetto per il nuovo museo Omero", *Museo Tattile Statale Omero*, <https://www.museoomero.it>, (consultato il 17/06/2023)

²⁰ NEVES Joselia, HUTCHINSON Rachel & EARDLEY Alison, cit. in, Pacinotti Ambra, "Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale", op. cit., p. 179.

multimodale",²¹ mentre Gambier la descrive come una "traduzione intersemiotica con una definizione inversa", ovvero un'interpretazione di un sistema di segni non verbali mediante l'uso di segni verbali.²² L'AD museale è, dunque, un campo di studio in rapido sviluppo, che si concentra sulla traduzione e sulla mediazione dei contenuti visivi non verbali attraverso l'utilizzo di segni verbali, al fine di rendere l'esperienza museale accessibile anche alle persone con disabilità visiva. In questo senso, è doveroso approfondire i diversi studi effettuati dai linguisti in merito agli approcci traduttivi impiegati nell'AD.

1.3.1. Approccio semiotico: traduzione intersemiotica e interlinguistica

Prima di addentrarsi nell'approccio semiotico è necessario fornire una breve introduzione sulla semiotica, in modo tale da avere una base teorica di partenza per comprendere al meglio i concetti inerenti ad esso.

Se la linguistica si focalizza sullo studio dei linguaggi, la semiotica, al contrario si concentra sul modo in cui i linguaggi operano all'interno di un contesto. Possiamo affermare, dunque, che la linguistica analizza l'azione del linguaggio, mentre la semiotica si occupa della reazione al linguaggio. La linguistica e, in particolare la semantica, si occupa del significato, mentre la semiotica si occupa del senso. È importante sottolineare che il senso non è determinato esclusivamente dalla definizione presente nel dizionario, ma piuttosto dall'interazione tra un testo e il contesto in cui si trova.

Il concetto di "contesto" si riferisce alla situazione in cui avviene l'atto comunicativo. Inoltre, include l'insieme di conoscenze, credenze e presupposizioni condivise sia dall'emittente che dal ricevente, che guidano la comprensione dell'atto comunicativo stesso. La semiotica, dunque, si occupa dell'interazione che dà origine a un senso, tenendo conto di tutti questi elementi contestuali.²³

In questo senso, l'approccio semiotico alla traduzione si contrappone all'approccio linguistico o lessicale, in quanto considera il processo traduttivo non solo come un fenomeno linguistico, ma anche e soprattutto culturale. Questo approccio concepisce la lingua sia come contenitore sia come contenuto, poiché lingua e cultura sono parte dello stesso sistema, al punto che in alcuni casi il significato linguistico e culturale si sovrappongono.²⁴

²¹ BRAUN Sabine, cit. in Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., p. 93.

²² GAMBIER Yves, cit. in Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., pp. 93-94.

²³ OSIMO Bruno, *Semiotica semplice. Guida alla sopravvivenza per il comune cittadino*, Wrocław, Bruno Osimo, 2021, pp. 10-11.

²⁴ OSIMO Bruno, *Manuale del Traduttore*, Milano, Hoepli, 2018, p. 263.

Facendo riferimento alla traduzione tra testi scritti e testi visivi e audiovisivi/audiodescrittivi, si può constatare che i sistemi semiotici sono quasi completamente separati sul piano espressivo. Facendo riferimento al contenuto, la possibilità di traducibilità rimane aperta, se si accetta che quest'ultima sia una delle proprietà fondamentali di tutti i sistemi semiotici.²⁵ Nella sua proposta di suddivisione in tre parti delle forme di traduzione, Roman Jakobson ha definito la traduzione intersemiotica come "un'interpretazione di segni verbali mediante segni di sistemi di segni non verbali". Per sottolineare l'idea di trasformazione, ha scelto un altro termine, il sinonimo "trasmutazione". Jakobson ha suggerito, inoltre, di suddividere il fenomeno in tre categorie, ovvero:

1. La traduzione intralinguistica o parafrasi, ovvero un'interpretazione di segni verbali mediante altri segni della stessa lingua.
2. La traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta, ovvero un'interpretazione di segni verbali mediante un'altra lingua.
3. La traduzione intersemiotica o trasmutazione, ovvero un'interpretazione di segni verbali mediante segni di sistemi di segni non verbali.²⁶

Secondo quanto affermato da Lotman, la funzione estetica dei testi risulta essere quella di riprodurre nuovi significati. Mentre ogni testo crea il proprio spazio semiotico, in cui lingue gerarchicamente organizzate interagiscono, esso può essere inteso anche come un "generatore di senso" che richiede una relazione dialogica con altri testi per funzionare: Lotman ritiene, dunque, che anche uno spettatore può essere un "testo".²⁷ Per esempio, la relazione tra un film e il testo letterario da cui trae ispirazione, o la relazione inversa tra la storia scritta e il film completato, può essere esaminata accuratamente attraverso la creazione di lettori o spettatori "modelli", in cui questi ultimi sono intesi come strategie testuali che si intersecano o si escludono reciprocamente.²⁸ Su queste basi, la traduzione intersemiotica può essere definita come una "forma di azione" complessa, e non come una semplice transcodifica, bensì come un evento transculturale, dinamico e funzionale collocato tra l'esigenza di rimanere fedele alla fonte e la necessità di trasformarla in un testo, che sia compreso e accettato nella cultura di

²⁵ GREIMAS Algirdas Julien, COURTÈS Joseph, in Nicola Dusi, "Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis" (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023).

²⁶ JAKOBSON Roman, in Nicola Dusi, "Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis" (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023).

²⁷ LOTMAN Yury, in Nicola Dusi, "Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis" (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023)

²⁸ ECO Umberto, in Nicola Dusi, "Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis" (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023)

arrivo.²⁹ Questa dimensione dinamica esiste perché le diverse lingue sono considerate sistemi che consentono la traducibilità, come sistemi parzialmente aperti, dal momento che i confini tra i sistemi stessi rimangono in vigore e funzionano come filtri, mantenendo le loro differenze.³⁰

1.3.1.1. L'AD museale: natura interpretativa del linguaggio

Nel contesto dell'AD museale, De Coster e Mülheis e, successivamente Neves improntano uno studio relativo alla natura interpretativa dei segni non verbali delle opere d'arte.³¹ Secondo De Coster e Mülheis, il linguaggio dell'audiodescrizione museale è di natura interpretativa. In questo senso, spiegano fino a che punto l'espressione verbale può rendere il contenuto visivo e come si può rappresentare l'ambiguità visiva attraverso gli altri sensi. Partono dal presupposto che ogni opera d'arte presenta dei segni, che possono essere chiari o ambigui. I segni chiari sono quelli che possono essere facilmente tradotti in parole. Al contrario, i segni ambigui denotano più strati di significato e, sebbene possano essere descritti a parole, sono difficili da tradurre, specialmente se gli effetti visivi sono complessi da rappresentare attraverso gli altri sensi. I due studiosi citano come esempio noto la celebre immagine di Gombrich, che può rappresentare sia la testa di un'anatra che quella di un coniglio: in questo caso coesistono due immagini diverse all'interno di una struttura. Questa rappresentazione è un fenomeno visivo di grande intensità, ma se non può essere tradotta in un'esperienza sensoriale diversa, come il tatto o l'udito, la sua ambiguità rimane puramente visiva.³²

De Coster e Mülheis forniscono, inoltre, una distinzione tra impressioni visive traducibili e non traducibili, ritenendo che "ogni segno o significato di un oggetto o di un'opera d'arte che può essere chiaramente identificato può essere tradotto in parole, ma è possibile dare un'idea dell'ambiguità visiva solo se esiste un'ambiguità simile in un altro campo sensoriale, come il tatto o l'udito". Come già affermato, secondo loro, questa ambiguità può ancora essere espressa verbalmente, rendendo così l'audiodescrizione museale un'attività interpretativa che

²⁹ KOLLER Werner, REISS Katharina, VERMEER Hans, in Nicola Dusi, "Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis" (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023)

³⁰ LOTMAN Yury, TOROP Peeter, KOLLER Werner, REISS Katharina, VERMEER Hans, in Nicola Dusi, "Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis" (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023)

³¹ DE COSTER Karin, MÜLHEIS Volkmar, NEVES Joselia, cit. in Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., p. 96.

³² DE COSTER Karin, MÜLHEIS Volkmar, cit. in Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., p. 96.

"favorisce la riflessione tra segni visivi e verbali, nonché il rapporto tra modalità sensoriali e semiotiche".³³

Anche Neves riflette sull'ambiguità nell'audiodescrizione museale. Nell'analizzare gli *script* dell'AD, afferma che non esiste un "testo originale" di riferimento, poiché lo *script* stesso costituisce il testo originale. Tuttavia, esiste un testo non verbale originale che funge da contesto e determina la natura e la struttura dello *script*. Pertanto, con lo *script*, la rilevanza si manifesta attraverso una varietà di co-testi aperti che richiedono contestualizzazione, interpretazione e, soprattutto, selezione. Neves sottolinea che, a differenza dell'AD per film e teatro, in cui le persone non vedenti possono ancora integrare le informazioni provenienti dall'aspetto visivo attraverso l'udito, il linguaggio dell'AD museale richiede un livello superiore di interpretazione: inizia, dunque, a introdurre il tema "approccio multisensoriale" nell'AD.³⁴

1.3.2. Approccio multisensoriale nell'AD museale

Neves affronta in maniera più approfondita il problema dell'ambiguità sensoriale e visiva nell'AD museale: è consapevole che l'ambiguità e la soggettività negli AD dei film devono essere evitate e che la descrizione deve essere precisa e concisa. Al contrario, "quando si ha a che fare con un'opera d'arte, in cui la creatività e la soggettività sono centrali, l'AD museale deve necessariamente essere affrontata in modo diverso". Sebbene ci siano chiare differenze tra i due, Neves reputa l'AD museale simile allo soundpainting per quanto riguarda la sua capacità di rendere gli elementi audio e visivi parte del processo creativo.³⁵

Il processo dello soundpainting è stato definito dal suo creatore, il compositore Walter Thompson come: "un linguaggio dei segni di composizione multidisciplinare dal vivo. Comprende oltre 1200 gesti che vengono firmati dal compositore dal vivo, conosciuto come lo soundpainter. Egli, in piedi davanti al gruppo (di solito), scrive una frase al gruppo [e] poi compone con le risposte ricevute da loro."³⁶ la performance è costruita dalla successione continua di gesti e risposte tra lo soundpainter e il gruppo che esegue. Egli, infatti, agisce come catalizzatore della creazione in un processo che non è limitato alla rappresentazione, a un modello strutturale precedente o a requisiti formali. I musicisti e i ballerini coinvolti, difatti, sono diretti attraverso vari tipi di gesti in modo interattivo e collaborativo e, in alcune

³³ *Ibid.*

³⁴ NEVES Joselia, cit. in Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., pp. 96-97.

³⁵ *Ivi*, p. 97.

³⁶ THOMPSON Walter, cit. in, Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., p. 97.

esecuzioni, il pubblico fa parte della performance. Minors osserva che "la combinazione attiva di diversi media è centrale in questo processo: esiste l'ipotesi che i performer di diverse discipline siano in grado e, di conseguenza dovrebbero creare un dialogo".³⁷ Minors aggiunge che il termine "soundpainting" include la base metaforica dei gesti così come il collegamento tra gli elementi audio e visivi come parte integrante di questo processo creativo: "un gesto è un movimento silenzioso, che porta un significato, ma si realizza solo quando qualcuno risponde interpretandolo in suono e/o movimento".³⁸

In ambito museale, trasmettere la natura espressiva delle opere d'arte ai fruitori, avvalendosi solamente delle parole risulta complesso: l'arte, dopotutto, è espressione. Se solo i segni espliciti possono essere espressi attraverso le parole, allora diventa doveroso trovare una modalità alternativa per trasmettere le sensazioni e le emozioni che potrebbero suscitare le opere d'arte. Lo soundpainting fornisce questa alternativa unendo diverse "texture" sonore: parole accuratamente scelte e una guida attenta al talento vocale per garantire il tono di voce adeguato, il ritmo e la modulazione del discorso possono tutti lavorare insieme a effetti sonori specifici e musica per fornire la "storia" e le emozioni che una particolare opera d'arte può offrire.³⁹

Si può constatare che lo soundpainting risulti l'esatto opposto rispetto all'AD museale convenzionale, in quanto soggettivo e interpretativo per natura. Nel tentativo di catturare e ricreare le sfumature artistiche, potrebbe essere inteso come una forma di transcreazione, soprattutto, perché mira a "sostituire" la forma originale con una forma d'arte equivalente e ancora nuova.⁴⁰ L'approccio di Balemans alla transcreazione, in parte, è collegato al soundpainting, in quanto "[...] la transcreazione viene utilizzata per garantire che il testo di destinazione sia identico al testo di origine in ogni aspetto: il messaggio che trasmette, lo stile, le immagini e le emozioni che evoca e il suo contesto culturale. Si potrebbe dire che questo approccio nel contesto della traduzione, risulta essere ciò che il copywriting rappresenta nell'ambito della scrittura."⁴¹

Attraverso una modalità analoga alle strategie di transcreazione impiegate nel campo del marketing, nel contesto delle arti visive, un "testo visivo" può dar luogo a un nuovo "testo multisensoriale" basato sul suono, che ricrea lo stile e le emozioni del primo, suggerendo e guidando le persone attraverso letture tattili (nel caso si disponga di una riproduzione tattile da

³⁷ MINORS Helen Julia, cit. in, Monica Randaccio, "Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?", op. cit., p. 97.

³⁸ *Ivi*, pp. 97-98.

³⁹ NEVES Joselia, "Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts", *Monti Monografias de Traducción e Interpretación*, n. 4, 2012, p. 290.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ BALEMANS Percy, in Neves Josélia, "Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts", op. cit., p. 290.

utilizzare) e, consentendo difatti l'interpretazione e la "riscrittura" di un altro testo personale. Nonostante lo soundpainting sia interpretativo o soggettivo per natura, tuttavia, può essere fedele all'opera originale, nel suo sforzo di trasmettere i messaggi e le emozioni del primo, attraverso nuove modalità di espressione.⁴²

Qualsivoglia sia l'opzione presa per rendere l'arte maggiormente accessibile ai non vedenti, come descrizioni dal vivo, audioguide con audiodescrizioni convenzionali (neutrali) o soundpainting espressivo, ad ogni modo, risulta necessario fare uno sforzo se si desidera offrire arte puramente visiva attraverso il senso dell'udito e del tatto. Difatti, fornire effetti equivalenti attraverso mezzi di comunicazione apparentemente opposti è una sfida che richiede inventiva e competenze artistiche, che vanno ben oltre l'uso delle parole. Complesse soluzioni multimodali e multisensoriali sono destinate a offrire esperienze più ricche, sia alle persone non vedenti sia a quelle normovedenti, nel momento in cui i professionisti dei musei o i traduttori sono chiamati a "trascreare" l'essenza dell'arte.⁴³

1.4. Destinatari dell'AD museale

Essendo considerata l'AD un servizio il cui obiettivo è garantire ed estendere l'accessibilità delle arti visive a un pubblico più ampio attraverso una narrazione verbale delle componenti visive presenti all'interno di opere d'arte o di un contenuto multimediale.⁴⁴ Difatti, la sua natura è adattabile, dunque, si presta ad affrontare pubblici con diverse esigenze di accessibilità e aspettative: ipovedenti e non vedenti, e normovedenti.⁴⁵

1.4.1. Ipovedenti e non vedenti

L'AD è nata come descrizione verbale acustica inerente a elementi visivi di qualsiasi prodotto culturale (statico o dinamico) a beneficio delle persone ipovedenti e non vedenti. Attraverso l'AD, le persone con deficit visivo possono accedere, comprendere meglio e godere dei dettagli visivi di un'esperienza visiva.⁴⁶ Poiché l'AD viene offerta con diversi tipi di arti e contenuti multimediali, questo servizio di inclusione soddisfa diverse esigenze a seconda del

⁴² NEVES Josélia, "Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts", op. cit., pp. 290-291.

⁴³ *Ivi*, p. 291.

⁴⁴ REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, op. cit., pp. 9-10.

⁴⁵ FRANCO Ellana, BERNABE Caro & ORERO Pilar, BRAUN Sabine, in STARR Kim, "Audio Description for the Non- Blind", in Taylor Christopher and Perego Elisa, *The Routledge Handbook of Audio Description*, Londra/New York, Routledge, 2022, p. 476.

⁴⁶ PEREGO Elisa, "Into the language of Museum Audio Descriptions: a Corpus-Based Study", op.cit., p. 1.

contesto in cui viene utilizzato: la descrizione di un film o di una pubblicità differisce notevolmente dalla descrizione di una performance di danza, di un concerto o di un'opera d'arte.⁴⁷

1.4.2. Normovedenti

Uno degli sviluppi più interessanti nel campo dell'AD negli ultimi anni è stato il suo emergere nell'estendere l'accessibilità dei media a un pubblico che trarrebbe beneficio dalle descrizioni del contenuto per motivi diversi dalla perdita della vista.⁴⁸ L'AD si differenzia da altre forme, perché solitamente si presenta sotto forma di un testo parziale, arricchendo l'accesso agli aspetti visivi dei media, mentre il resto della narrazione viene trasmesso attraverso il suono o altri canali sensoriali. Difatti, risulta necessario selezionare attentamente cosa descrivere, poiché non tutto ciò che accade nel dominio visivo richiede la trasmissione tramite AD. Nel contesto di un pubblico normovedente, le preferenze per l'AD possono differire da quelle del pubblico tradizionale di non vedenti e ipovedenti, poiché per alcune persone i suggerimenti visivi possono essere solo un "extra" piuttosto che una necessità assoluta. Tuttavia, anche per il pubblico normovedente, la complementarità tra le informazioni visive e quelle uditive è ciò che distingue l'AD da altre fonti di informazioni udibili.⁴⁹

1.4.3. Persone con quadri cognitivi atipici

Un ulteriore sviluppo interessante nella ricerca sull'AD negli ultimi anni è l'esplorazione della stessa sulla tematica dell'accessibilità cognitiva.⁵⁰ L'AD può aiutare le persone con quadri cognitivi atipici, come l'autismo o i disturbi dell'apprendimento, a superare le barriere non visive nell'accesso alle informazioni e al contenuto multimediale.⁵¹ L'AD potrebbe anche mitigare la cecità inattentiva.⁵² Questo approccio si sta lentamente affermando come una piattaforma per fornire informazioni, educazione e intrattenimento a coloro che hanno bisogno di supporto per comprendere il mondo intorno a loro. L'AD amplifica e media i vari livelli di

⁴⁷ REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, in Perego Elisa, "Into the language of Museum Audio Descriptions: a Corpus-Based Study" op cit., p. 1.

⁴⁸ FRANCO Ellana, BERNABE Caro & ORERO Pilar, BRAUN Sabine, in STARR Kim, "Audio Description for the Non- Blind", op. cit., pp. 476-477.

⁴⁹ STARR Kim, "Audio Description for the Non- Blind", op. cit., p. 477.

⁵⁰ BERNABE Caro & ORERO Pilar, BRAUN Sabine & STARR Kim, in Starr Kim, "Audio Description for the Non- Blind", op. cit., p. 477.

⁵¹ FELLOWS Judith, FRANCO Ellana, in Starr Kim, "Audio Description for the Non- Blind", op. cit., pp. 477-478.

⁵² KUHN Gustav & TATLER Benjamin, MACK Arien & ROCK Irvin, in Starr Kim, "Audio Description for the Non- Blind", op. cit., p. 478.

significato sia in opere d'arte statiche che in immagini in movimento. Tuttavia, la creazione di un'AD per questo target è un compito complesso che richiede strategie di traduzione adattabili e una comprensione approfondita del coinvolgimento cognitivo.⁵³

1.5. Linguaggio, descrizione e impiego di ausili tattili nell'AD

Per vivere veramente l'esperienza di un'opera d'arte, ogni visitatore deve instaurare un rapporto empatico con essa. In assenza di percezione visiva, è la descrizione che deve garantire la comunicazione tra l'opera e il pubblico, e ciò richiede l'uso di un linguaggio specifico⁵⁴ e ove possibile, l'impiego di un ausilio tattile.

1.5.1. Linguaggio empatico

Secondo le linee guida del progetto “Art Beyond Sight”, per essere efficace, una descrizione deve utilizzare parole chiare e precise, evitando espressioni ambigue e figurative che potrebbero essere interpretate letteralmente.⁵⁵ Inoltre, è importante utilizzare un linguaggio essenziale e completo, accessibile anche a coloro che non sono esperti nella materia. Successivamente, la descrizione può diventare più vivida e dettagliata.⁵⁶

1.5.2. Descrizione a 360°

Un ulteriore elemento di particolare rilevanza risulta essere il modo in cui la descrizione viene presentata. È fondamentale sottolineare che la descrizione non deve sostituirsi all'opera e all'esperienza del fruitore.⁵⁷ Inoltre, la descrizione non deve risultare troppo enfatica o teatrale. La presentazione orale, infatti, richiede l'attenzione su vari aspetti, come la modulazione della voce, il volume, la velocità dell'eloquio e il tono, al fine di mantenere l'interesse dell'ascoltatore e gestire efficacemente la relazione con loro. Tuttavia, è importante che la guida durante la presentazione sia discreta e non invasiva: deve essere in grado di adattarsi ai tempi e alle

⁵³ JOHNSON-LAIRD Philip, in Starr Kim, “Audio Description for the Non- Blind”, op. cit., p. 478.

⁵⁴ PACINOTTI Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.173.

⁵⁵ SALZHAUER Elisabeth, HOOPER Virginia, KARDOULIAS Teresa, STEPHENSON Sarah, ROSENBERG Francesca, “ABS's Guidelines for Verbal Description” (articolo in linea), sd, *Art Beyond Sight*. URL: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml> (ultimo accesso 17/06/2021).

⁵⁶ SECCHI Loretta, cit. in Pacinotti Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.173.

⁵⁷ REMAEL Aline, SNYDER Joel, cit. in Pacinotti Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.173.

esigenze del pubblico, evitando di coinvolgere eccessivamente la propria soggettività nella descrizione e, fornendo piuttosto una chiave di lettura oggettiva. Secondo le linee guida del progetto “Art Beyond Sight”, risulta necessario far in modo che l'ascoltatore possa per mettere insieme tutti gli elementi e formare una propria opinione sulla base di ciò che ha ascoltato.⁵⁸

1.5.3. Impiego di ausili tattili

Le visite museali per le persone con disabilità visiva (e non) possono essere migliorate mediante l'uso di opere originali, riproduzioni o supporti tattili (bassorilievi, disegni in rilievo).⁵⁹ L'audioguida e l'esplorazione tattile si completano a vicenda,⁶⁰ creando un'esperienza assistiva ed esauriente:⁶¹ non si limita a fornire solamente informazioni storico-artistiche, ma incoraggia l'interazione attiva con l'opera, ponendo domande e mantenendo un dialogo aperto per assicurarsi che la comprensione e l'efficacia dell'esplorazione e della descrizione siano sempre presenti.

Il concetto di esperienza estetica di un'immagine tattile è stato paragonato da Grassini all'esperienza suscitata da una descrizione letteraria suggestiva: l'esperienza non è generata direttamente dai sensi, ma nasce da un'immagine che si forma nella mente. Inoltre, il fattore tempo avvicina l'immagine tattile all'espressione poetica, poiché, a differenza dell'immagine visiva che viene percepita immediatamente, la forma tattile si sviluppa attraverso una successione di parole. Così come la descrizione verbale, l'esplorazione tattile richiede un approccio graduale, organizzato e sistematico. Inizialmente, si compie un'osservazione sommaria dell'oggetto in questione, per comprendere la sua struttura generale e formare uno schema mentale tridimensionale dello stesso. Successivamente, si procede all'analisi dei dettagli, che vengono inseriti nello schema mentale generale, precedentemente creato. Poiché il tatto è un senso che opera in modo analitico, l'osservazione generale, che per i vedenti costituisce il punto di partenza per l'analisi successiva, rappresenta, invece, il risultato finale di un processo che coinvolge la memoria (nel mantenere presente lo schema generale) e l'astrazione (nell'inserire i dettagli nello schema). L'esplorazione tattile richiede un notevole

⁵⁸ SALZHAUER Elisabeth, HOOPER Virginia, KARDOULIAS Teresa, STEPHENSON Sarah, ROSENBERG Francesca, “ABS's Guidelines for Verbal Description” (articolo in linea), sd, *Art Beyond Sight*. URL: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml> (ultimo accesso 17/06/2021).

⁵⁹ SNYDER Joel, cit. in Pacinotti Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.174.

⁶⁰ LEVI Fabio, cit. in Pacinotti Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.174.

⁶¹ SECCHI Loretta, cit. in Pacinotti Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.174.

sforzo intellettuale e richiede molto tempo, motivo per cui è necessario includere un numero limitato di opere selezionate nelle visite guidate e lavorare con piccoli gruppi.⁶²

⁶² GRASSINI Aldo, cit. in Pacinotti Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., pp.174.

CAPITOLO 2

Script per AD museali

Script 1

L'Antica Arte della Calligrafia Cinese – Museo Nazionale Cinese Chen Chang

Track 1. Introduzione

Il Museo Nazionale Cinese, in collaborazione con l'Associazione dei Calligrafi Cinesi, vi dà il benvenuto alla mostra “L'Antica Arte della Calligrafia Cinese”, grazie alla quale partiremo insieme per un viaggio nel passato alla scoperta della calligrafia cinese.

Questa esposizione, come scopriremo, mette in luce più di centoventi preziosi reperti archeologici a partire da iscrizioni su ossa oracolari e iscrizioni su bronzi realizzate tra il XVII e XI secolo a.C. fino ai dipinti calligrafici realizzati tra il XVII e il XX secolo d.C. Attraverso opere di epoche e stili diversi, la mostra riflette appieno lo sviluppo dell'antica arte calligrafica cinese: la calligrafia, infatti, è l'unica forma di scrittura del mondo antico a essere stata tramandata fino ai giorni nostri.

Pensate che i primi materiali scritti ritrovati risalgono al XVII secolo a.C., quindi più di 3.000 anni fa. Nello Henan, e più precisamente nel cuore di Yinxu della città di Anyang, sono stati rinvenuti un gran numero di iscrizioni su ossa oracolari che mostrano il passaggio della scrittura pittografica a un sistema più sviluppato.

Passando attraverso l'utilizzo di varie scritture quali incisioni su ossa oracolari e su bronzi, scrittura del grande sigillo e del piccolo sigillo, scrittura degli scrivani, scrittura corsiva, scrittura regolare si è giunti a una forma maggiormente avanzata utilizzata ancora al giorno d'oggi.

Vi siete mai chiesti come è nata la calligrafia cinese? Se la vostra risposta è no, allora non preoccupatevi, perché insieme comprenderemo che si tratta di una scrittura artistica la cui forma e il cui sviluppo sono strettamente legati alla nascita e all'evoluzione dei caratteri della lingua cinese.

Entriamo ora nel vivo della mostra. È divisa in sei parti e ricopre varie categorie di calligrafia: iscrizioni su ossa oracolari, su bronzi, su ceramiche, e ancora, iscrizioni su pietre,

su sigilli imperiali e monete, uso della tecnica dello sfregamento delle antiche stele finalizzata alla riproduzione su carta, nonché iscrizioni sepolcrali e dipinti calligrafici realizzati tra il III secolo a.C. e il XX secolo d.C. divisi in svariate tematiche.

Ecco che insieme comprenderemo come il passaggio da una tipologia di calligrafia a un'altra sia tanto complesso quanto estremamente affascinante. Ma ora smettiamo di immaginare e dirigiamoci verso la prima sala.

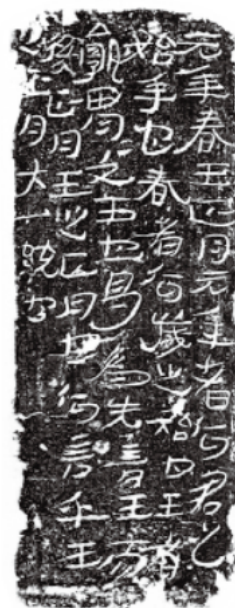
Track 2. *Mattone del Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni*, 85 d.C.

Ed eccoci tornati indietro nel 1925, nella periferia meridionale della città di Xi'an, dove sono stati portati alla luce più di trenta mattoni e tavole con iscrizioni. Le più famose? Il Mattone di Nan Zizhang di Chang'an (che riporta il nome di quest'ultimo e la data del 22 luglio dell'85 d.C.) e il *Mattone del Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni*.

Sapevate che su entrambi i mattoni le iscrizioni sono molto simili? Probabilmente sono state scritte dalla stessa mano. In particolare, sul *Mattone del Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni* sono incisi 54 caratteri. Pensate poi che questi caratteri sono stati tratti proprio dal capitolo iniziale dal *Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni*. Sapete che cosa racchiude il *Commentario*? Racconta le vicende dello Stato di Lu avvenute tra il XII e il III secolo a.C., periodo in cui vigeva proprio l'idea di mantenere il dominio della dinastia e il concetto di grande unità. E pensate che si tratta di un testo molto importante della letteratura moderna e popolare dell'epoca: il *Commentario*, infatti, fa parte proprio dei Classici Confuciani, ossia le opere fondamentali della letteratura cinese classica che ogni studioso dell'epoca doveva conoscere e studiare.

Da una prospettiva più tecnica possiamo notare che l'opera è scritta in stile semi-corsivo, una forma di scrittura più semplificata i cui tratti sono una combinazione di rapidità e grazia, e pensate che viene comunemente impiegata sia nella vita quotidiana sia nella calligrafia. Non meno importante, questo stile calligrafico è rappresentativo del periodo che va dal III secolo a.C. al III secolo d.C.

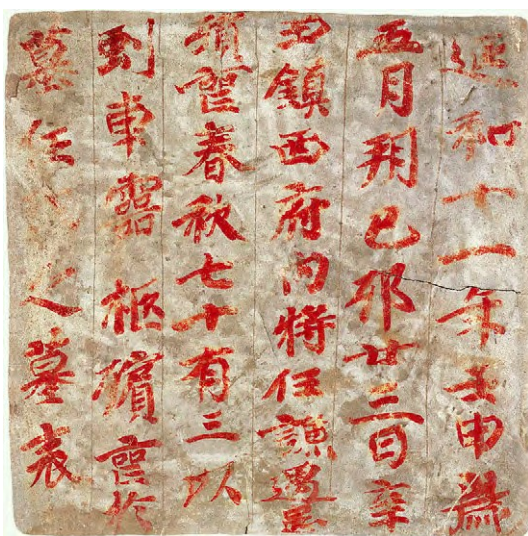
Immaginate quanto gli stili calligrafici tra il III secolo a.C. e il III secolo d.C. siano diversificati! In primo luogo la scrittura degli scrivani è stata completata e rifinita in chiave più moderna facendo emergere lo stile semi-corsivo e lo stile regolare. Sapete per quale motivo si



sono evoluti così tanti stili? Provate a immaginare: viste le esigenze dell'epoca in cui l'amministrazione cinese si affermava sempre di più, aumentava di conseguenza anche la necessità di una scrittura più semplice per la redazione dei documenti amministrativi. Ora che abbiamo compreso le difficoltà di quell'epoca, le motivazioni che hanno influenzato tale cambiamento appaiono subito più comprensibili, non credete?

Ora possiamo dirigerci verso la seconda sala e continuare il nostro viaggio alla scoperta della calligrafia cinese.

Track 3. Pietra tombale di Renqian: iscrizioni rosso vermiglio su pietra, 612 d.C.



Sulla destra possiamo notare uno dei numerosi esempi di "Opere Gaochang" ossia una pietra tombale che presenta iscrizioni proprio in rosso vermiglio. Sapevate che sono considerate reperti archeologici? E ne sapete la ragione? Sono considerate tali perché rinvenute dagli scavi effettuati a partire dall'inizio del XX secolo d.C. fino a oggi nello stato di Gaochang, e più precisamente nella regione di Turfan dello Xinjiang. Pensate che le pietre portate alla luce da questi scavi sono tutte

quadrate tra 30 e 40 centimetri e presentano iscrizioni o incisioni di vario tipo. Ci credete che grazie alla spedizione giapponese Ohtani tra 1875 e il 1908 sono state trovate quasi duecento pietre? La scoperta più incredibile, tuttavia, è stata fatta da Wen Beizhen, che nel 1930 ha guidato lo scavo migliore poiché ha portato alla luce anche la Pietra tombale di Renqian che è stata aggiunta alla Collezione di "Opere Gaochang".

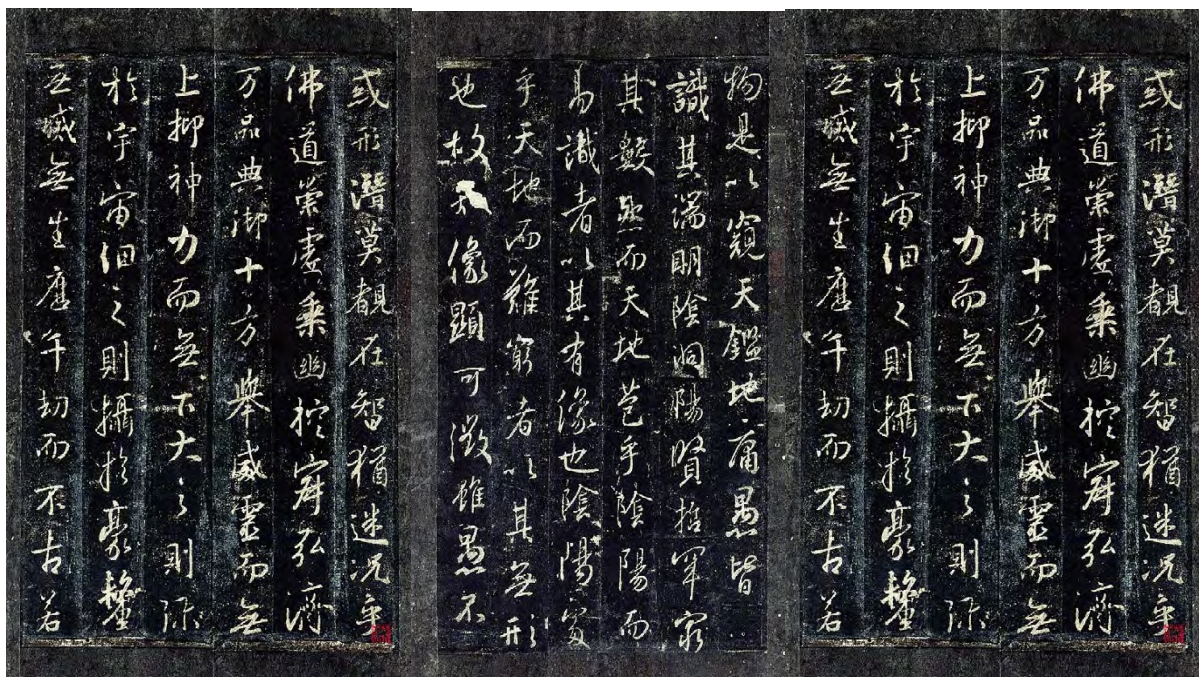
Facciamo un balzo indietro nel tempo fino al 612 d.C., ossia l'anno in cui è stata realizzata l'opera. Ammirandola si può notare sia la forma a blocchi dei caratteri sia la morbidezza dei tratti iniziali e finali tipici della scrittura regolare che, avvalendosi della tecnica del "guidare il pennello attraverso/come una lama", ci ricorda le famose opere settentrionali delle pianure centrali la cui pennellata non è sempre incisa con il coltello.

La scrittura regolare viene ripresa, quindi, in diverse epoche ed è proprio per questo motivo che possiamo affermare che si tratta di una questione molto rilevante.

Lo sapevate che tra il VII e il X secolo d.C. questa scrittura era già una forma altamente funzionale e decorativa? Anzi, si potrebbe addirittura affermare che l'inizio del VII secolo d.C.

coincide con il declino della scrittura regolare, considerando che durante le successive epoche si evolve e si modifica diversamente.

Track 4. Prefazione ai sacri insegnamenti di Song Tuo, X-XII secolo, Opuscolo su carta



Proseguendo verso destra troviamo un'iscrizione molto famosa risalente al periodo che va dal VII al X secolo d.C.: una Stele alta 350 cm, larga 108 cm e spessa 28 cm. L'opera è nota anche con il nome di *Prefazione ai sacri insegnamenti dei sette buddha*, poiché presenta una base quadrata con una testa di drago con sette statue di buddha scolpite sulla punta. *Prefazione ai sacri Insegnamenti* è proprio un omaggio dell'imperatore Taizong al monaco Xuanzang per i suoi viaggi di pellegrinaggio nel mondo alla ricerca delle scritture buddiste. Sulla Stele, infatti, sono incise la Prefazione, le Narrazioni dell'erede Li Zhi e le scritture tradotte del Sutra del Cuore. Pensate che per completare questa straordinaria opera ci vollero ben 25 anni, dal 647 al 672. Ne sapete la motivazione? È stato svolto un grande lavoro di raccolta di tutti i materiali tradotti dal monaco Xuanzang per volere dell'imperatore Taizong. E sapete chi è l'artefice di questo lavoro di raccolta? Il monaco Huairan del Tempio di Hongfu situato a Guiyang nella provincia di Guizhou, che ha assemblato con tanta cura tutti i caratteri delle opere raccolte dal maestro di calligrafia Wang Xizhi nella collezione imperiale tra il VII al X secolo d.C..

Lo sapevate che esistono molte copie della Prefazione ai Sacri Insegnamenti? Non meno di 10 sono proprio iscrizioni risalenti alla dinastia Song: tra le più famose abbiamo la copia di un famoso collezionista conservata proprio qui, presso il Museo Nazionale Cinese.

Sofferamoci ad ammirare l'intera opera: possiamo notare che la Prefazione ai Sacri Insegnamenti è composta da 6 righe per pagina costituite da 11 caratteri per ciascuna, tutti scritti in un pratico stile: lo stile corrente. Sapete a quando risale questa forma di scrittura? Risale proprio alla fine III d.C., periodo che necessitava di una tipologia di scrittura che agevolasse la vita quotidiana: lo stile corrente, infatti, è un tipo di scrittura rapida e facilmente decifrabile.

Proviamo a immaginare quanta importanza veniva attribuita alla calligrafia in epoca antica: l'imperatore Taizong che regnò tra il VI e il VII pur di coltivare la sua forte passione per la calligrafia ha delegato l'allestimento di un museo interamente dedicato a opere calligrafiche.

Track 5: *Le Quattro Scuole di Yan, Liu, Bai e Mi di Song Tuo*, X-XIII secolo d.C., cornici rettangolari su carta

Vediamo ora l'opera *Le Quattro Scuole di Yan, Liu, Bai e Mi di Song Tuo*. Le "quattro scuole" fanno riferimento proprio a quattro importanti calligrafi e poeti emergenti tra il VII e il XIII secolo d.C.: Yan Zhengqing, Liu Gongquan, Bai Juyi e Mi Fu. Pensate che in tutto l'opera *Le quattro scuole di Yan, Liu, Bai e Mi* conta ben 19 eleganti iscrizioni: tutte le iscrizioni, infatti, presentano una scrittura molto elegante. Sapete quali sono le opere più rappresentative di questi artisti appena citati?

Di particolare rilevanza è l'opera *Fatica* di Liu Gongquan: un'opera che potrebbe essere stata richiesta dai monaci del Tempio di Guocheng situato a Tiantai, nella provincia dello Zhejiang. Come possiamo comprendere la correlazione tra il Tempio e l'opera? Proprio dalla presenza di un'iscrizione in stile regolare che recita: "I monaci del Tempio di Guocheng richiedono un'iscrizione."

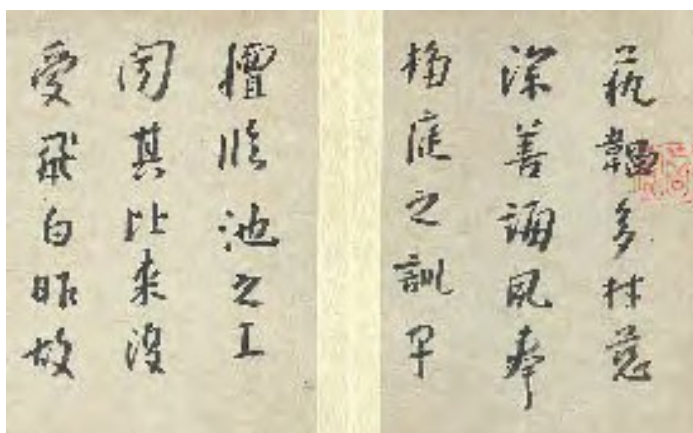
Sofferamoci ora sull'aspetto più tecnico dell'opera: possiamo notare che è formata da solo 11 caratteri, ma nonostante ciò, la calligrafia di Liu Gongquan dai tratti vivaci emerge con vigore, con pennellate più regolari e uniformi in alcuni punti e più libere in altri punti. Pensate che l'opera *Fatica* è stata definita rara e vivace e di gran lunga migliore di altre iscrizioni. Ne sapete la motivazione? Perché Liu Gongquan aveva ben 74 anni quando ha creato quest'opera appositamente per il Tempio di Guocheng, ed è proprio questo che la rende così speciale.

Sapete qual è un'altra opera che ha ottenuto un grande riconoscimento all'interno della raccolta *Le quattro scuole di Yan, Liu, Bai e Mi*? È proprio *Gita di primavera* di Bai Juyi: una poesia scritta dal poeta Bai Juyi al compagno funzionario di corte chiamato Yuan Zhen.

Leggendo il passo “È passato più di un anno dall'arrivo a Hangzhou” all'interno della poesia ci fa intendere che la poesia stessa sia stata indirizzata a Yuan Zhen proprio perché i due si sono incontrati alla corte imperiale di Hangzhou tra l'823 e 824.

Soffermiamoci ora sull'aspetto più tecnico dell'opera: possiamo notare che presenta diverse scalfitture che ne rendono difficile la lettura e l'identificazione. Tuttavia, possiamo ammirare lo spirito e la maestria delle pennellate ancora evidenti che presentano una struttura vigorosa ed elegante, un gusto antico vivido, proprio delle caratteristiche della calligrafia del periodo tra il VII e il X secolo d.C..

Track 6. Raccolta miscellanea di talenti artistici di Zhuda, 1702 d.C., rotolo di carta



Alla vostra destra possiamo ammirare l'opera *Raccolta miscellanea di talenti artistici* del noto calligrafo Zhuda: un'opera ispirata allo stile dell'antica opera *Chunhua Pavilion* di Li Zhi che utilizza, però, un diverso tipo di carta.

Osservando l'opera *Raccolta miscellanea di talenti artistici* possiamo notare subito delle modifiche rispetto all'opera a cui si è ispirato il calligrafo Zhuda: sono stati eliminati, dunque, nome dell'autore all'inizio del testo e nomi di altri personaggi e, allo stesso modo, è stato eliminato anche il ringraziamento finale.

Sapete cosa possiamo comprendere dallo stile di scrittura adottato da Zhuda? Possiamo comprendere che l'opera *Raccolta miscellanea di talenti artistici* sia destinata a diventare la prefazione di un'opera per uno degli amici del noto calligrafo Zhuda.

Soffermiamoci ora sugli aspetti più tecnici dell'opera: è scritta in uno stile molto elegante, ossia lo stile corsivo. Non trovate che sia una scrittura a sé stante? I caratteri di questo stile, infatti, appaiono fortemente deformati e si potrebbero paragonare quasi a una danza perché sono caratterizzati proprio da libertà e vivacità dei tratti. Ora ritorniamo sull'opera: possiamo notare che ogni pagina contiene solo tre righe e presenta molte parti vuote, ma nonostante ciò esprime appieno lo stile particolare di Zhuda.

Vi ringraziamo per aver partecipato a questo viaggio alla scoperta della calligrafia insieme a noi e speriamo di avervi trasmesso la bellezza di questa magnifica arte tradizionale.

Script 2

Alla scoperta delle opere pittoriche e calligrafiche Dal XIV al XX secolo d.C. Museo del Sichuan Chen Wei

Track 1. Introduzione

Il Museo d'Arte Cinese del Zhejiang, in collaborazione con il Museo del Sichuan, vi dà il benvenuto alla mostra "Alla Scoperta delle Opere Pittoriche e Calligrafiche - Dal XIV al XX secolo d.C.": rimarrete sorpresi dal potente legame che si cela tra pittura e calligrafia, capace di produrre dei meravigliosi capolavori d'arte. I calligrafi di spicco tra il XIV e il XX secolo, infatti, grazie all'eredità pittorica e calligrafica delle epoche passate, hanno apportato grande prestigio alla storia dell'arte cinese e ancor di più alla storia della calligrafia.

Sapevate che questo periodo ha visto la fioritura di diverse scuole di pensiero e di molti maestri d'arte? Tutti questi cambiamenti hanno reso possibile uno sviluppo artistico molto variegato. A sua volta, questo sviluppo dell'arte ha portato a sua volta alla fondazione di un vero e proprio sistema artistico di "accademie d'arte", ognuna delle quali era rappresentata da calligrafi e pittori di rilievo di quel periodo.

Soffermiamoci sulla storia della pittura a partire dal XIV fino al XX secolo: possiamo notare gruppi di artisti che seguono una pittura più tradizionale seguendo i canoni di corte, contrapposti ad altri gruppi che adottano uno stile pittorico più eccentrico. Il risultato? Un continuo intreccio tra i due stili che ha permesso la continuazione dell'arte tradizionale cinese, ma allo stesso tempo ha reso possibile un'apertura a nuove prospettive per lo sviluppo dell'arte pittorica moderna.

Allo stesso modo, la calligrafia tra il XIV e il XX secolo ha combinato la ricerca di imitazione dei modelli antichi con l'innovazione: oltre allo stile misurato della calligrafia degli ufficiali governativi, infatti, è emerso uno stile audace e libero che ha cambiato la rappresentazione tradizionale della calligrafia.

Ora siete pronti a immergervi in un'esperienza multisensoriale? Ammireremo insieme maestose opere di pittura paesaggistica accompagnate da eleganti calligrafie, comprendendo l'eleganza e il gusto di numerosi calligrafi e pittori, ma ancora più importante, riusciremo a captare il loro stato d'animo attraverso le loro pennellate.

Vi ricordate l'allusione all'esperienza multisensoriale fatta prima? Ora ha inizio il vostro viaggio: appena entrerete nella prima sala a destra fermatevi davanti alla prima opera, di fronte troverete una sua versione in miniatura, posizionate le mani sulla miniatura in bassorilievo e chiudete gli occhi. Premete il tasto 2 e seguite le istruzioni vocali, il vostro percorso inizia ora!

Track 2. *Cassette di paglia affacciate su un ruscello e un ponte* di Zhang Hong, XIV-XVII secolo d.C., rotolo di carta a colori: altezza 99 cm, larghezza 49,7 cm

Abbiamo qui raffigurata *Cassette di paglia affacciate su un ruscello e un ponte*: una maestosa opera di Zhang Hong, al quale è stato attribuito un curioso nome, ossia "Vecchio Daoista della montagna". La motivazione di questo pseudonimo la capiremo insieme, ma ora concentriamoci sul bassorilievo su cui poggiate le mani.

Partendo dal basso a destra potete percepire al tatto dei piccoli massi rocciosi. Man mano che si sale lungo la tavoletta percepirete una distesa di pini ai lati e al centro una casetta con accanto un ponte che sovrasta un ruscello. Scorrendo le dita verso l'alto percepirete al tatto un gruppo di montagne le cui vette sono marcate con sfumature di inchiostro che potete percepire attraverso alcune pieghe; più in alto troviamo un piccolo villaggio sulla destra e altre montagne che sovrastano il villaggio. Scorrendo le dita verso sinistra, invece, troviamo una poesia di cinque versi scritta proprio da Zhang Hong che recita: "È autunno inoltrato, una nebbia fredda avvolge gli alberi ormai spogli, non rimane altro che ascoltare il dolce suono del ruscello che scorre." Riuscite a immaginarvi immersi in questo paesaggio durante una fredda giornata d'autunno? I colori dei tronchi un po' rossastri e spogli, una quiete tale da sentire solo il gorgoglio del ruscello.

Questa è proprio l'intenzione che vuole esprimere Zhang Hong attraverso questa opera: Zhang Hong, infatti, amava immergersi proprio nella natura per studiarla e poi per ricrearla sui rotoli di carta. Ora comprendete perché veniva chiamato "Vecchio Daoista della montagna"? Proprio perché eccelleva nella pittura di paesaggi montani e fluviali, con uno stile incisivo, sfumature di inchiostro umide e stratificazioni di montagne e valli profonde.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera originale: corrisponde alla descrizione appena fatta? Non credete anche voi che l'opera sia ricca di vita e allo stesso tempo esprima uno spirito fuori dal comune? Anche la poesia scritta in stile semi-corsivo è ricca di vita: i tratti della scrittura, infatti, sembrano proprio un'armoniosa danza e, in questo caso, la scrittura si armonizza al paesaggio naturale.



Track 3. Paesaggio a imitazione di Wu Zhen di Lan Ying, XIV-XVII d.C., inchiostro e penna su seta: altezza 122,3 cm, larghezza 60,6 cm

Alla vostra destra vi troverete davanti a un'imponente opera: *Paesaggio a imitazione di Wu Zhen* realizzata dal famoso calligrafo e pittore Lan Ying, meglio conosciuto per le sue opere di paesaggi montani e fluviali. Ma ora distogliete lo sguardo dalla parete e appoggiate le mani sul bassorilievo che trovate di fronte. Premete il tasto 3 e chiudete gli occhi.

Ai piedi del dipinto, partendo da sinistra, al tatto possiamo percepire rocce dalla struttura solida e spigolosa. Scorrendo le dita verso l'alto possiamo percepire alberi dai carichi rami che pendono sopra al fiume, in procinto di sfiorare le sue acque cristalline. Scorrendo le dita verso l'alto, invece, percepiamo altri alberi sulle montagne più in lontananza, creando una densa ombra, quasi a nascondere il piccolo villaggio montano ricco di casette. Proseguendo verso l'alto possiamo percepire un ponticello che sovrasta il fiume, creando così un collegamento con il piccolo villaggio fluviale sulla destra. Scorrendo le dita intorno al villaggio possiamo percepire che è circondato da alti arbusti e da spigolose montagne. Continuando ancora verso l'alto ancora riusciamo a percepire altre montagne in lontananza: riuscite a immaginare il paesaggio? Un villaggio fluviale in estate in cui i pescatori conducono una vita tranquilla.

Pensate a una giornata tipica di questo villaggio: riuscite a sentire i pescatori che canticchiano sulle barche? E lo scrosciare del fiume in lontananza? Riuscite a percepire una nebbiolina che avvolge le valli? Sembra di essere immersi in un paesaggio etereo, non trovate?

Ma ora smettete di immaginare e riaprite gli occhi: corrisponde alla descrizione appena conclusa? Pensate che Lan Ying aveva ben 70 anni quando dipinse *Paesaggio a imitazione di Wu Zhen* e, nonostante l'età, riusciamo a percepire le pennellate vigorose che ricreano un'atmosfera solenne.

In alto a sinistra possiamo notare un'elegante scritta che comprende la firma dell'autore e l'indicazione del luogo in cui è stata realizzata l'opera: non vi sembra che i tratti fluidi e morbidi si armonizzino alla perfezione con lo sfondo del paesaggio?

Track 4. *Ritratto di un monaco buddista in un boschetto di paulownie* di Xiang Shengmo, XIV-XVII d.C., inchiostro nero su carta: altezza 31,9 cm, larghezza 22,7 cm

Proseguiamo verso la seconda sala alla vostra sinistra: vi troverete davanti all'opera *Ritratto di un monaco buddista in un boschetto di paulownie* del talentuoso pittore e calligrafo Xiang Shengmo. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 4: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Posizionate le mani ai piedi del dipinto: partendo da sinistra, scorrete le dita verso l'alto e al tatto potete percepire una distesa d'erba fresca e intorno degli alberi di paulownia. Sapete cosa sono le paulownie? Si tratta di una pianta di origine cinese e giapponese dai fiori eleganti che spesso possiamo incontrare nei boschetti. A sinistra degli alberi possiamo percepire al tatto un masso al quale si appoggia un erudito. Possiamo percepire al tatto che l'erudito indossa vesti pregiate. Possiamo, inoltre, percepire un'espressione facciale rilassata che ci fa presumere che sia immerso nei suoi pensieri o che stia semplicemente ammirando il paesaggio. Scorrendo le dita verso destra possiamo percepire la presenza di un'oca che poggia le zampe su una roccia. Possiamo percepire al tatto che tra l'erudito e l'oca scorre un fiumiciattolo. Scorrendo le dita più in alto verso destra, invece, troviamo una poesia di sette versi che recita: "Appoggiato a una roccia in riva al fiume canto brevi versi all'ombra di un albero di paulownia. In quest'infinita quiete avvolta dalla nebbia, il canto di un'oca risuona in lontananza." Riuscite a immaginarvi immersi nella quiete della natura a meditare indisturbati? La nebbiolina tipica delle giornate autunnali che vi avvolge e l'unico rumore percepibile è quello degli animali del boschetto. Non è, dunque, il luogo ideale per ritirarsi nella quiete più totale?

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare il dipinto di fronte a voi: è proprio questo che Xiang Shengmo voleva trasmettere attraverso l'opera *Ritratto di un monaco buddista in un boschetto di paulownie* qui di fronte a voi. Anche la poesia scritta con vigorose pennellate in alto a destra sembra essere in perfetta armonia con il paesaggio rappresentato, non trovate anche voi?

Ammirando l'intera opera possiamo notare una grande attenzione ai dettagli, soprattutto sulle pieghe delle vesti e sui tronchi degli alberi: Xiang Shengmo, infatti, si specializzò nella pittura dei paesaggi curata nei minimi dettagli grazie all'aiuto di un grande maestro di pittura di paesaggi dell'epoca.

Track 5. *Oche in gabbia* di Chen Hongshou, XIV-XVII d.C., rotolo di carta a colori: altezza 107 cm, larghezza 45,6 cm

Alla vostra destra vi troverete di fronte all'opera *Oche in gabbia* appartenente all'eccentrico calligrafo e pittore Chen Hongshou. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 5: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

La storia protagonista del dipinto *Oche in gabbia* è l'amore del grande maestro calligrafo Wang Xizhi per le oche. Sapete da dove è tratta questa storia? Proprio dalla biografia di Wang Xizhi nel libro *Storie della dinastia Jin*: il libro, infatti, racconta di un sacerdote che scambiò uno stormo di oche con il *Daodejing*, noto anche come *Libro della vita e della virtù*. Sapete di che opera si tratta? Il *Daodejing* è considerato il libro fondamentale del pensiero taoista e possiamo collocarlo all'interno dei testi Classici, ossia le opere fondamentali della letteratura cinese classica che ogni studioso dell'epoca doveva conoscere e studiare.

Concentriamoci ora sul bassorilievo dell'opera *Oche in gabbia*. A partire dal basso, scorrendo le dita possiamo percepire a destra la figura del calligrafo Wang Xizhi. Scorrendo le dita lungo la figura, possiamo percepire al tatto la punta delle scarpe di seta rossa che spuntano alla base dell'ampia veste che indossa. Scorrendo le dita lungo il suo abito possiamo percepire i dettagliati drappaggi dell'ampia veste e la mano che fuoriesce dalla grande manica. Riuscite a percepire il ventaglio dalla forma quadrata nella mano? Scorrendo le dita verso l'alto possiamo trovare un viso dai tratti austeri. Scorrendo le dita verso sinistra, invece, ecco una figura più bassa i cui tratti del viso sono marcati della vecchiaia. Scorrendo le dita lungo la figura più bassa percepirete delle vesti meno elaborate. Nella mano sinistra della figura più

bassa potete avvertire la presenza di un bastone in vimini. Scorrendo le dita verso l'altro braccio potete riconoscere che in mano regge una gabbia piena di oche.

Come abbiamo percepito al tatto, i due personaggi hanno caratteristiche opposte sia nel vestire sia nell'aspetto in sé: i due personaggi, infatti, rappresentano rispettivamente la figura di padrone e servo.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera: riuscite a notare quanto le pennellate sono raffinate e minuziose? È proprio lo stile rappresentativo di questo periodo: le figure di questo periodo, infatti, presentano la grandezza della testa sproporzionata rispetto al corpo che al contrario risulta più piccolo. Queste due figure non vi sembrano un po' stravaganti e lontane dalla realtà?

Track 6. *Casette in riva al fiume* di Hong Ren, XVII-XX d.C., inchiostro su carta: altezza 104,9 cm, larghezza 46,8 cm

Proseguendo, alla vostra destra vi troverete di fronte all'opera *Casette in riva al fiume* del rinomato calligrafo e pittore Hong Ren. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 6: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dall'angolo in basso a sinistra, possiamo percepire una zona collinare cosparsa da alberi spogli e secchi in primo piano. In secondo piano, invece, scorrendo le dita verso l'alto, possiamo percepire una capanna che si affaccia sulla sponda di un fiume. Spostandovi verso l'alto, percepite che la sponda del fiume, a sua volta si affaccia a un ammasso roccioso dalle linee molto squadrate. Scorrendo le dita verso destra, invece, ecco una casetta solitaria sulla cima di una collina. Se continuiamo a scorrere le dita verso l'alto, possiamo trovare una distesa di catene montuose dalla struttura solida e spigolosa che si estende sullo sfondo. Riuscite a immaginarvi immersi in questo paesaggio desolato e silenzioso che ricorda una malinconica giornata d'inverno?

Questo è proprio l'intento che vuole trasmettere Hong Ren attraverso i suoi tratti decisi e attraverso le forme squadrate delle rocce e degli alberi. Non credete che gli alberi e le rocce con le loro sfumature rappresentino al meglio lo stile unico di Hong Ren?

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte: in alto a destra possiamo individuare una poesia. Riuscite a percepire che persino i caratteri della poesia sono formati da tratti decisi e squadrate? Ogni elemento all'interno del dipinto è in perfetta armonia con gli altri.

Track 7. *Aquila posata su un albero di paulownia* di Zhuda, XVII-XX d.C., inchiostro e pennello su carta: altezza 125,2, larghezza 43,5 cm

Alla vostra destra vi troverete di fronte all'opera *Aquila posata su un albero di paulownia* del rinomato calligrafo e pittore Zhuda. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 7: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dalla parte bassa dell'opera, possiamo percepire al tatto un pendio collinare. Scorrendo le dita verso l'alto, invece, possiamo percepire il tronco e i rami di un albero di paulownia spoglio di rami e foglie. Scorrendo le dita verso destra possiamo percepire un ramo avvizzito, sul quale troviamo appollaiata un'aquila solitaria: possiamo percepire che l'aquila ha la testa china verso il basso, con sguardo penetrante sembra quasi guardare con disprezzo il mondo umano, come se si trovasse separata dal resto delle creature. Non vi trasmette la sensazione di perdersi in un paesaggio desolato ed etereo allo stesso tempo?

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete davanti: potete notare che l'uso dell'inchiostro e del pennello non è abbondante, ma si concentra sulla rappresentazione delle forme con l'intenzione di esprimere i sentimenti e catturare lo spirito del paesaggio. E voi siete riusciti a percepire l'intento di Zhuda? Possiamo affermare, dunque, che con poche pennellate, l'aquila possente e severa viene resa realisticamente sulla carta.

Sapevate che l'aquila è un soggetto che Zhuda dipingeva spesso? All'interno del dipinto *Aquila posata su un albero di paulonia*, però, si potrebbe dire che stesse dipingendo sé stesso. Zhuda, infatti, esprimeva il suo desiderio di allontanarsi dalla confusione del mondo e desiderava solo la compagnia della natura. Zhuda, per l'appunto divenne un monaco taoista e si stabilì in un tempio immerso nella natura a Nanchang, nella provincia del Jiangxi, a sud-est della Cina.

Track 8. *Paesaggio a imitazione di Dong Yu* di Wang Hui, 1707 d.C., colore su rotolo di seta: altezza 120 cm, larghezza 52,8 cm

Proseguendo verso la terza sala, alla vostra sinistra vi troverete di fronte all'opera *Paesaggio a imitazione di Dong Yu* del rinomato Wang Hui. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 8: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dalla parte bassa dell'opera, possiamo percepire al tatto un ammasso roccioso ed erboso. Scorrendo le dita verso l'alto, possiamo percepire degli alberi rigogliosi dalle radici intrecciate e dettagliate che pendono sopra al fiume, in procinto di sfiorare la sua tumultuosa superficie. Scorrendo le dita più in alto, possiamo percepire che la superficie del fiume occupa tutta la zona centrale dell'opera: al tatto possiamo percepire proprio le onde agitate del fiume. Sull'irruente fiume, invece, possiamo percepire al tatto la presenza di pescatori intenti a pescare. Scorrendo le dita verso il lato destro del bassorilievo, possiamo percepire un gruppo di falesie che circonda il lato destro del fiume. Sulla cima delle falesie possiamo percepire al tatto la presenza di un gruppo di casette circondata da alberi frondosi. Scorrendo le dita verso sinistra, possiamo percepire una zona piana ricoperta da una fitta foresta rigogliosa che si affaccia sul lato opposto del fiume. Scorrendo le dita più in alto, al di là della fitta foresta possiamo percepire montagne dalle curve sinuose, che in lontananza sembrano quasi scomparire dietro una coltre di nebbia.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte. Riuscite a comprendere l'abilità di Wang Hui nel ricreare dei paesaggi poetici attraverso l'uso di tonalità di verde e rosso leggero? Le rocce delle montagne, infatti, appaiono lussureggianti, con livelli distinti, dominati da tonalità di verde, blu e giallo. Non vi sembra che ricrei un'atmosfera fresca e delicata?

L'opera *Paesaggio a imitazione di Dong Yu* è proprio un intreccio di forti emozioni e natura rigogliosa: la natura rigogliosa, infatti, esprime proprio lo spirito di Wang Hui.

In alto a sinistra possiamo individuare una dedica scritta in corsivo dall'autore che recita: "La primavera è tutta acqua di fiori di pesco, non riconosco da dove proviene la sorgente divina". Riuscite a percepire che persino i caratteri della poesia sono caratterizzati da tratti morbidi e sinuosi? Ogni elemento all'interno del dipinto è in armonia con tutti gli altri.

Track 9. *Nuvole di fumo attorno alle montagne a imitazione di Dong Yuan* di Yun Shouping, XVII-XX d.C., colore su rotolo di seta: altezza 165,3, larghezza 50,8 cm

Alla vostra destra vi troverete di fronte all'opera *Nuvole di fumo attorno alle montagne a imitazione di Dong Yuan* del rinomato Yun Shouping. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 9: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dal basso possiamo percepire un pendio roccioso cosparso di ciuffi d'erba. Scorrendo le dita verso l'alto possiamo percepire la presenza di alberi che si affacciano su un

limpido fiume. Il fiume si restringe mano a mano che scorriamo le dita verso l'alto. Nel punto in cui si restringe il fiume, possiamo percepire al tatto la presenza di un ponte che unisce due versanti montuosi. Se scorriamo le dita verso sinistra possiamo percepire alcuni tratti del versante ricchi di vegetazione che emergono: sul versante, infatti, possiamo percepire la presenza di alberi rigogliosi che ricoprono la montagna. Al centro, invece, possiamo percepire al tatto che il fiume si estende serpeggiante attraverso la valle, costeggiando i due versanti. Sul lato destro del fiume, possiamo percepire al tatto un versante più ampio e rigoglioso che si estende verso l'alto. Scorrendo le dita verso l'alto, possiamo percepire la presenza di un villaggio che si affaccia sulla valle: anche qui possiamo percepire che intorno ci sono molti alberi rigogliosi. Dalla vallata del villaggio, possiamo percepire che il versante della montagna diventa sempre più ripido e tortuoso, fino a quasi scomparire tra le nubi in lontananza. Non vi sembra di essere immersi in un luogo magico alla vista di queste montagne imponenti e serpeggianti? L'unico suono che riuscite a sentire è lo scrosciare del fiume e della natura circostante.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte: in alto a destra possiamo individuare un'iscrizione di Yun Shouping che recita: "La cima del monte Fubei: un paesaggio dalla bellezza intramontabile." Riuscite a comprendere che anche Yun Shouping stesso, che ha visto con i suoi occhi e dipinto il paesaggio, è incredulo davanti a questo spettacolo della natura unico nel suo genere?

Track 10. *A pesca sul ruscello* di Shi Tao, 1684 d.C., colore su carta: 110 cm di altezza, 58 cm di larghezza

Alla vostra destra vi troverete di fronte all'opera *A pesca sul ruscello* del rinomato Shi Tao. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 10: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dal basso dell'opera, a sinistra possiamo percepire al tatto un pendio roccioso dai tratti irregolari che si affaccia su un ruscello. In primo piano, possiamo percepire al tatto un albero carico di rami spigolosi che pendono sopra al ruscello, in procinto di sfiorare la sua limpida acqua. Al tatto possiamo percepire che sul ruscello c'è un pescatore intento a pescare sulla barchetta. Scorrendo le dita verso destra possiamo percepire il versante della montagna che costeggia il ruscello. Scorrendo le dita verso l'alto, possiamo percepire la presenza di vette dai tratti irregolari e rigogliosi boschetti che confluiscono verso un sentiero stretto e ripido.

Scorrendo le dita verso il lato sinistro del sentiero, invece, possiamo percepire delle casette nascoste da un boschetto rigoglioso. Ecco che qui il sentiero stretto e ripido vicino alle casette si estende verso l'alto tra le alte montagne nascoste dalla nebbia.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte: all'estremità sinistra dell'opera *A pesca sul ruscello*, possiamo percepire al tatto una poesia scritta dallo stesso Shi Tao che recita: "Tutto è avvolto dalla pioggia, il sole splende tra boschetti, alberi e rocce: un ambiente tutto variopinto. Chi può descrivere tutto questo munendosi di un sol pennello? Ho abbandonato i campi di pietra e i sandali di paglia, solo allora ho compreso la gioia del pennello che si libera sulla tela e l'ho mostrata agli altri. Ammirandolo dalla cima della montagna, si può comprendere che il paesaggio non ha eguali." Non vi sentite immersi in questo paesaggio montano mistico e variopinto nell'ascoltare questa poesia? Ci dà quasi l'idea di libertà: libertà di dipingere senza porsi vincoli, seguendo solo l'impeto del momento.

È proprio questa la caratteristica di Shi Tao: l'uso del pennello flessibile e libero che ci permette di ammirare immagini molto vivide e cariche di sentimenti e significati profondi.

Track 11. *Paesaggio a imitazione di Huang Zijiu di Wang Yuanqi, XVII-XX d.C., inchiostro nero e colori su rotolo di seta: 176 cm di altezza, 98,8 cm di larghezza*

Alla vostra destra vi troverete di fronte all'opera *Paesaggio a imitazione di Huang Zijiu* del rinomato pittore e calligrafo Wang Yuanqi. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 11: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dalla parte bassa dell'opera possiamo percepire sul lato destro dei massi rocciosi dai tratti marcati e dettagliati. Scorrendo le dita verso l'alto possiamo percepire la presenza di alberi rigogliosi che si intrecciano tra loro. All'altezza dei tronchi degli alberi, scorrendo le dita verso destra possiamo percepire un piccolo villaggio che si affaccia sul lago. Scorrendo le dita verso sinistra, possiamo percepire un ponte che collega il villaggio con una serie di basse colline rigogliose verso la parte centrale dell'opera. Al di là di questo gruppo di colline, possiamo percepire al tatto che si nasconde un altro villaggio affacciato sul lago. Scorrendo le dita verso l'alto possiamo percepire diverse catene di basse colline dai tratti irregolari e morbidi che si estendono verso l'alto: sono ricche di vegetazione e speroni di roccia. Ai lati delle catene collinari possiamo percepire al tatto la presenza del limpido lago che segue le curve serpeggianti delle colline irregolari. Scorrendo le dita verso l'alto possiamo percepire al tatto alte montagne maestose. Riuscite a immaginare queste montagne avvolte dalla nebbia?

Questa nitida stratificazione delle montagne avvolte dalla nebbia crea proprio un senso di prospettiva lontana e profonda tipica di Wang Yuanqi.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte: riuscite a notare che le sfumature e gli sfregamenti resi dalle pennellate creano una sensazione di spessore e una profonda prospettiva? È proprio lo stile della pittura di Wang Yuanqi con opere di paesaggio profonde e armoniose: i suoi paesaggi, infatti, si caratterizzano per un'unione armoniosa di pennellate umide e asciutte, chiare e dense, rarefatte e fitte. Le sue opere esprimono proprio uno stato di serena vacuità.

Track 12. *Recitando poesie sul dorso di un asino* di Gao Qipei, XVII-XX d.C., inchiostro su carta: altezza 119 cm, larghezza 58 cm

Proseguendo nella quarta sala, alla vostra sinistra vi troverete di fronte all'opera *Recitando poesie sul dorso di un asino* del rinomato pittore e poeta Gao Qipei. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 12: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dal basso dell'opera possiamo percepire al tatto un sentiero dai tratti veloci e poco delineati. Sul sentiero, possiamo percepire la presenza di un erudito dalle vesti raffinate sul dorso di un asino. Al tatto possiamo percepire che il viso dell'erudito è rivolto verso le sue spalle, intento a conversare con un uomo dietro di lui. Scorrendo le dita verso sinistra, possiamo percepire al tatto che l'uomo dietro all'erudito cammina su un sentiero più alto a ridosso di una parete rocciosa. Scorrendo le dita verso l'alto possiamo percepire che la parete rocciosa si estende verso l'alto e qua e là possiamo percepire qualche ramo d'albero tra le rocce. Scorrendo le dita verso destra, invece, possiamo percepire la presenza di un gruppo di montagne di altezze diverse che si estendono in lontananza.

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera di fronte a voi: siete riusciti a captare la particolare modalità di pittura di Gao Qipei? Gao Qipei, infatti, usa le sue dita intinte nell'inchiostro per dipingere. Sebbene i tratti siano rapidi non credete che ogni personaggio abbia un'espressione propria? È straordinario ammirare come Gao Qipei utilizzi l'altezza delle montagne e degli alberi, così come i livelli delle strade di montagna, per rappresentare la profondità del paesaggio.

Possiamo notare proprio l'organizzazione ordinata e rigorosa degli elementi all'interno del dipinto che riflettono una maturità artistica decisamente elevata: tutti questi elementi insieme rendono l'opera *Recitando poesie sul dorso di un asino* unica nel suo genere.

Track 13. *Quartina di settenari di Zhang Zhao, XVII-XX d.C., stile corsivo, inchiostro su carta: altezza 104,4 cm, larghezza 53,5 cm*

Sulla destra possiamo notare uno dei numerosi esempi di scrittura corsiva: *Quartina di settenari* del rinomato calligrafo Zhang Zhao.

Eccoci tornati indietro nel XVIII secolo, durante il regno dell'imperatore Qianlong: sotto l'imperatore Qianlong, infatti, la calligrafia era molto apprezzata, e più in particolare le opere di Zhang Zhao. Sapevate che Zhang Zhao eccelleva anche nella musica oltre che nella calligrafia? Creò componimenti anche per la corte imperiale.

Ora concentriamoci sull'opera che abbiamo di fronte: abbiamo raffigurato una poesia di quattro versi divisi in 7 caratteri per riga. Possiamo notare al primo sguardo che le pennellate sono arrotondate e morbide, l'inchiostro è ricco e umido: le pennellate, infatti, sono talmente libere e vivaci da essere paragonate a una danza.

Si vociferava che Zhang Zhao amasse bere e comporre calligrafie in stato di ebbrezza. Sapete come sono state confermate queste voci? Proprio grazie a questo componimento di 4 versi che recita: "Tutti offrono vino che io ho mai comprato, tutto il giorno un boccale appeso al pineto, il maestro del corsivo diventa pazzo, può davvero dipingere l'immagine di un monaco ubriaco."

Zhang Zhao stesso affermava che l'essenza del vino scorreva attraverso le sue dieci dita mentre componeva: questa poesia mostra appieno lo stile distintivo di Zhang Zhao.

Track 14. *Distico pentasillabico di Liu Yong, XVII-XX d.C., stile corsivo, pennello su carta profumata: altezza 91 cm, larghezza 23,4 cm*

Proseguendo verso destra possiamo ammirare un altro esempio di calligrafia in stile corsivo: *Distico pentasillabico* del rinomato calligrafo e pittore Liu Yong.

Torniamo indietro nel tempo, più precisamente nel XVIII, durante il regno dell'imperatore Qianlong: durante tutto questo periodo ci fu una grande riscoperta della calligrafia, ma sapevate che Liu Yong era rinomato per la sua calligrafia in stile antico e semplice? La sua calligrafia, infatti, era caratterizzata da pennellate che rendeva le sue opere uniche nel loro genere.

La calligrafia di Liu Yong, di fatto, era caratterizzata principalmente da inchiostro denso e da ampie pennellate, con uno stile ricco e audace. Ma sapete come ha raggiunto questa bravura?

Liu Yong è riuscito a combinare gli stili calligrafici dei grandi maestri di tutta la storia, raggiungendo un'eccellenza tale che la sua calligrafia all'epoca era paragonata alla "brillantezza della giada". Sapete perché la calligrafia di Liu Yong è stata paragonata proprio alla giada? Perché la giada era proprio la pietra più preziosa e di grande valore per il popolo cinese dell'epoca: la giada, di fatto, era considerata "l'eccellenza".

Soffermiamoci ora sul distico di Liu Yong qui di fronte: abbiamo rappresentata una poesia in due versi che è suddivisa in 5 caratteri per riga. Possiamo notare al primo sguardo lo stile libero del corsivo: le pennellate, infatti, sono vivaci e libere, possiamo paragonarle proprio a una danza.

Scopriamo insieme cosa recita il distico di Liu Yong: "Il pennello, che diagonalmente scorre sulla superficie della pietra, compone così il poema attraverso la mano dell'artista, seduto sulle foglie di paulownia." Oltre alla libertà dei tratti, possiamo notare anche la densità e il vigore delle pennellate che risponde appieno allo pseudonimo con cui veniva chiamato all'epoca: "maestro delle pennellate dense".

Track 15. Distico in settenari di Liang Tongshu, XVII-XX d.C., stile corsivo, inchiostro su carta: altezza 132,7 cm, larghezza 24,8 cm

Proseguendo verso destra, possiamo ammirare un esempio di calligrafia in stile corrente: *Distico in settenari* del rinomato calligrafo Liang Tongshu.

Tornando indietro nel tempo durante il XVIII secolo, durante il regno dell'imperatore Qianlong: periodo in cui è avvenuta una riscoperta della calligrafia e in cui sono emersi diversi stili calligrafici del passato tra cui uno stile pratico e scorrevole, ossia lo stile corrente. Sapevate che lo stile corrente ha origine già tra la fine del I secolo a.C. e il III secolo d.C.? Tra la fine del I secolo a.C. e il III secolo d.C., infatti, è sorta la necessità di una tipologia di scrittura che agevolasse la vita quotidiana: lo stile corrente è proprio un tipo di scrittura rapida e facilmente decifrabile.

Questo pratico stile viene poi ripreso da Liang Tongshu nel XVIII. Sapevate che Liang Tongshu divenne uno degli esponenti più rilevanti dello stile corrente? Liang Tongshu, infatti, ha apportato delle migliorie a questa scrittura utilizzando proprio pennelli di pelo di capra per riuscire a scrivere caratteri grandi e vigorosi. Sapete come Liang Tongshu abbia raggiunto questa maturità di scrittura? Proprio perché si dedicò alla calligrafia fin dalla giovane età: inizialmente studiò e riprese stili di diversi calligrafi, finché non sviluppò uno stile unico nel suo genere che lo contraddistinse.

Soffermiamoci ad ammirare il distico che recita: “Un vessillo al soffio del vento ondeggia, fintantoché l’ispirazione poetica non primeggia.” Non vi sembra che con queste parole Liang Tongshu racconti proprio il suo percorso di apprendimento della calligrafia? Liang Tongshu, infatti, ha fuso e combinato vari stili fino a raggiungere il suo stile personale. Soffermiamoci un momento sull’aspetto più tecnico: risalta subito agli occhi la carta decorata con sigilli di diverse forme che rendono il distico in settenari elegante e pieno di vita. Lo stile corrente si riconosce per le pennellate ampie e vigorose. Non vi sembra che queste pennellate ampie e vigorose diano vita alla tela rendendola molto elegante e vivace?

Track 16. *Distico in settenari di Deng Shiru, XVII-XX d.C., stile degli scribi, inchiostro su carta: altezza 138 cm, larghezza 28,2 cm*

Proseguendo verso la quinta sala, alla vostra sinistra possiamo ammirare un esempio di calligrafia in stile degli scribi: *Distico in settenari* del rinomato calligrafo Deng Shiru.

Eccoci tornati indietro nel tempo tra il XVII e XVIII secolo, periodo in cui è avvenuta una riscoperta della calligrafia e in cui sono emersi diversi stili calligrafici del passato, tra cui lo stile degli scribi. Sapevate che lo stile degli scribi ha origini già dal I secolo d.C.? Era utilizzato soprattutto per la redazione dei documenti ufficiali da parte degli scribi. Durante il XVIII secolo, invece, viene ripreso soprattutto da Deng Shiru nella composizione di opere calligrafiche.

Il *Distico in settenari* raffigurato qui di fronte è considerata l’opera più rappresentativa dello stile degli scribi. Riuscite a percepire i tratti squadrati e appiattiti? Seguono proprio dei vincoli nella stesura dei caratteri.

Scopriamo insieme cosa recita il *Distico in settenari*: “Un delicato profumo di tè nell’aria aleggia, nel mirar le bolle occhi di pesce rimembra, la bianca piuma della gru ovunque volteggia, un ricamato manto rimembra.” Riuscite a percepire la grande forza espressiva di questo distico? Con pennellate vigorose e corpose, Deng Shiru descrive le bolle del tè paragonandole a occhi di pesce e allo stesso tempo descrive magnificamente anche l’ambiente di nidificazione delle gru nel giardino.

Ora riuscite a comprendere per quale motivo Deng Shiru è considerato il miglior calligrafo del XVIII secolo?

Track 17. *Distico in settenari di He Shaoji, XVII-XX d.C., stile corrente, inchiostro su carta: altezza 130 cm, larghezza 29 cm*

Proseguendo verso destra, possiamo ammirare un esempio di calligrafia in stile corrente: *Distico in settenari* del rinomato calligrafo He Shaoji.

Eccoci tornati indietro nel tempo, nel XIX secolo, secolo che ha affrontato un periodo di grandi turbolenze, ma nonostante le ribellioni sapevate che proprio a quel tempo sono fiorite diverse accademie d'arte? E sapevate che He Shaoji proveniva da una famiglia di letterati? He Shaoji, infatti, si è dedicato fin da giovane nello studio della calligrafia e della poetica fino a raggiungere l'apice della perfezione durante la sua vecchiaia. He Shaoji spiccava sugli altri calligrafi del XIX secolo proprio per la sua abilità nello stile corsivo.

Ora fermiamoci ad ammirare il *Distico in settenari* raffigurato qui di fronte e scopriamo cosa recita: “Alle api intorno, gocce di rugiada come cera si diramano, alle gru intorno, fitti petali in vaporose nuvole si trasformano.” Le linee curve e ondulate dei tratti mostrano forza e allo stesso tempo morbidezza: non vi sembra che assomigli al volo di una gru?

Concentrandoci sugli aspetti più tecnici, possiamo notare al primo sguardo che lo stile impiegato da He Shaoji nel Distico sette-sillabico è lo stile corsivo: uno stile caratterizzato da pennellate fluide e vivaci, ma che allo stesso tempo esprimono il vigore del calligrafo che le traccia. Anzi, si può dire che le pennellate dello stile corsivo assomiglino all'elegante volo di una gru.

Track 18. *Paesaggio su ventaglio* di Dong Gao, XVII-XX d.C., inchiostro e pennello su carta: altezza 15 cm, larghezza 49,1 cm

Proseguendo verso destra, vi troverete di fronte all'opera *Paesaggio su ventaglio* del rinomato pittore e poeta Dong Gao. Ora però, posizionate le mani sul bassorilievo di fronte all'opera, chiudete gli occhi e premete il tasto 18: siete pronti a immergervi nell'atmosfera del dipinto seguendo le istruzioni vocali.

Partendo dalla parte bassa del bassorilievo possiamo percepire al tatto la presenza di un limpido fiume che si distende su tutta la fascia inferiore. Scorrendo le dita verso sinistra possiamo percepire una cascata tra le rocce che si riversa nel fiume limpido e cristallino. Scorrendo le dita verso destra possiamo percepire la presenza di un gruppo di casette che si affacciano sul fiume. Sul lato destro delle casette possiamo percepire al tatto la presenza di montagne rocciose che si estendono fin sopra alle casette in lontananza. Scorrendo le dita verso

le montagne sopra le casette possiamo percepire le pennellate più dolci che ci danno l'idea della nebbiolina che le avvolge. Riuscite a immaginarvi immersi in questo paesaggio rigoglioso?

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte: all'estremità sinistra dell'opera Paesaggio su ventaglio, possiamo notare una poesia scritta dallo stesso Dong Gao che recita: "Monti e cascate del mio villaggio, con l'inchiostro vivaci riflessi riesco a ricrear, il fresco vento di una lunga primavera mi fa tremar, ma del posar il pennello non vi è miraggio" Riuscite a percepire il fresco pungente della primavera ascoltando queste parole? Ci dà quasi l'idea di libertà e creatività tipica della stagione primaverile: libertà di dipingere senza porsi vincoli, seguendo solo i sentimenti del momento.

Vi ringraziamo per aver partecipato a questo viaggio multisensoriale alla scoperta di magnifiche opere calligrafiche e pittoriche insieme a noi e speriamo di avervi trasmesso la bellezza di questa millenaria tradizione artistica.

CAPITOLO 3

Commento traduttologico

3.1. Tipologia testuale

I prototesti oggetto di questo commento traduttologico illustrano le opere calligrafiche e pittoriche inerenti a due mostre d'arte intitolate rispettivamente “L’Antica Arte della Calligrafia Cinese” presso il Museo Nazionale Cinese e “Alla Scoperta delle Opere Pittoriche e Calligrafiche - Dal XIV al XX secolo d.C.” presso il Museo del Sichuan. L’intento principale degli autori è quello di fornire informazioni utili volte a far avvicinare maggiormente il fruitore al patrimonio artistico cinese attraverso la descrizione delle opere stesse. Nel primo caso, l’autore Chen Chang ha effettuato un’ampia ed esaustiva panoramica sulla storia della calligrafia e, in seguito, ha descritto la struttura della mostra, addentrandosi infine nella descrizione delle opere d’arte. Per quanto riguarda il secondo prototesto, invece, l’autore Chen Wei si è concentrato su un determinato periodo storico della calligrafia e della pittura, ovvero tra il XIV e il XX secolo d.C., spiegando lo sviluppo di ognuna, per poi proseguire nella descrizione delle opere d’arte.

La traduttrice, quindi, ha individuato la tipologia testuale del prototesto come una tipologia principalmente informativa. Facendo riferimento alla panoramica generale sulla storia e sullo sviluppo della calligrafia riportata dai due autori, tuttavia, si può affermare che i prototesti abbiano una componente di tipo descrittivo: i testi, infatti, descrivono il contenuto delle opere calligrafiche e pittoriche e il profilo degli artisti che le hanno prodotte. Inoltre, essendo le descrizioni delle opere create per essere esposte all’interno di una mostra artistica, sono accompagnate da un ausilio visivo quale il paratesto.⁶³

Durante il processo traduttivo è stata conservata la componente ibrida presente nel prototesto. Avendo trasposto, tuttavia, il testo originale in formato audiodescrizione (d’ora in poi chiamata AD), finalizzato alla stesura di uno *script* per l’audioguida fruibile all’interno dei musei, si può constatare, dunque, che il metatesto abbia anche una componente uditiva e, in taluni casi tattile, oltre ad avere elementi verbali e visivi:⁶⁴ il prodotto finale, dopotutto, è proprio

⁶³ MAGAGNIN Paolo, “La traduzione per il turismo e l’accessibilità al patrimonio artistico-culturale”. in Nicoletta Pesaro, *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Milano, Hoepli, 2023, p. 194.

⁶⁴ *Ibid.*

un'audioguida. Come afferma Sabine Braun, l'AD è proprio un'attività complessa di mediazione cognitivo-linguistica e intermodale, infatti, per arrivare al prodotto finito sono coinvolti diversi processi di comprensione e produzione del discorso, all'interno del quale diverse componenti semiotiche interagiscono tra loro.⁶⁵ Il metatesto, oltre, ad essere caratterizzato da una tipologia testuale ibrida, presenta anche diverse funzioni che la traduttrice sviscererà in maniera più dettagliata nel paragrafo seguente.

3.2. Funzione

Come è stato accennato nel paragrafo precedente, essendo la tipologia testuale dell'AD ibrida e multimodale⁶⁶, anche la funzione delle traduzioni in ambito museale si può suddividere in cinque categorie: quella informativa, come suggerisce la parola, è volta a fornire informazioni ai fruitori che non comprendono il testo di partenza; quella interattiva, invece, è volta ad avvicinare la distanza tra museo e fruitore, facendolo sentire accolto e coinvolto; la funzione politica, invece, fa riferimento a tutte le scelte adottate dal museo e alla modalità con cui vuole trasmettere le informazioni al fruitore; quella sociale e inclusiva, invece, fa riferimento al museo che garantisce l'uguaglianza linguistica rendendo fruibili le informazioni a una comunità multilingue; quella espositiva, infine, fa riferimento alla traduzione - come oggetto - esposta nei musei, quindi, in questo caso, la presenza fisica della traduzione nei musei attribuisce un significato.⁶⁷

Per quanto riguarda i due prototesti presi in esame, è stata individuata una funzione principalmente informativa, in quanto si ha la volontà di fornire ai fruitori informazioni sulle opere pittoriche e calligrafiche. Si può individuare, tuttavia, la presenza di elementi narratologici volti a raccontare lo sviluppo della calligrafia nei diversi periodi storici.

Facendo riferimento ai due *script*, invece, la traduttrice ha individuato una funzione interattiva che emerge maggiormente: l'intento, infatti, è quello di coinvolgere il più possibile il fruitore dell'audioguida. Come viene affermato da Perego, questa funzione in particolare è caratterizzata dall'impiego di un linguaggio vivace e al contempo informativo, grazie all'impiego di un'ampia varietà lessicale e aggettivale".⁶⁸

⁶⁵ BRAUN Sabine, "Audio Description from a Discourse Perspective: A Socially Relevant Framework for Research and Training", *Linguistica Antverpiensia NS*, Vol. 6, 2007, p. 2.

⁶⁶ MAGAGNIN Paolo, "La traduzione per il turismo e l'accessibilità al patrimonio artistico-culturale". in Nicoletta Pesaro, *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, op. cit., p. 194.

⁶⁷ LIAO Min-Hsiu, "Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies", *The Journal of Specialised Translation*, vol. 29, 2018, p. 48.

⁶⁸ PEREGO Elisa, "Into the language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-Based Study", in *Perspectives Studies*, in *Translation Theory and Practice*, vol. 27, 2019, p. 1.

3.3. Dominante

Una volta individuate la tipologia testuale e la funzione, la traduttrice può concentrarsi sull'analisi più approfondita del prototesto per comprendere l'intento che i due autori hanno tentato di trasmettere al suo interno, nonché sulle scelte che hanno adottato. Jakobson, infatti, afferma che la dominante può essere considerata come il fulcro o il centro di gravità attorno al quale ruotano gli altri elementi: essa, dunque, conferisce coerenza e integrità strutturale al testo, guidando la sua composizione e organizzazione.⁶⁹ La dominante del prototesto, tuttavia, non sempre coincide con quella del metatesto: può essere mantenuta in parte, ma allo stesso tempo modificata in base alle esigenze del fruitore del testo di arrivo. Non meno importante, proprio perché si tratta di due culture diverse, la resa deve risultare maggiormente comprensibile per i fruitori della cultura ricevente. Come afferma Venuti, la traduzione trascende la mera comunicazione di un messaggio: il prototesto, infatti, è spesso interpretato e reinventato sulla base di valori diversificati e variabili a seconda di lingue e culture differenti.⁷⁰

In riferimento ai due prototesti presi in esame, la dominante può essere individuata nella funzione informativa, infatti, l'intento principale è fornire al destinatario informazioni sullo sviluppo della calligrafia e sulle opere calligrafiche di diverse epoche per avvicinarlo maggiormente a questa millenaria tradizione artistica.

All'interno dei due testi di arrivo è stata mantenuta, in parte, la dominante individuata nel testo originale, volta quindi a far apprezzare in maggior misura l'importante tradizione della calligrafia. Trattandosi, tuttavia, di *script* finalizzati per un'audioguida, si può individuare una sottodominante identificabile nella funzione interattiva:⁷¹ l'obiettivo, infatti, è coinvolgere maggiormente il fruitore attraverso l'utilizzo di un linguaggio ricco di aggettivi e grazie all'impiego di ausili tattili che permettono ai fruitori la possibilità di toccare il formato in bassorilievo dell'opera. In questo modo, i destinatari possono avere un'esperienza multisensoriale che richiede loro l'impiego di tutti i sensi.

3.4. Fruitore modello

Durante la stesura di un'opera il fruitore non è presente, infatti, l'autore si rivolge a un destinatario immaginario, quindi colui che potrebbe essere il suo lettore. Tale fruitore è meglio

⁶⁹ JAKOBSON Roman, cit. in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 80.

⁷⁰ VENUTI Lawrence, cit. in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, op. cit., pp. 101-102.

⁷¹ LIAO Min-Hsiu, "Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies", op. cit., p. 48.

definito da Umberto Eco come “lettore modello”, tuttavia, diverso dal “lettore empirico”, quindi, differente dal lettore vero in carne e ossa che leggerà il testo.⁷² Lo stesso avviene anche per la traduttrice: ella, infatti, si rivolge a un lettore modello che diverge da quello individuato dall’autore del testo originale in quanto si mettono in comunicazione due culture differenti. In tale contesto, la traduttrice dunque, deve essere un abile mediatore culturale e avere una consapevolezza metaculturale.⁷³

Per quanto riguarda il prototesto, la traduttrice ha individuato un lettore modello che può essere individuato in un pubblico madrelingua o abile conoscitore della lingua cinese appassionato della cultura tradizionale di cui vuole approfondire vari aspetti, in particolare, quello della calligrafia: essa, infatti, rappresenta il fulcro della cultura millenaria cinese, in quanto la sua origine ha portato alla creazione della scrittura in caratteri, tramandata e impiegata ancora al giorno d’oggi.

In riferimento al metatesto, la traduttrice ha individuato un fruitore modello differente da quello del testo originario, in quanto l’emittente è un pubblico conoscitore della lingua italiana appassionato di viaggi e culture diverse, in particolare, della cultura tradizionale cinese. Trattandosi di una tipologia testuale sotto forma di *script* finalizzata a un’audioguida museale, il fruitore del testo nella cultura di arrivo è interessato a vivere un’esperienza multisensoriale all’interno delle sale del museo grazie all’ascolto del testo finale. Secondo quanto affermato da Perego, inoltre, la traduzione nell’AD museale può essere definita come “descrizione verbale acustica degli elementi visivi di qualsiasi prodotto culturale (statico e dinamico) a beneficio delle persone con disabilità visive”.⁷⁴ Si ritiene erroneamente che la descrizione verbale acustica sia rivolta solamente a questa tipologia di fruitore,⁷⁵ tuttavia, possono beneficiare di questa pratica anche persone normovedenti:⁷⁶ siano loro studenti, persone con disabilità cognitive o disturbi come il deficit dell’attenzione o la dislessia e, non meno importante, anche persone che vogliono vivere un’esperienza museale diversa dal solito e che preferiscono essere guidate maggiormente durante la visione di un’opera. Dopotutto, una delle prerogative dell’AD è proprio l’inclusività sia dal punto di vista linguistico sia dal punto di vista dei fruitori.

3.5. Macrostrategia

⁷² ECO Umberto, cit. in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, op. cit., p. 38.

⁷³ OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, op. cit., pp. 38-39.

⁷⁴ PEREGO Elisa, “Into the language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-Based Study”, op. cit., p. 1.

⁷⁵ TAYLOR Christopher, cit. in Ambra Pacinoti, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, *International Journal of Translation*, n. 21, 2019, p.172.

⁷⁶ SNYDER Joel, cit in Ambra Pacinoti, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, op. cit., p.172.

Una volta individuato il fruitore modello del prototesto e del metatesto, la traduttrice si ritrova davanti a un'analisi più approfondita: egli, dunque, deve illustrare le strategie e l'insieme delle decisioni che portano alle scelte traduttive da adottare. Come afferma Torop, "l'analisi traduttologica [...] si basa sullo specifico del processo traduttivo, ossia sulla consapevolezza che in qualsiasi processo traduttivo vi è interrelazione di elementi tradotti, omessi, modificati e aggiunti."⁷⁷ La traduttrice, infatti, durante questo processo deve compiere una scelta importante: come approcciarsi al testo e di conseguenza come redigere la traduzione. Essendo l'AD museale, come detto precedentemente, garante dell'uguaglianza linguistica all'interno di una comunità multilingue, l'intento risulta quello di creare un maggior contatto tra musei e fruitori.⁷⁸ In questa prospettiva, dunque, la traduttrice fa da ponte tra i musei e i fruitori finali attraverso il lavoro di traduzione.⁷⁹

In questa fase, per approcciarsi alla traduzione delle opere, si è optato per il ricorso alle linee guida istituite dal Progetto "Art Beyond Sight".⁸⁰ Per ogni opera calligrafica o pittorica, dunque, sono stati riportati informazioni generali della stessa, successivamente, sono state fornite indicazioni da seguire passo dopo passo, in modo tale da poter comprendere ogni componente dell'opera attraverso la descrizione. Dato che per la maggior parte delle opere è prevista una componente tattile, ai fruitori è concessa la possibilità di toccare il bassorilievo dell'opera, a mano a mano che ascoltano la descrizione (a occhi chiusi). In questo modo è stato più facile spiegare ai fruitori la posizione delle figure all'interno delle opere. La traduttrice ha impiegato l'espedito dell'analogia per spiegare concetti intangibili. Inoltre, ove possibile si è cercato di fornire anche un contesto storico o culturale per rendere più comprensibile la descrizione al fruitore.⁸¹ Tuttavia, questo non è sufficiente: è necessario, inoltre, riportare le informazioni in modo conciso e lineare per riuscire a mantenere sempre viva l'attenzione del fruitore, nonché ricreare una narrazione vivace e coinvolgente.⁸²

3.6. Microstrategie

⁷⁷ TOROP Peeter, cit. in Osimo Bruno, *Manuale del traduttore*, op. cit., p. 79.

⁷⁸ LIAO Min-Hsiu, "Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies", op. cit., p. 48.

⁷⁹ OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, op. cit., p. 86.

⁸⁰ SALZHAUER Elisabeth, HOOPER Virginia, KARDOULIAS Teresa, STEPHENSON Sarah, ROSENBERG Francesca, "ABS's Guidelines for Verbal Description" (articolo in linea), sd, *Art Beyond Sight*. URL: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml> (ultimo accesso 17/06/2021).

⁸¹ NEVES Josélia, "Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts", *MonTI Monografías de Traducción e Interpretación*, n. 4, 2012, p.288.

⁸² PEREGO Elisa, "Into the Language of Museum Audio Descriptions: a Corpus-Based Study", op. cit., p. 3.

In merito alle sezioni analizzate nella successiva parte del commento traduttologico verranno illustrate le microstrategie adottate durante il processo traduttivo dei due prototesti presi in esame. In questa fase, la traduttrice ha riscontrato problematiche inerenti alla sfera lessicale, grammaticale, testuale e, infine, a quella extralinguistica. Le stesse, verranno analizzate in maniera dettagliata e, in base alle strategie adottate, verranno forniti esempi concreti ed esplicativi. Per quanto concerne questa procedura, tuttavia, si deve tener conto del residuo traduttivo in quanto “in qualsiasi forma di comunicazione, che comporti traduzione o no, si verifica una perdita”.⁸³ In questa prospettiva, la traduttrice, decide se sacrificare parti del prototesto in modo tale da renderlo più conforme alla cultura d’arrivo.

3.6.1. Fattori lessicali

La prima analisi viene effettuata sui fattori lessicali. Secondo quanto affermato da Wong e Shen “l’aspetto più problematico e che richiede più tempo della traduzione è ottenere una resa lessicale accurata.”⁸⁴ Se il lavoro iniziale della traduttrice consiste nel comunicare il significato di un tratto linguistico per intero, risulta inizialmente necessario, decodificare le unità e le strutture che riportano il significato stesso.⁸⁵

La traduttrice, quindi, ha individuato all’interno del prototesto diversi nomi di calligrafi e pittori risalenti a diversi periodi storici, ognuno dei quali è accompagnato da un’opera calligrafica o pittorica. Successivamente, sono state individuate diverse figure lessicali all’interno delle poesie citate nelle opere. In questa prospettiva, la traduttrice ha adottato diverse strategie a beneficio del fruitore finale. Nella sezione seguente verranno citati i fattori lessicali più importanti accompagnate dalle scelte traduttive adottate.

3.6.1.1. Nomi propri

Per quanto riguarda la sezione dei nomi propri, sono state analizzate due categorie, ovvero, i nomi propri di persona e i nomi propri di opere. All’interno dei due prototesti vengono citati vari nomi di calligrafi e pittori, che nel metatesto si è deciso di riportare attraverso la traslitterazione in *pinyin*. Sebbene si tratti di un sistema di trascrizione fonetica dei caratteri cinesi di uso comune in Cina, risulta essere un metodo ampiamente impiegato anche nel trasporre i nomi propri cinesi nelle

⁸³ LEFEVERE André, cit. in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, op. cit., p.152.

⁸⁴ WONG Dongfeng, SHEN Dan, *Factors Influencing the Process of Translating*, Meta, vol. 44, n. 1, 1999, p. 80.

⁸⁵ BAKER Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londra/New York, Routledge, 2011, pp. 10-11.

altre lingue, in quanto, la pronuncia fonetica è facilmente riconducibile ai caratteri, mentre risulterebbe strana la traduzione semantica dei singoli caratteri che compongono il nome.

In un caso in particolare, identificabile all'interno della track 2 del secondo testo, però, si è optato per una resa semantica: “*Wan hao shi toutuo* 晚号石头陀”, difatti, è stato tradotto come “Vecchio Daoista della Montagna”. È stata adottata questa scelta per citare un ulteriore nome con cui viene riconosciuto il calligrafo Zhang Hong e, al contempo, per rendere noto al fruitore finale che l'artista amava immergersi nella natura per studiarla e dipingerla. Un altro fattore che ha influenzato questa scelta è stato quello di marcare maggiormente il riconoscimento di questo calligrafo e pittore per i suoi dipinti raffiguranti paesaggi montani e fluviali.

Per quanto concerne la maggior parte dei nomi delle opere, invece, si è optato per una traduzione semantica, in modo tale da rendere più comprensibile la resa al fruitore della cultura di arrivo. Per esempio, all'interno della track 3 del primo *script*, il nome dell'opera “*Ren qian mu biao* 任谦墓表” è stato reso inizialmente come “Facciata della Tavola della Tomba di Renqian”. Successivamente, dopo un'ulteriore consultazione sul dizionario *Pleco*, che traduce il termine “*mubiao* 墓表” come “tombstone”, si è optato per la resa “*Pietra tombale di Renqian*”. La motivazione di tale scelta, dunque, è quella di rendere più scorrevole la sua lettura e comprensione.

Un altro esempio per cui è stata adottata la traduzione semantica è identificabile all'interno della track 9 del secondo *script*. In questa casistica, il titolo dell'opera “*Fang dong yuan yan fu yuan xiu tu* 仿董源烟浮远岫图” è stato tradotto inizialmente come “Raffigurazione imitativa di Dong Yuan del lontano paesaggio nebbioso”. Successivamente, dopo una breve ricerca in rete riguardante i titoli di opere italiane a imitazione di altri artisti e una breve riflessione a riguardo, la traduttrice ha optato per la resa “Nuvole di fumo attorno alle montagne a imitazione di Dong Yuan”. Tale scelta è stata adottata per rendere, innanzitutto, più comprensibile e orecchiabile il titolo al fruitore finale.

Per quanto riguarda il nome di un'opera identificabile all'interno della track 6, si è optato per un'altra tipologia di strategia, rendendo “*Chun hua ge tie* 淳化阁帖” come “Chunhua Pavillion”. Tale scelta è stata effettuata in quanto all'interno del metatesto la traduzione “Padiglione” sarebbe risultata poco chiara e fuorviante per il fruitore finale, non meno importante, la resa “Chunhua Pavilion” è già presente in rete ed è quindi facilmente reperibile per un fruitore che vuole effettuare ulteriori ricerche inerenti alle opere. Di seguito vengono riportati gli esempi esplicativi:

蓝瑛(1585-1664年), 一作(15851-666年), 字田叔, 号蝶叟, 晚号石头陀、山公、万篆阿主者、西湖研民。

Abbiamo qui raffigurata Casette di paglia affacciate su un ruscello e un ponte: una maestosa opera di Zhang Hong, al quale è stato attribuito un curioso nome, ossia “Vecchio Daoista della montagna”.

朱书任谦墓表高昌延和十一年 (612 年)。

Pietra tombale di Renqian: iscrizioni rosso vermiglio su pietra, 612 d.C.

清恽寿平仿董源烟浮远岫图绢本设色高 165.3、宽 50.8 厘米恽寿平(1633 - 1690 年)。

Nuvole di fumo attorno alle montagne a imitazione di Dong Yuan di Yun Shouping, XVII-XX d.C., colore su rotolo di seta: altezza 165.3, larghezza 50.8 cm.

这是件以散纸临古法帖的书作, 对象是《淳化阁帖》卷一唐高宗李治的《艺韞多材帖》, 该帖又称《叔艺帖》。山人临此帖, 扬州博物馆、美国大都会博物馆还各藏一件, 文字相同, 不同在于纸张的形式。

Alla vostra destra possiamo ammirare l’opera Raccolta Miscellanea di Talenti Artistici del noto calligrafo Zhuda: un’opera ispirata allo stile dell’antica opera *Chunhua Pavilion* di Li Zhi che utilizza, però, un diverso tipo di carta.

3.6.1.2. Figure lessicali

Facendo riferimento alle rime poetiche, all’interno della track 15 del secondo *script* si può individuare una poesia riadatta sulla base della rima. Inizialmente, il secondo verso del prototesto, “*ping fen jing jie ling sao tan* 平分旌节领骚坛”, è stato tradotto come “fintantoché l’equilibrio non viene raggiunto”. Dopo un’ulteriore riflessione sull’intenzione dell’autore nello scrivere i versi, e di conseguenza sulla resa da adottare, è stato reso come “fintantoché l’ispirazione poetica non primeggia”. In questo caso le parole finali dei due versi sono state trasposte ricreando una rima baciata con schema AA.

Un altro esempio rappresentativo di questa sezione è individuabile all’interno della track 16 del secondo *script*. Anche in questo caso, la traduttrice ha apportato una modifica alla struttura dei versi per renderla adeguata al fruitore finale. Inizialmente, “*yin he ling* 印鹤翎”, è stato reso come “bianche piume ovunque sparse”. Successivamente, il secondo verso è stato tradotto come “la bianca piuma della gru ovunque volteggia”. Tale modifica è stata adottata per vivacizzare la narrazione della poesia, ricreando in questo modo la rima alternata con schema ABAB all’interno dei versi.

Un altro esempio in cui viene adottata la stessa strategia, individuabile all'interno della track 17 del secondo *script*, è rappresentato dalla trasposizione della poesia riportata nell'opera *Distico di settenari* di He Shaoji. In questo caso è stata apportata una modifica alla struttura dei versi per adattarla a un fruitore della cultura ricevente. Inizialmente, la prima traduzione è stata adattata come "gocce di rugiada scintillanti, la cera del ventre dell'ape si intride, i fiori si accendono come nuvole vaporose intorno alle gru". Tuttavia, per fornire più ritmo alla narrazione e renderla più vivace è stata trasposta come "Alle api intorno, gocce di rugiada come cera si diramano, alle gru intorno, fitti petali in vaporose nuvole si trasformano." È stata aggiunta, dunque, la rima alternata con schema ABAB.

Un ultimo esempio rappresentativo di un diverso tipo di rima, individuabile all'interno della track 18 del secondo *script*, è rappresentato dalla modifica apportata ai versi della poesia riportata nell'opera *Paesaggio su ventaglio* di Dong Gao. Nella prima parte, mettendo in relazione il significato di "casa profumata e illuminata" con "avere un dipinto di monti, cascate e sorgenti", "*jia xiang guang* 家香光" è stato trasposto come "villaggio" (del poeta Dong Gao), mentre "*you chun lan pu quan tu* 有春峦瀑泉图" è stato trasposto come "monti, cascate e sorgenti". Nella seconda parte, inizialmente, "*zhang xia bei lin jue you leng si* 长夏背临觉有冷思" è stato tradotto come "la lunga primavera porta un vento fresco" e, "*bi mo gong zhou suo bu ji ye* 笔墨工拙所不计也" è stato reso come "ma le pennellate libere persistono". Successivamente, nell'intento di creare la rima tra i versi, la seconda parte è stata resa come "il fresco vento di una lunga primavera mi fa tremar, ma del posar il pennello non vi è miraggio". In tale maniera è stata ricreata la rima incrociata con schema ABBA. Di seguito vengono riportati gli esempi esplicativi delle strategie adottate:

此联用仿汉砖、瓦当纹花笺纸，上联“小建纛旗临麴部”，下联“平分旌节领骚坛”，款署“九十一老人梁同书”，为其暮年之作。

Soffermiamoci ad ammirare il distico che recita: "Un vessillo al soffio del vento ondeggia, fintantoché l'ispirazione poetica non primeggia."

此件隶书七言联：“茗香古鼎生鱼眼，苔绣深阶印鹤翎”。

Scopriamo insieme cosa recita il Distico sette-sillabico: "Un delicato profumo di tè nell'aria aleggia, nel mirar le bolle occhi di pesce rimembra, la bianca piuma della gru ovunque volteggia, un ricamato manto rimembra."

此件行书七言联，上联“纤蕤露沁蜂腰蜡”，下联“密蕊云蒸鹤顶沙”。

“Alle api intorno, gocce di rugiada come cera si diramano, alle gru intorno, fitti petali in vaporose nuvole si trasformano.”

款题“家香光有春峦瀑泉图，墨章水晕，映发生趣。长夏背临觉有冷思，笔墨工拙所不计也。”

Ora potete riaprire gli occhi e ammirare l'opera che avete di fronte: all'estremità sinistra dell'opera Paesaggio su ventaglio, possiamo notare una poesia scritta dallo stesso Dong Gao che recita: “Monti e cascate del mio villaggio, con l'inchiostro vivaci riflessi riesco a ricrear, il fresco vento di una lunga primavera mi fa tremar, ma del posar il pennello non vi è miraggio.”

3.6.2. Fattori grammaticali

All'interno di questa sezione del commento traduttologico la traduttrice prenderà in esame i fattori grammaticali, ovvero, come vengono definiti da Baker, “l'insieme di regole che determinano il modo in cui le unità come parole e frasi possono essere combinate in una lingua e il tipo di informazione che deve essere resa esplicita regolarmente nelle enunciazioni”.⁸⁶ La parte che verrà approfondita in modo più dettagliato risulta essere l'organizzazione sintattica.

3.6.2.1. Organizzazione sintattica

Essendo la traduzione dell'AD museale finalizzata all'ascolto da parte del fruitore, risulta un fattore importante quello di modificare la punteggiatura e, di conseguenza la struttura delle frasi: è necessario che siano presenti frasi brevi e al contempo esplicative in modo tale da mantenere sempre viva l'attenzione dell'ascoltatore finale durante la descrizione. In diversi casi, ove presenti lunghi elenchi si è optato per una strategia che prevede il ricorso a congiunzioni in base alle necessità dell'organizzazione sintattica. Facendo riferimento all'AD museale è doveroso prendere in considerazione anche l'aspetto ritmico delle frasi. Infatti, risulta essere un fattore importante proprio per mantenere viva l'attenzione del fruitore durante la descrizione dell'opera,⁸⁷ dopotutto, il metatesto è uno *script* (forma verbale scritta), finalizzato all'ascolto attraverso l'audioguida (forma verbale parlata).

Un primo esempio, presente all'interno della track 1 del primo *script*, riporta una lista di diverse categorie di calligrafia separate da virgole a gocce a cui segue una lista di varie tematiche. La prima frase, che nel prototesto è separata dalla virgola, all'interno del metatesto, è stata

⁸⁶ BAKER Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, op. cit., p. 83.

⁸⁷ PEREGO Elisa, “Into the Language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-Based Study”, op. cit., p. 3.

conclusa con un punto. Successivamente, la lista di categorie di calligrafia è stata interrotta due volte, attraverso l'aggiunta delle congiunzioni “e ancora” e “nonché”. La seconda parte, riferita alle tematiche delle calligrafie è stata unita alla prima attraverso l'impiego dell'aggettivo “divisi in”. L'ultima frase del prototesto, priva di punteggiatura, fuorché il punto finale, nel metatesto è stata divisa in due frasi separate dal punto.

Un altro esempio, individuabile all'interno della track 1 del secondo *script*, riporta informazioni sullo sviluppo della calligrafia e della pittura tra il XIV e il XX secolo d.C. Questo paragrafo, all'interno del prototesto è suddiviso in due frasi separate dal punto: all'interno della prima, la suddivisione dell'originale attraverso 4 virgole, è stata riadattata in due frasi, di cui la prima conclusa con il punto di domanda e la seconda dal punto; all'interno della seconda frase, la cui suddivisione originale è attraverso l'impiego di 5 virgole, è stata modificata attraverso l'impiego di due virgole, di cui la prima preceduta dall'aggiunta “a sua volta”, e di un punto finale.

Un ulteriore esempio è individuabile nella track 2, all'interno del secondo *script*. In questo caso si è optato per l'aggiunta della locuzione avverbiale “invece” e di “proprio” in funzione di avverbio: in entrambi i casi la motivazione risulta essere quella di enfatizzare il concetto espresso e, fornire al contempo ritmo alla frase. Successivamente, per donare maggior armonia alla poesia e, al contempo scandire il ritmo del verso, si è preferito eliminare la virgola e, al contrario, unire i due versi “l'aria è fredda, tutti gli alberi sono spogli” all'interno di un unico verso rielaborandolo come “una nebbia fredda avvolge gli alberi ormai spogli”. Lo stesso metodo è stato adottato anche per i due versi successivi. Infatti, invece di riportare “senza preoccupazioni, mi appoggio alla porta di legno e ascolto il dolce scorrere della sorgente”, si è deciso di trasporlo in “non rimane altro che ascoltare il dolce suono del ruscello che scorre”. Di seguito vengono riportati gli esempi esplicativi delle strategie adottate:

此次展览共分六个部分，内容涵盖了甲骨、金文、陶文、砖瓦文、玺印、钱币、碑拓、墓志拓、刻帖、汉至唐墨迹、宋元明清书家名作等各个书法门类，内容涉及哲学、文学、历史、宗教、政治、军事、教育、音乐、文字学等多种领域，旨在通过不同角度将汉字发展史和中国古代书法史的文物资料展现在我们眼前。

Entriamo ora nel vivo della mostra. È divisa in sei parti e ricopre varie categorie di calligrafia: iscrizioni su ossa oracolari, su bronzi, su ceramiche, e ancora, iscrizioni su pietre, su sigilli imperiali e monete, uso della tecnica dello sfregamento delle antiche stele finalizzata alla riproduzione su carta, nonché iscrizioni sepolcrali e dipinti calligrafici realizzati tra il III secolo a.C. e il XX secolo d.C. divisi in svariate tematiche. Ecco che insieme comprenderemo come il passaggio da una tipologia di calligrafia a un'altra sia tanto complesso quanto estremamente affascinante. Ma ora smettiamo di immaginare e dirigiamoci verso la prima sala.

明清绘画承续唐以来的传统，在中国美术史上占据着承前启后的重要地位，流派纷呈，名家辈出，呈现出多元发展的态势。明初承宋制，重设画院，赵原、边文进、林良、吕纪等受命创立“院画”体系。

Sapevate che questo periodo ha visto la fioritura di diverse scuole di pensiero e di molti maestri d'arte? Tutti questi cambiamenti hanno reso possibile uno sviluppo artistico molto variegato. A sua volta, questo sviluppo dell'arte ha portato alla fondazione di un vero e proprio sistema artistico di “accademie d'arte”, ognuna delle quali era rappresentata da calligrafi e pittori di rilievo di quel periodo.

此图浅绛山水，绘松林村院，后起高山。左上作者自题五绝一首：“秋高岚气寒，树树皆萧瑟。无事倚柴扉，静听流泉碧。”

Scorrendo le dita verso sinistra, invece, troviamo una poesia di cinque versi scritta proprio da Zhang Hong che recita: “È autunno inoltrato, una nebbia fredda avvolge gli alberi ormai spogli, non rimane altro che ascoltare il dolce suono del ruscello che scorre.”

3.6.3. Fattori testuali

Una traduttrice dovrebbe essere a conoscenza non solo dei significati cognitivi e delle strutture sintattiche di base presenti nel testo, ma anche della dinamica informativa del testo stesso. Una frase, infatti, non è fine a se stessa, ma deve essere collegata a un contesto in modo tale da consentire un flusso informativo scorrevole.⁸⁸ La traduttrice, difatti, analizzerà i problemi traduttivi inerenti ai fattori testuali, prendendo in esame la sezione riguardante la struttura tematica e il flusso informativo, nonché quella relativa a coesione e coerenza e, infine quella dell'intertestualità.

3.6.3.1. Struttura tematica e flusso informativo

In questa fase diventa doveroso organizzare il flusso delle informazioni citate e, adattare di conseguenza, la struttura tematica in modo tale che risulti maggiormente comprensibile al fruitore finale. In riferimento a questi fattori, dunque, sono state impiegate strategie di espansione del testo, di eliminazione di porzioni del prototesto, e, ove necessario, di riassunto di altre sezioni dello stesso: ognuna di esse è stata adottata in base alle esigenze ritmiche e talvolta in base a quelle di tempo. Essendo il prodotto finale dell'AD come forma di traduzione, un'audioguida, risulta

⁸⁸ BAKER Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, op. cit., p. 119.

dunque necessario rientrare in una lunghezza massima di 2'30''/2'40'' per track. Per tale ragione si è optato per una descrizione breve dei dipinti, ma al contempo pienamente esaustiva.

Una strategia di eliminazione è stata adottata all'interno del primo prototesto: qui è stato eliminato un intero paragrafo riguardante la descrizione della calligrafia e della mostra, in quanto tali informazioni risultano poco rilevanti per il fruitore, anzi, quasi superflue. Nella parte finale del paragrafo, infatti, è presente una ripetizione inerente al contenuto della mostra. Un'ulteriore motivazione che ha richiesto l'impiego di tale strategia è individuabile nella necessità di adattarsi alla lunghezza dello *script*, che non deve superare i 2'40'' minuti per track.

Un esempio rappresentativo della strategia riassuntiva è identificabile all'interno della track 4 del primo *script*. In questo caso è stata effettuata la sintesi di un paragrafo, il quale elenca le diverse copie dell'opera *Prefazione ai Sacri Insegnamenti* presenti presso musei o collezionisti. La traduttrice, in questo caso, ha citato solo la più famosa esposta proprio all'interno del Museo Nazionale Cinese, facendo al contempo riferimento anche alla presenza di altre copie dell'opera aventi diversa collocazione. È stata adottata questa strategia poiché citare una lista infinita di nomi non aiuta a mantenere viva l'attenzione del fruitore, anzi, rischia di creare più confusione. Un'ulteriore motivazione, come è stato citato nel precedente esempio, è la necessità di adattamento alla lunghezza dello *script*.

Per quanto concerne, invece, la parte introduttiva del secondo *script*, individuabile all'interno della track 1, è stata adottata una strategia mista. Innanzitutto, è stata eliminata una porzione consistente del prototesto, all'interno della quale vengono citati una serie di nomi di artisti e di "accademie d'arte", che sono emerse in concomitanza con lo sviluppo artistico e calligrafico: il fruitore finale, infatti, potrebbe sentirsi oberato e confuso per le troppe informazioni fornite. Si è reputato, dunque, necessario riportare nel metatesto solamente un rimando generale alle "accademie d'arte", senza citare il nome di ognuna.

Un altro esempio di strategia riassuntiva è individuabile sempre all'interno della track 1 del secondo *script*. In questo caso, nel prototesto è presente una descrizione di tutte le accademie d'arte e degli artisti emersi tra XIV al XX secolo d.C., accompagnata dalle relative caratteristiche. Tuttavia, essendo numerose e dettagliate, le caratteristiche principali sono state riassunte mettendo a confronto lo sviluppo congiunto di arte e calligrafia, facendo emergere la continuazione della tradizione artistica e calligrafica delle epoche passate e, al contempo la modernizzazione delle stesse.

Un altro tipo di strategia è stato adottato in riferimento all'ultimo esempio, individuabile all'interno della track 1 del secondo *script*. Nel prototesto è presente una lunga descrizione inerente alla storia e allo sviluppo del Museo del Sichuan e del Museo d'arte cinese del Zhejiang, tuttavia,

non essendo informazioni direttamente collegate alla descrizione delle opere, è stata completamente eliminata. Successivamente, l'ultimo paragrafo del prototesto è stato tradotto in parte, con l'aggiunta di due espansioni, in modo tale da adattare la resa per il fruitore finale. In particolare, all'inizio del paragrafo è stata effettuata un'espansione. La motivazione di tale scelta è stata effettuata per necessità ritmiche e per far comprendere al fruitore le istruzioni da seguire durante l'ascolto della descrizione delle opere calligrafiche e pittoriche. Di seguito vengono riportati gli esempi esplicativi per ogni strategia adottata:

现如今，由于信息化的普及，人们对汉字书写能力的要求逐渐降低，但与此同时，随着中国传统文化的逐步升温，作为其杰出代表的书法艺术却受到越来越多的人的重视。书法艺术的发展不能离开传统，我们需要从经典中学习、研究，然后以此为根基，再去突破、创新。中国国家博物馆拥有 3 万余件古代书法作品，为了让这批数目庞大、内容丰富的古代文献和书法艺术珍品更好的服务于社会，更好的继承中华优秀传统文化，促进我国现代文化艺术事业的发展，中国国家博物馆编撰了《中国国家博物馆藏—中国古代书法》图著，并与中国书法家协会联合推出了专题陈列，从中挑选了 120 余件精品文物，通过聚焦文物本身，发掘其历史艺术的双重价值，体现了国家博物馆“历史与艺术并重”的办馆理念。

Al giorno d'oggi, grazie alla diffusione delle tecnologie informatiche, i requisiti per la capacità di scrittura dei caratteri cinesi si sono gradualmente ridotti. Allo stesso tempo, però, con il graduale rilancio della cultura tradizionale cinese, l'arte della calligrafia, in quanto suo rappresentante di spicco, ha ricevuto un'attenzione sempre maggiore. Lo sviluppo dell'arte calligrafica non può prescindere dalla tradizione: è necessario, dunque, imparare dai Classici, bisogna studiarli e poi utilizzarli come base per innovazioni e scoperte. Il Museo Nazionale Cinese possiede più di 30.000 opere di calligrafia antica. Per far sì che questi tesori della letteratura antica e dell'arte calligrafica servano meglio la società, ereditino meglio l'eccellente cultura tradizionale cinese e promuovano lo sviluppo della cultura e dell'arte cinese moderna, il Museo Nazionale Cinese, congiuntamente all'Associazione dei Calligrafi Cinesi, ha lanciato la mostra “L'Antica Arte della Calligrafia Cinese”. All'interno della stessa sono state esposte più di centoventi preziosi reperti archeologici di cui sono stati messi in luce il valore storico, ma anche artistico.

《集字圣教序》碑的拓本甚多，即便宋拓也有不下十本。其中著名者，有国博、上图藏张应召本各一、国博藏沈乙龠本、故宫藏朱翼龠本、天津博物馆藏崇恩“墨皇”本、碑林藏 1973 年发现之南宋整拓。张应召，字用之，曾在万历年间参与摹刻《阁帖》肃府本。根据上图本李中庵的跋语，张氏藏有两件旧拓《圣教序》，一为整拓、一为剪裱。今京沪两地各守一件张氏藏本，据仲威先生分析，国博所藏很可能就是张氏的整拓，但他在崇祯年间将其重新剪裱成册。

Lo sapevate che esistono molte copie della Prefazione ai Sacri Insegnamenti? Non meno di dieci sono proprio iscrizioni risalenti al periodo tra il X e il XIII secolo d.C.: tra le più famose abbiamo la copia di un famoso collezionista conservata proprio qui, presso il Museo Nazionale Cinese.

由浙江美术馆、四川博物院共同主办的“神韵明清四川博物院藏明清书画作品展”于 2015 年 3 月 12 日至 4 月 12 日在浙江美术馆展出。明清绘画承续唐以来的传统，在中国美术史上占据着承前启后的重要地位，流派纷呈，名家辈出，呈现出多元发展的态势。明初承宋制，重设画院，赵原、边文进、林良、吕纪等受命创立“院画”体系。而以地域划分，各地形成了诸多流派，诸如嘉靖后，以沈周、文徵明、唐寅为代表的“吴门画派”；以董其昌、陈继儒、赵左等为代表，主张寓禅理于画史，创“南北宗”论，形成“松江”、“华亭”画派；以戴进、吴伟为代表的“浙派”及蓝瑛师“浙派”而再开的“武林画派”；以徐渭、陈淳“青藤白阳”为标志的大写意“水墨画派”；以石涛、梅清、浙江为代表的“新安画派”、“黄山画派”；以王时敏、王原祁、王鉴、王翬为核心的“娄东画派”、以龚贤等形成的“金陵画派”、以“扬州八怪”为核心的“扬州画派”等等。明季变革，隐逸之风盛行。陈洪绶、崔子忠等画家追摹汉唐，静穆古雅，怪诞讥世，号称“南陈北崔”；矫矫不群的石涛、八大、弘仁、髡残号“四僧”，遁迹空门，因时代变革，借画抒悲愤苍凉之意。而“清六家”王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平引领清初艺坛，左右时风，被时人目之为“正统”。清代中叶，以“扬州八怪”为代表，继承明末遗民的抗争精神，孤高自傲，崇尚大写意，画风与官。

Il Museo d'Arte Cinese del Zhejiang, in collaborazione con il Museo del Sichuan, vi dà il benvenuto alla mostra “Alla Scoperta delle Opere Pittoriche e Calligrafiche - Dal XIV al XX secolo d.C.”: rimarrete sorpresi dal potente legame che si cela tra pittura e calligrafia, capace di produrre dei meravigliosi capolavori d'arte. I calligrafi di spicco tra il XIV e il XX secolo, infatti, grazie all'eredità pittorica e calligrafica delle epoche passate, hanno apportato grande prestigio alla storia dell'arte cinese e ancor di più alla storia della calligrafia. Sapevate che questo periodo ha visto la fioritura di diverse scuole di pensiero e di molti maestri d'arte? Tutti questi cambiamenti hanno reso possibile uno sviluppo artistico molto variegato. A sua volta, questo sviluppo dell'arte ha portato a sua volta alla fondazione di un vero e proprio sistema artistico di “accademie d'arte”, ognuna delle quali era rappresentata da calligrafi e pittori di rilievo di quel periodo.

廷画风抗衡，开启清季民国野逸画风的序幕。同时清代民俗画尤为繁盛，上至宫廷内府，下及巷社画工，既工整精美，又通俗宜读。可以说，明清两代画家群体的数量大大超过宋元，综观明清绘画史，主要的线索是宫廷势力与文人集团的“画语权”之争，各派系互为交织渗透，继续谱写着中国古代绘画传统艺术的璀璨光辉，同时也开拓了近现代书画艺术发展的格局。同样，明清书法更是摹古与开拓并存，既有台阁体书法的谨慎，更有尚态的大写意书风，一

改过去书法案上清玩的表现形式，出现悬挂长轴的巨制。清代金石学的兴盛，书法追求碑帖熔融，拓展了书法的审美空间。因此，明清两代书画是中国艺术史重要的发展时期。

Soffermiamoci sulla storia della pittura a partire dal XIV fino al XX secolo: possiamo notare gruppi di artisti che seguono una pittura più tradizionale seguendo i canoni di corte contrapposti ad altri gruppi che adottano uno stile pittorico più eccentrico. Il risultato? Un continuo intreccio tra i due stili che ha permesso la continuazione dell'arte tradizionale cinese, ma allo stesso tempo ha reso possibile un'apertura a nuove prospettive per lo sviluppo dell'arte pittorica moderna. Allo stesso modo, la calligrafia tra il XIV e il XX secolo ha combinato la ricerca di imitazione dei modelli antichi con l'innovazione: oltre allo stile moderato della calligrafia degli ufficiali governativi, infatti, è emerso uno stile audace e libero che ha cambiato la rappresentazione tradizionale della calligrafia.

创建于 1941 年的四川博物院是我国西南地区最大的历史博物馆，藏品有 30 万件之巨，其中有大量的古代书画典藏。四川有“天府之国”之称，人杰地灵，三星堆商代青铜器之神秘，汉代画像砖之朴拙，有着浓厚的浪漫主义艺术的色彩。唐安史之乱后，韦偃、王宰、赵公祐、孙位、滕昌祐、贯休等大批书画家避乱蜀中，代表着当时各流派在四川成一时之盛。宋李之纯评这个时期的成都艺坛：“举天下言唐画者，莫如成都之多。”李旼在《益州名画录》的序言中说：“五代时益都多名画，富视他郡。”后蜀画院集中了以黄筌为首的一批丹青高手，至宋四川苏轼、文同出，又推动着中国文人画的发展。逮至上世纪三四十年代，明项圣谟桐荫高士图抗战军兴，文化教育移驻蜀地，当时的书画大家郭沫若、徐悲鸿、傅抱石、黄君璧、林风眠、潘天寿、于右任、马一浮、沈尹默、谢稚柳等大批文人艺术家入川，再有此前的黄宾虹、齐白石入川传道，张大千返乡潜修，还有本土的谢无量、刘孟伉、陈子庄等，四川成为大后方的文化中心，留下大量的书画精品。1949 年新中国成立，四川各界纷纷给博物院捐赠藏品，以表对新中国的热爱之情。五十年代初，张大千家属捐赠张大千临摹的敦煌壁画 187 件；八十年代李一氓将数十年收藏捐赠四川博物院，再加上旧中国留存的藏品，四川博物院成为全国重要的中国书画典藏博物馆之一。与四川相比较，浙江也有着悠久的书画历史。浙江历来是书画重镇，自吴越开始，社会安定，文化繁荣，出现了顾况、黄筌、贯休等绘画大师，后两者曾长期居川，影响四川乃至之后的整个中国绘画史。明清之际以戴进为首的浙籍画家，形成“浙派”，以蓝瑛为首的武林画派群体，以项圣谟为代表的“嘉兴派”是明代画坛的重要山水画流派，流芳至今。徐渭为代表的水墨大写意画，陈洪绶的人物画都代表着一个时代的高峰；清代浙江金农，“西泠八家”等，都是画史上著名的画家。而晚清兴起于上海的“海上画派”，起于赵之谦，盛于任伯年和吴昌硕等，谱写了中国绘画史上的壮丽篇章。本次展览以明末清初文人书画家为主体，上衍明嘉靖时期书画藏书家、武汉汉阳知府的孙克弘，下至清光绪年间翰林院编撰的夏同龢，计有三百多年的历史。其中不乏精品之作，如武林蓝瑛仿吴镇山水，

骨法刚劲;陈老莲的人物画,造型夸张,笔调静穆;嘉兴收藏大家项圣谟所绘清雅文气;弘仁、八大、石涛隐逸高格;王翬、王原祁、恽寿平之作缜密高迈;巴蜀之龚晴皋逸笔草草。其中与杭州相关的乾隆间吴门画家郁希范的《西湖胜景图册》为展览作品的一大亮点。书法作品则有“清四家”刘墉、梁同书娴静平和、温文尔雅的行书;碑学巨擘的邓石如的隶书;何绍基碑帖的行书宽博疏阔;另有王澐、张之万、郭尚先、吴大澂等清代名臣的书法,也是一大看点。此次展览对于弘扬明清书画成就,挖掘区域绘画互动的历史,促进区域书画的文化交流都有着重要的意义。今择展览部分精品略作赏析,从中领略明清书画创作的时代精神、地域特色和笔墨语言。

Ora siete pronti a immergervi in un'esperienza multisensoriale? Ammireremo insieme maestose opere di pittura paesaggistica accompagnate da eleganti calligrafie, comprendendo l'eleganza e il gusto di numerosi calligrafi e pittori, ma ancora più importante, riusciremo a captare il loro stato d'animo attraverso le loro pennellate. Vi ricordate l'allusione all'esperienza multisensoriale fatta prima? Ora ha inizio il vostro viaggio: appena entrerete nella prima sala a destra fermatevi davanti alla prima opera, di fronte troverete una sua versione in miniatura, posizionate le mani sulla miniatura in bassorilievo e chiudete gli occhi. Premete il tasto 2 e seguite le istruzioni vocali, il vostro percorso inizia ora!

3.6.3.2. Coesione e coerenza

Com'è stato reso noto precedentemente, nell'AD museale come forma di traduzione, è fondamentale mantenere viva attenzione e coinvolgimento del fruitore finale,⁸⁹ in quanto il prodotto finale è un'audioguida finalizzata all'ascolto: in questo caso, dunque, l'espedito della ripetizione di concetti e nomi e dell'impiego di un'ampia varietà di aggettivi può certamente essere d'aiuto. Innanzitutto, la traduttrice ha adottato tale strategia per quanto riguarda la ripetizione del sintagma “*shufa* 书法”, ovvero, “calligrafia”.

Prendendo in esame il secondo paragrafo all'interno della track 1 del primo *script*, si possono individuare diversi esempi: il primo è individuabile in “*moji* 墨迹”, il quale, avendo il duplice significato di “dipinto” e di “calligrafia”, è stato reso come “dipinti calligrafici”. In altri casi, nel prototesto è stato individuato come “*shufa zuopin* 书法作品” ed è stato tradotto semplicemente come “opera”. Un ultimo esempio è identificato come “*shufa yishu* 书法艺术”, il quale è stato trasposto come “calligrafia”. La scelta di questa strategia è stata adottata in quanto si è ritenuto opportuno far emergere maggiormente l'importanza di questa tradizione millenaria: la

⁸⁹ PEREGO Elisa, “Into the Language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-Based Study, op. cit., p. 3.

calligrafia, difatti, è proprio il tema principale delle due mostre d'arte. Di seguito viene riportato un esempio esplicativo:

展览涵盖了从商代甲骨文、金文至清代墨迹的 120 余件珍贵文物，通过不同时代、不同风格的书法作品，充分反映出中国古代书法艺术发展的基本脉络和变化。

Questa esposizione, come scopriremo, mette in luce più di centoventi preziosi reperti archeologici a partire da iscrizioni su ossa oracolari e iscrizioni su bronzi realizzate tra il XVII e XI secolo a.C. fino ai dipinti calligrafici realizzati tra il XVII e il XX secolo d.C. Attraverso opere di epoche e stili diversi, la mostra riflette appieno lo sviluppo dell'antica arte calligrafica cinese: la calligrafia, infatti, è l'unica forma di scrittura del mondo antico a essere stata tramandata fino ai giorni nostri.

3.6.3.3. Intertestualità

Un'altra sezione che risulta doveroso approfondire è proprio l'intertestualità, ovvero, la presenza di un testo all'interno di un altro testo: come afferma la linguista Kristeva «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo». ⁹⁰ Essendo l'AD museale una forma di traduzione multimodale, ⁹¹ è molto frequente la presenza di intertestualità e, così è stato riscontrato anche all'interno dei due prototesti presi in esame. Sono stati individuati diversi rimandi a opere appartenenti alla tradizione letteraria cinese, ma anche citazioni di poesie all'interno di dipinti calligrafici.

All'interno del primo esempio, individuabile nella track 2 del primo *script*, è presente un riferimento al *Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni*: nel prototesto, infatti, viene citata la parte iniziale dell'opera. Tuttavia, la traduttrice ha deciso di non riportare il contenuto della citazione nel metatesto, ma ha optato, piuttosto, per una espansione testuale nella quale viene spiegato brevemente di che testo si tratta. Tale strategia è stata adottata, innanzitutto perché il fruitore finale, dovendo ascoltare le informazioni attraverso l'audioguida si sentirebbe confuso, in quanto potrebbe non essere a conoscenza dell'opera in questione.

Nel secondo esempio, individuabile all'interno della track 4 del primo testo, vengono citate diverse opere inerenti alle scritture buddhiste. In particolar modo, viene citata l'opera *Prefazione ai sacri insegnamenti*, scritta come omaggio da parte dell'imperatore Tang Taizong al monaco Xuanzang per i suoi viaggi di pellegrinaggio nel mondo alla ricerca delle *scritture buddiste*.

⁹⁰ KRISTEVA Julia, *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.

⁹¹ MAGAGNIN Paolo, "La traduzione per il turismo e l'accessibilità al patrimonio artistico-culturale". in Nicoletta Pesaro, *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, op. cit., p. 194.

All'interno del terzo esempio, individuabile nella track 4 del secondo *script*, invece, si può notare la presenza di una poesia scritta dall'autore Xiang Shengmo che viene riportata all'interno del dipinto *Ritratto di un monaco buddista in un boschetto di paulownie*.

Nel quarto e ultimo esempio, individuabile all'interno della track 5 del secondo *script*, vi è un rimando a un'opera cardine del pensiero taoista: il *Daodejing*, noto anche come *Libro della via e della virtù*.

《公羊传》砖共54字，先划于未干砖坯，后入窑烧固。内容是《春秋公羊传》之开篇，自“元年，春”到“大一统也”。文字与今本《公羊传》微有出入，仅在“先言王而后言正月”一句中少写“后言”的“后”字、在“何言乎王正月也”句中加入一“之”字。

In particolare, sul *Mattono del Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni* sono incisi 54 caratteri. Pensate poi che questi caratteri sono stati tratti proprio dal capitolo iniziale dal *Commentario agli Annali delle Primavere e degli Autunni*. Sapete che cosa racchiude il Commentario? Racconta le vicende dello Stato di Lu avvenute tra il XII e il III secolo a.C., periodo in cui vigeva proprio l'idea di mantenere il dominio della dinastia e il concetto di grande unità. E pensate che si tratta di un testo molto importante della letteratura moderna e popolare dell'epoca: il *Commentario*, infatti, fa parte proprio dei Classici Confuciani, ossia le opere fondamentali della letteratura cinese classica che ogni studioso dell'epoca doveva conoscere e studiare.

碑螭首方座，碑额刻7座佛像，故亦称“七佛圣教序”。《圣教序》的内容，是太宗表彰玄奘远赴西域求取佛经，回国后翻译三藏要籍的善功，太子李治并为附记，由弘福寺怀仁集字，诸葛神力勒石，朱静藏镌字，共30行，行80余字。现藏西安碑林。

L'opera è nota anche con il nome di *Prefazione ai sacri insegnamenti dei sette buddha*, poiché presenta una base quadrata con una testa di drago con sette statue di Buddha scolpite sulla punta. *La Prefazione ai Sacri Insegnamenti* è proprio un omaggio dell'imperatore Taizong al monaco Xuanzang per i suoi viaggi di pellegrinaggio nel mondo alla ricerca delle Scritture Buddiste. Sulla Stele, infatti, sono incise la *Prefazione*, le *Narrazioni dell'erede Li Zhi* e le scritture tradotte del *Sutra del Cuore*.

此图桐荫下一高士倚石凝思，右侧石上立一鹤，右上端有作者题七绝一首：“石堪为杖倚川流，行住梧阴或短返。烟露自深神自静，一声鹤唳九天秋”，款署“项圣谟”，下押朱文“项氏孔彰”二方印。

Scorrendo le dita verso destra possiamo percepire la presenza di un'oca che poggia le zampe su una roccia. Ed ecco che tra l'erudito e l'oca scorre un fiumiciattolo. Spostandoci più in alto verso destra,

invece, troviamo una poesia di sette versi che recita: “Appoggiato a una roccia in riva al fiume canto brevi versi all’ombra di un albero di paulownia. In quest’infinita quiete avvolta dalla nebbia, il canto di un’oca risuona in lontananza.”

此作题材为晋代书圣王羲之爱鹅的故事。典出《晋书·王羲之列传》，讲的是山阴一道士以群鹅换王羲之所书《道德经》，羲之写毕，笼鹅而归，甚以为乐。

La storia protagonista del dipinto *Oche in gabbia* è l’amore del grande maestro calligrafo Wang Xizhi per le oche. Sapete da dove è tratta questa storia? Proprio dalla biografia di Wang Xizhi nel libro *Storie della dinastia Jin*: il libro, infatti, racconta di un monaco che scambiò uno stormo di oche con il *Daodejing*. Sapete di che opera si tratta? Il *Daodejing*, noto anche come “*Libro della via e della virtù*”, è considerato il libro fondamentale del pensiero taoista e possiamo collocarlo all’interno dei testi Classici, ossia le opere fondamentali della letteratura cinese classica che ogni studioso dell’epoca doveva conoscere e studiare.

3.6.4. Fattori extralinguistici

Durante il processo traduttivo dei fattori extralinguistici, la traduttrice si troverà davanti a una “sfida” più complessa: dovrà riuscire a creare non solo una connessione tra due lingue, ma anche tra due culture aventi caratteristiche diversificate. Nelle seguenti sezioni verranno analizzati espressioni culturospecifiche e fenomeni culturali tipicamente cinesi, impiegando diverse strategie traduttive a beneficio del fruitore finale.

3.6.4.1. Espressioni culturospecifiche

All’interno dei due prototesti sono stati individuati rimandi alla suddivisione dei periodi storici cinesi in dinastie. Fintantoché il fruitore finale potrebbe non essere a conoscenza di tale suddivisione, si è ritenuto opportuno eliminare completamente il nome di ogni dinastia, sostituendolo con la dicitura in secoli. Le opere accompagnate da date specifiche, invece, non hanno subito ulteriori modifiche. Di seguito vengono riportati due esempi esplicativi inerenti alla strategia adottata:

展览涵盖了从商代甲骨文、金文至清代墨迹的 120 余件珍贵文物，通过不同时代、不同风格的书法作品，充分反映出中国古代书法艺术发展的基本脉络和变化。

Questa esposizione, come scopriremo, mette in luce più di centoventi preziosi reperti archeologici a partire da iscrizioni su ossa oracolari e iscrizioni su bronzi realizzate tra il XVII e XI secolo a.C. fino ai dipinti calligrafici realizzati tra il XVII e il XX secolo d.C. Attraverso opere di epoche e stili

diversi, la mostra riflette appieno lo sviluppo dell'antica arte calligrafica cinese: la calligrafia, infatti, è l'unica forma di scrittura del mondo antico a essere stata tramandata fino ai giorni nostri.

此次展览共分六个部分，内容涵盖了甲骨、金文、陶文、砖瓦文、玺印、钱币、碑拓、墓志拓、刻帖、汉至唐墨迹、宋元明清书家名作等各个书法门类，内容涉及哲学、文学、历史、宗教、政治、军事、教育、音乐、文字学等多种领域，旨在通过不同角度将汉字发展史和中国古代书法史的文物资料展现在我们眼前。

È divisa in sei parti e ricopre varie categorie di calligrafia: iscrizioni su ossa oracolari, su bronzi, su ceramiche, e ancora, iscrizioni su pietre, su sigilli imperiali e monete, uso della tecnica dello sfregamento delle antiche stele finalizzata alla riproduzione su carta, nonché iscrizioni sepolcrali e dipinti calligrafici realizzati tra il III secolo a.C. e il XX secolo d.C. divisi in svariate tematiche.

3.6.4.2. Fenomeni culturali

Un fenomeno di particolare rilevanza in merito allo sviluppo della calligrafia è riconducibile al periodo tra il III secolo a.C. e il III secolo d.C., ovvero, epoche in cui l'amministrazione cinese acquisì sempre più rilevanza e, di conseguenza, risultava necessario modificare la scrittura rendendola più semplificata in modo tale da redigere i documenti amministrativi con maggior facilità. Tale evento è individuabile all'interno della track 2 del primo *script*. Di seguito viene riportato l'esempio esplicativo:

从目前发现的两汉边塞简牍、器物墨迹等文字材料，我们可以发现当时人在工作、生活中，复杂构型的篆书与书写的速度是矛盾的，所以在具体应用中，人们自觉地开始简化篆书与隶书，以使笔画繁简适中、行笔顺畅，并在某个特定的群体中有比较高的辨识度。所以《公羊传》砖使用的，就是这种实用的隶草书。仔细观察，虽是以器物划写，但“下笔”自然迅速，非熟用这种字体不能达到此般效果。

Immaginate quanto gli stili calligrafici tra il III secolo a.C. e il III secolo d.C. siano diversificati! In primo luogo, la scrittura degli scribi è stata completata e rifinita in chiave più moderna facendo emergere lo stile semi-corsivo e lo stile regolare. Sapete per quale motivo si sono evoluti così tanti stili? Provate a immaginare: viste le esigenze dell'epoca in cui l'amministrazione cinese si affermava sempre di più, aumentava di conseguenza anche la necessità di una scrittura più semplice per la redazione dei documenti amministrativi. Ora che abbiamo compreso le difficoltà di quell'epoca, le motivazioni che hanno influenzato tale cambiamento appaiono subito più comprensibili, non credete?

CONCLUSIONI

Dal presente elaborato è emersa l'importanza degli studi inerenti al campo dell'AD museale collegati all'accessibilità delle opere d'arte, che hanno permesso di comprendere maggiormente la necessità di impiegare tale pratica durante le visite museali, con l'obiettivo di rendere le informazioni accessibili a tutti, offrendo una comprensione approfondita delle opere, nonché del contesto storico e culturale.

Si è potuto riscontrare che tale pratica è stata realizzata grazie alla creazione di testi descrittivi, chiamati script, impiegati dal vivo con la presenza di una guida specializzata, o ancora più rilevante, impiegati in formato digitale attraverso l'audioguida. In quest'ultima casistica si è riscontrato il beneficio che ne trarrebbero i fruitori, ovvero, quello di essere "guidati" passo dopo passo nella visione dell'opera, offrendo loro un'esperienza diversa dal solito, senza però che l'AD diventi predominante e distraga il fruitore dall'opera stessa. In questi senso è emerso come l'AD museale si configura come uno strumento prezioso per promuovere l'accessibilità e l'inclusione sociale: una tematica che risulta essere emersa già a partire dagli anni '70, periodo di grande cambiamenti culturali, che ha apportato maggior rilevanza all'accessibilità. In tal senso, in riferimento all'ambito museale si è riscontrata un'apertura inerente alla visione delle opere anche a un pubblico non vedente o ipovedente, in modo tale che possano beneficiare delle stesse possibilità del fruitore normovedente.

Un altro aspetto cruciale affrontato all'interno della tesi risulta essere l'importanza dell'AD museale come oggetto di ricerca nel campo dei TS che ha messo in luce due importanti tipologie di approcci nell'AD, ovvero quello semiotico e quello multisensoriale, attraverso l'analisi delle strategie traduttive impiegate e le sfide affrontate per rendere accessibile l'esperienza museale completa e interattiva alle persone con disabilità visiva, nonché al quelle normovedenti.

In aggiunta, la stesura del secondo capitolo, inerente alla trasposizione del prototesto in script è stata particolarmente appassionante in quanto mi ha permesso di mettere in pratica gli studi teorici affrontati dai TS, che successivamente ho avuto modo di approfondire nel terzo capitolo attraverso l'analisi traduttologica e le scelte traduttive adottate nella fase di creazione dello script.

Uno sviluppo futuro della presente tesi, potrebbe essere la creazione di un contatto con la museologia in Cina, grazie alla proposta di uno script tradotto in lingua italiana, fruibile come audioguida rivolto a un pubblico italiano proprio all'interno dei musei cinesi. In questo senso, il mio intento risulta essere quello di dare maggior rilievo alla possibilità di vivere un'esperienza museale più interattiva e stimolante, fruibile soprattutto a persone normovedenti o persone aventi

un quadro cognitivo atipico, che desiderano provare un approccio al mondo artistico in una maniera più completa, grazie all'impiego di tutti i sensi, ovvero, visivo, uditivo, nonché tattile. I fruitori, in questo caso verrebbero guidati (a occhi chiusi o non) durante la visione dell'opera con un linguaggio accattivante e interattivo, scorrendo le dita lungo un bassorilievo dell'opera, per poi riaprire gli occhi e fare il confronto con l'opera originale.

Infine, la pubblicazione di tale elaborato all'interno di riviste che si occupano di tematiche inerenti alla cultura cinese risulterebbe un trampolino di lancio per questa tipologia di AD museale, ancora poco studiata rispetto al campo audiovisivo. Inoltre, essendo le riviste fruibili a un numero importante di lettori, tale tipologia di AD museale potrebbe essere maggiormente conosciuta e compresa.

BIBLIOGRAFIA

BERTENS Laura, POLAK Sara, “Using Museum Audio Guides in the Construction of Prosthetic Memory”, *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 17, n. 6, 2019, p. 3.

BRAUN Sabine, “Audio Description from a Discourse Perspective: A Socially Relevant Framework for Research and Training”, *Linguistica Antverpiensia NS*, Vol. 6, 2007, p. 2.

BAKER Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londra/New York, Routledge, 2011, pp. 10-11.

DA MILANO Cristina, SCIACCHITANO Erminia, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Direzione generale dei musei, Roma, 2015, pp. 71-72.

KRISTEVA Julia, *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.

LIAO Min-Hsiu, “Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies”, *The Journal of Specialised Translation*, vol. 29, 2018, p. 48.

NEVES Joselia, “Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts”, *MonTI Monografías de Traducción e Interpretación*, n. 4, 2012, p. 290.

OSIMO Bruno, *Semiotica semplice. Guida alla sopravvivenza per il comune cittadino*, Wrocław, Bruno Osimo, 2021, pp. 10-11.

PACINOTTI Ambra, “Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità museale”, *International Journal of Translation*, vol. 21, 2019, p. 180.

PEREGO Elisa, “Into the language of Museum Audio Descriptions: a Corpus-Based Study”, in *Perspectives Studies, Translation Theory and Practice*, vol. 27, 2018, p. 1.

PESARO Nicoletta, *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Milano, Hoepli, 2023, p. 194.

RANDACCIO Monica, “Museum AD: Interpretative or Un-Interpretative Audio Description?”, *ESP Across Cultures*, vol. 17, 2020, p. 94.

RANDACCIO Monica, “Museum Audio Description: Multimodal and 'Multisensory' Translation: A Case Study from the British Museum”, *Linguistics and Literature Studies*, vol. 6, n. 6, 2018, p. 289.

REMAEL Aline, REVIERS Nina, VERCAUTEREN Gert, *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, Trieste, EUT edizioni università di Trieste, 2015, pp. 9-10.

STARR Kim, “Audio Description for the Non- Blind”, in Taylor Christopher and Perego Elisa, *The Routledge Handbook of Audio Description*, Londra/New York, Routledge, 2022, p. 476.

WONG Dongfeng, SHEN Dan, *Factors Influencing the Process of Translating*, *Meta*, vol. 44, n. 1, 1999, p. 80.

SITOGRAFIA

“Progetto per il nuovo museo Omero”, *Museo Tattile Statale Omero*, <https://www.museoomero.it> (consultato il 17/06/2023).

DUSI Nicola, “Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis” (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023).

GREIMAS Algirdas Julien, COURTÉS Joseph, in Nicola Dusi, “Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis” (articolo in linea), *Semiotica*, 2015. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/sem-2015-0018/html> (ultimo accesso 16/06/2023).

LAUTA Gianluca, BRUNO Ivana, “Museo facile. Un nuovo sistema integrato di comunicazione e accessibilità culturale. Obiettivi, metodi, esperienze” (articolo in linea), *Istituto della Enciclopedia Italiana*, 2021. URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/museo2/7_Bruno_Lauta.html (consultato il 15/06/2023).

SALZHAUER Elisabeth, HOOPER Virginia, KARDOULIAS Teresa, STEPHENSON Sarah, ROSENBERG Francesca, “ABS's Guidelines for Verbal Description” (articolo in linea), sd, *Art Beyond Sight*. URL: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml> (ultimo accesso 17/06/2021).