

Come possono le opere d'arte avere significato? Le tassonomie nei linguaggi artistici

Riccardo Finocchi*

ABSTRACT

This article aims to answer the question: how can works of art have meaning? We will demonstrate that taxonomic action allows us to apply categories of analysis to the observed object, in our case, an artistic object that, in the examples, we limit to cinematographic works of art. The categories of analysis make it possible to identify effects of meaning through which the process of signification moves. Therefore, the attribution of meaning to works of art (the initial question) passes through a taxonomic approach that allows the expressive matter to be organized into codes (or categories) on which both the (internal) discourse *of the* work of art, of the film to stay with our examples, and the (external) discourse *on the* work of art, film criticism in this case. Therefore, works of art can have a meaning because discourses on art are organized into recognized and shared categories and classified in a taxonomic way.

KEYWORDS

Taxonomies, Artistic Languages, Systems of the Arts, Semiotics

1. Introduzione

Di fronte ad un'opera d'arte, ovvero ciò che viene riconosciuta come opera d'arte, quale che sia la sua sostanza espressiva (pittorico-fotografica, architettonico-scultorea, narrativo-poetica, audiovisiva o musicale), per il senso comune si pone spesso la stessa domanda: cosa significa? O meglio ancora: cosa vuol dire? Dunque, se prendiamo le mosse dal senso comune – e la cosa sembrerebbe alquanto produttiva – le opere d'arte stimolano un'istanza di tipo semiotico. Naturalmente, non è compito della semiotica interpretare le opere d'arte (è semmai un problema dei *critici d'arte*) ma piuttosto, il metodo semiotico, vuole comprendere ed esplicitare i meccanismi per cui un'opera d'arte significa: *come* significa e non *cosa* significa. Per dirla con Marrone (2018, p. 39): “l'analisi semiotica non è quindi conoscenza del mondo ma, kantianamente, conoscenza delle procedure che ci hanno portato a conoscerlo”,

* Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale, riccardo.finocchi@unicas.it

non è dunque l'interpretazione dell'opera d'arte a interessare la semiotica quanto piuttosto la scoperta dei processi di significazione che ci hanno portato a comprenderla. Il ricorso a Kant, del tutto appropriato, mette in risalto soprattutto il valore epistemologico della Critica del Giudizio già evidenziato da Garroni (cfr. 1976) che nella sua riflessione tra *Estetica ed epistemologia* fa “emergere con chiarezza l'indiscutibile attualità del Kant ‘epistemologo’ (oltre l'orizzonte prevalentemente ‘gnoseologico’ della *Critica della ragion pura*)” (ivi, p. 8).

La questione, dunque, è forse ascrivibile a quel labile confine di tematiche che implicano i rapporti tra semiotica ed estetica, un confine spesso indagato e mai definitivamente tracciato, “un incastro disciplinare complesso, dove l'importazione di tematiche estetiche [...] nel paradigma semiotico finisce per avere conseguenze anche nel campo della teoria estetica” (Marrone 2012, pp. 431-432).¹ Resta quindi da chiarire come le opere d'arte (che qui stiamo accomunando in una definizione intuitiva e, forse, volutamente ingenua, a prescindere da una definizione di arte² e di opera d'arte e a prescindere dalla sostanza d'espressione) possano essere considerate un oggetto esemplare per lasciar emergere il valore epistemologico – riscontrato/riscontrabile nella Critica del Giudizio – dell'analisi semiotica. Possiamo partire dalla constatazione che il rilievo epistemologico dell'analisi semiotica è ben presente a Greimas che fonda una semiotica “strutturale e generativa ma che vuole essere, soprattutto, consapevole delle conseguenze epistemologiche del proprio fare” (ivi, p. 433), un rilievo epistemologico che è chiarito nel *Dictionnaire* proprio nella voce in cui viene definita la *Semiotica* (cfr. Greimas, Courtés 1979, pp. 304-311) ed è ben espresso in *Semiotica e scienze sociali* laddove tra l'altro, Greimas, scrive: “dobbiamo riconoscere che il discorso scientifico si riconosce, nelle componenti che noi esaminiamo, come *il luogo di un fare tassonomico* e che l'organizzazione dell'universo semantico localizzato che esso esplora, lungi dall'essere un dato, è per contro *il progetto scientifico di questo fare*” (Greimas 1976, p. 8). Le opere d'arte allora – mantenendone una definizione ingenua – possono essere pensate riformulando il passo di Greimas appena citato: il discorso (scientifico-metodologico) *sull'opera d'arte* si riconosce in un *fare tassonomico* che esplora l'organizzazione di un universo semantico localizzato il cui *dato* (l'opera come ma-

¹ Sui rapporti tra estetica e semiotica, oltre il già citato testo Marrone 2012, si vedano: Garroni (1968); Basso (2002); si veda anche Finocchi (2018).

² Su questo cfr. Eco (1968); Calabrese (1985); Goodman (1968), (1977).

nufatto oggettuale intuitivo) non è che il progetto dello stesso *fare tassonomico*. In tal senso, la voce *Tassonomia* scritta per il *Dictionnaire* è chiara: “l’analisi del discorso a vocazione scientifica (nelle scienze sociali) ha rivelato che l’attività cognitiva che vi si dispiega consiste in larga parte in un *fare tassonomico*” (Greimas, Courtés 1979, p. 351). Ecco, dunque, che il carattere epistemologico della semiotica, ossia l’attitudine all’analisi delle procedure della conoscenza, porta all’evidenza la rilevanza del *fare tassonomico* nei discorsi scientifici e quindi, importante per i nostri scopi, anche in quel tipo di discorso scientifico orientato all’analisi delle opere d’arte. Pertanto, attraverso l’analisi del *fare tassonomico*, si può ricostruire, sul piano epistemologico, il modo in cui i discorsi scientifici sull’opera d’arte organizzano le relazioni di senso, portando così in evidenza quell’*insieme significante* (cfr. *ivi*, p. 305) che consente di iniziare ad articolare una risposta alla domanda iniziale: come possono le opere d’arte avere un significato?

2. Definizione dell’arte come sistema (tassonomico) delle arti

Nel corso dell’introduzione è rimasta aperta la questione della definizione di arte e di opera d’arte. Le forme di espressione artistica – le arti – e le opere d’arte, o meglio, gli oggetti a cui attribuiamo *valore estetico* e che definiamo opere d’arte, possono essere osservati in relazione ai *sistemi delle arti*, sistemi semantici entro i quali sono organizzati oggetti accomunabili tra loro in quanto aventi, su diversi piani, caratteristiche simili o assimilabili: espressive, formali, concettuali e così via. Nei sistemi delle arti tramandatici dalla tradizione vengono riconosciute almeno cinque arti (cosiddette maggiori): pittura, scultura, architettura, poesia, musica (cfr. Kristeller 1978; Tatarkiewicz 1970, 1976; Finocchi 2005; Di Liberti 2009); a queste dobbiamo però aggiungerne altre, quali: cinema, fotografia, teatro, performance artistiche e così via in un sistema aperto e in continua ridefinizione. I sistemi delle arti (naturalmente ognuno nella sua specificità) possono esser visti come determinazioni concettuali legate a un periodo storico (e in parte anche a un’area geografica), determinazioni che sono in grado di tradurre valori culturali consolidati attraverso la distinzione di *oggetti* considerati (entro una certa cultura) di *valore estetico* – distinti da altri oggetti esclusi dai sistemi delle arti poiché privi di *valore estetico* – raggruppati in una sorta di tassonomia descrittiva, sulla quale si orienta il giudizio estetico. In tal senso possiamo

interpretare, ad esempio, l'esclusione degli oggetti di artigianato dalle forme artistiche, oppure la lunga disputa sull'artisticità/non artisticità della fotografia, o ancora, in tempi recenti, la pretesa dell'alta moda di essere inclusa tra le arti, o infine, al contrario, in passato, il giardino che per Kant apparteneva alle forme di espressione artistica cosa oggi difficilmente ammissibile. Laddove la semiotica incontra la questione della definizione dell'arte, dunque, diviene imprescindibile il ricorso all'analisi del valore estetico e della relatività culturale dei concetti estetici trasposti (o tradotti) nei sistemi delle arti. Se prendiamo ad esempio *La definizione dell'arte* di Eco (1968) possiamo osservare che il testo si apre con dei paragrafi dedicati a delineare i limiti nella capacità di definire l'arte in relazione alla variabilità e relatività delle definizioni che emerge nel confronto tra estetica indiana e occidentale. Il testo propone anche una definizione di *opera aperta* attraverso cui "vedere quale mutamento della sensibilità estetica (o addirittura della sensibilità culturale in genere) fenomeni simili comportino e in quale misura possano venire agevolmente definiti dalle categorie estetiche attualmente in uso" (Eco 1968, p. 163).

Definire l'arte comporta anche prendere in carico una certa ambiguità, anche sul piano semiotico, come conferma Calabrese (1985, p.96) a proposito di Eco: "Eco formulava fin da *Opera aperta* (1962) quella che sarebbe stata una costante del suo pensiero sull'arte: che l'opera si costituisce come un messaggio fondamentalmente ambiguo". Questo carattere ambiguo deriva in parte anche dal fatto che l'arte, in genere, è sia un oggetto concreto, un prodotto tangibile della fabbrilità umana, sia – come detto – una valorizzazione semiotica che non è legata in alcun modo determinato alla sua concreta oggettualità. Tale ambiguità è caratterizzabile come uno slittamento semantico inerente all'opera d'arte stessa, al fatto che la stessa sostanza espressiva (il *manufatto* opera d'arte) è già di per sé anche la propria negazione in ragione dell'ambiguazione (doppiezza) sul piano del contenuto. Per spiegare meglio questo ultimo passaggio possiamo ricorrere a degli esempi tratti dall'arte figurativa, quando viene esposta un'opera che utilizza un *ready-made*, o meglio oggetti o elementi del quotidiano trasformati o reinseriti in opere d'arte (che sia il cumulo di rifiuti urbani raccolti in *Merzbau* da Kurt Schwitters, la *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto, il mini-apprezzamento di lattuga nelle opere di Giovanni Anselmo o l'orinatoio esposto da Duchamp), la sostanza espressiva viene subito messa *sotto scacco*, poiché è possibile riconoscere il valore estetico (della sostanza espressiva) solo se si nega la sua

evidenza (come oggetto) e si accoglie uno slittamento semantico verso la sua valorizzazione. Il problema è presente anche a Heidegger quando nell'*Origine dell'opera d'arte* si sofferma su un quadro di Van Gogh che rappresenta un paio di scarpe da contadino (cfr. Heidegger 1950), uno dei motivi del riferimento è quello di distinguere l'opera d'arte dalla mera "cosa" e dal semplice essere mezzo (che pertiene piuttosto alle "cose"). Senza addentrarci troppo nel merito, possiamo dire che Heidegger sta cercando di mostrare che, le scarpe rappresentate, *non rappresentano* semplicemente "un paio di scarpe da contadino". Noi riconosciamo le scarpe ma ciò che ci viene mostrato dall'opera non è semplicemente uno strumento di lavoro nei campi: non è un mezzo con una sua funzione e nemmeno "un mezzo fornito aggiuntivamente di un valore estetico" (Heidegger 1950, 24).³ Un carattere duplice e ambiguo dell'opera d'arte, per cui ciò che viene rappresentato (sia il suo essere una "cosa", una sostanza espressiva, sia il suo rappresentare "cose", mostrare sostanze espressive) non esaurisce il senso. Il senso dell'opera d'arte, dunque, non è semplicemente nel rappresentare. Potremmo forse dire che il senso è slittato altrove: non sono solo *scarpe da contadino* il senso del quadro di Van Gogh;⁴ così come in un altro famoso dipinto di Magritte dove è rappresentata una pipa e campeggia l'enorme scritta *Ceci ne pas une pipe*, non è solo *la pipa* il senso della rappresentazione. Come scrive Foucault: "ciò che sconcerta è la necessità inevitabile di riferire il testo al disegno (come ci invitano a fare il pronome dimostrativo, il senso della parola *pipa*, la verosimiglianza dell'immagine) e l'impossibilità di definire il piano che permetterebbe di dire che l'asserzione è vera, falsa, contraddittoria" (cfr. Foucault 1973, 24). L'opera di Magritte, che si intitola *La trahison des images* (è la versione più nota di questo quadro – il cui soggetto è stato ripreso dall'autore più volte – eseguita nel 1927 e conservata al Los Angeles Country Museum of Art), si colloca *Oltre l'immagine* su un piano metasemiotico che evidenzia un problema nel processo di significazione (cfr. Marrone 2018). La negazione *ceci ne pas* – scrive Marrone – funziona come una presupposizione, si nega

³ Riportiamo, in nota, l'intero passo da cui è tratta la citazione perché può risultare interessante. "Se non si tiene conto di quanto sopra, si finisce per vedere nell'opera un mezzo a cui viene aggiunta una sovrastruttura che dovrebbe portare con sé «l'artistico». Ma l'opera non è affatto un mezzo fornito aggiuntivamente di un valore estetico" Heidegger 1950a, p. 24.

⁴ Scrive Heidegger 1950, 22: "Ma crediamo veramente che nel quadro di Van Gogh si ritrae la semplice-presenza di un paio di scarpe e che esso è un'opera d'arte perché l'intento è riuscito? Pensiamo forse che il quadro assume una copia del reale e la presenta come un prodotto della produzione artistica? Per nulla".

ciò che si presuppone sia: credete si tratti di una pipa? Ebbene non è così! La negazione non nega una realtà ma la credenza in quella realtà (*ibid.*, p. 40).⁵ L'oggetto pipa nella rappresentazione è affermato e negato contemporaneamente, è reso ambiguo da uno slittamento semantico. Se prendiamo la poesia di C.F. Meyer dal titolo *Fontana romana* (richiamata nel saggio heideggeriano sull'*Origine dell'opera d'arte*) notiamo che “in realtà non si tratta né della riproduzione poetica di una fontana realmente esistente, né della rappresentazione dell'essenza universale di una fontana romana” (cfr. Heidegger 1950, p. 23), il senso non si esaurisce nella rappresentazione. Così come, ancora, un romanzo di Proust può essere pensato come “interpretazione storica di un'epoca e dello stile di vita di determinate classi, ma il senso che esso comunica ha a che fare con dimensioni relative all'esistenza umana in generale e alla temporalità, che non sono esaurite dalla funzione documentale” (Crespi 1998, 8). La questione non cambia se ci troviamo davanti a un'opera d'arte astratta, anzi viene amplificata, il senso di una rappresentazione non riconoscibile immediatamente ha già travalicato la rappresentabilità.

In Prieto troviamo la possibile integrazione semiotica di questa impasse. È il problema della pertinentizzazione e della veridizione attraverso pratiche sociali. Scrive Prieto (1989, p. 9): “la verità è un rapporto tra la conoscenza e l'oggetto, la pertinenza è invece un rapporto tra la conoscenza e il soggetto [...] che la costruisce e che se ne serve”.⁶ Modi diversi del conoscere attraverso verità e pertinenze. Laddove il *modo pertinente*, possiamo dire, produce un processo di veridizione, attraverso il quale si stabilisce un legame soggettivo, e non oggettivo, con la conoscenza. La veridizione è legata al modo in cui conosciamo la realtà attraverso pertinenze e pratiche, l'agire e il *fare* soggettivo (costruire e servirsi delle pertinenze, riprendendo Prieto) che però deve necessariamente essere condiviso su un piano intersoggettivo. Dunque, il processo di valorizzazione dell'arte, ossia il valore estetico degli oggetti ar-

⁵ Il testo di Marrone (2018) presenta, naturalmente, un'analisi più complessa che non è esaurita da quanto abbiamo riportato strumentalmente per i nostri scopi.

⁶ Cfr. anche Prieto (1975). Naturalmente, sia il concetto di pertinenza che quello di pratica meriterebbero un maggiore approfondimento teorico, ci limitiamo tuttavia a farne ad un uso strumentale (ai fini delle nostre analisi). Per un'analisi della questione di pratiche e pertinenza in relazione agli oggetti artistici in Prieto, rinviando al saggio Fabbri, Perri 2019, nel quale si legge (p. 4): Prieto “lega la pertinenza alla pratica (anche comunicativa), giustificando in tal modo un costruttivismo non libero da condizionamenti pragmatici-realistici: quali salienze [...] potranno costituire tratti pertinenti nel definire pregnanze (o unità distintive a lungo termine) lo deciderà la pratica che selezionerà le qualità *more fit* o più efficaci nel realizzare l'atto di comunicazione – senza che nulla possa dirci [...] se le determinate qualità effettivamente selezionate/utilizzate siano effettivamente più salienti [...]”.

tistici, che è ciò che definisce *qualcosa* come *opera d'arte*, è legato al processo di veridizione attraverso cui il soggetto nelle pratiche sociali costituisce e si serve delle pertinenze (estetiche, per quanto ci interessa).

Dunque, riassumendo, in primo luogo, nel discorso sulla definizione dell'arte è necessaria una organizzazione di tipo tassonomico che disponga in un universo semantico gli oggetti valorizzati esteticamente (ciò che chiamiamo sistema delle arti). E qui possiamo integrare con quanto mutuato da Greimas in precedenza (*supra* § 1) a proposito del discorso *sull'opera d'arte* che esplora l'organizzazione di un universo semantico localizzato il cui *dato* (l'opera come manufatto oggettuale valorizzato esteticamente) non è che il progetto di un *fare tassonomico*. In secondo luogo, la gestione dell'ambiguità dell'arte, lo slittamento semantico a partire da un'unica sostanza espressiva, richiede un processo di veridizione discorsiva che principia dal riconoscimento dei tratti pertinenti che caratterizzano la valorizzazione estetica della stessa opera, quei tratti che poi, in un fare tassonomico, sono accomunati e coordinati tra loro per costituire l'universo semantico delle arti (o sistema delle arti). Nei discorsi sull'arte, in conseguenza, i tratti pertinenti si possono rilevare proprio a partire da una ricostruzione del fare tassonomico (cfr. Greimas, Courtés 1979, p. 351)⁷. L'osservazione delle tassonomie applicate ai linguaggi artistici (in ambito semiotico) potrà fornirci gli elementi per rispondere, è questa la nostra ipotesi, all'istanza iniziale desunta dal senso comune per cui ci siamo chiesti: come possono le opere d'arte avere un significato?

3 *Tassonomie dei linguaggi delle arti: il linguaggio cinematografico*

Parlando di linguaggio delle arti è bene precisare due piani: un primo piano è quello che approccia l'arte alla ricerca degli elementi linguistici o del linguaggio delle arti nel tentativo di cogliere tratti pertinenti che si possano configurare in segni con espressione e contenuto. A tal proposito Calabrese (1985, p. 111) scrive: "si è parlato, senza precisare, di linguaggio artistico, di linguaggio cinematografico, di linguaggio architettonico" e questo parlare è "riuscito a mettere in circolazione l'idea della possibilità di un'analisi

⁷ Scrivono Greimas, Courtés (1979, p. 351): "l'analisi del discorso a vocazione scientifica [...] consiste in larga parte in un fare tassonomico: si tratta di una costruzione, con l'aiuto delle identità e delle alterità riscontrate, di oggetti semiotici (elementi, unità, gerarchie), che costituisce un vero e proprio preliminare all'elaborazione di un metalinguaggio scientifico: [...] il grado di avanzamento di questa o quella disciplina è funzione dei progressi tassonomici che vi si sono realizzati".

dei fatti artistici in termini di segni [...]. Il guaio è venuto dopo, quando si è trattato di cominciare a sgombrare il campo dal polverone delle ambiguità, delle inesattezze, degli equivoci". Questo piano di definizione del linguaggio delle arti è assimilabile a quanto lo stesso Calabrese definisce una "semiotica delle arti" che "prende le mosse dall'idea che un'opera significhi a partire da una struttura comunicativa interna" (*ibid*, p. 57). Sulla stessa linea sembra essere Goodman (1968, p. 6) che, nella premessa al suo *Languages of Art*, scrive: "nel titolo di questo libro, a rigore, il termine linguaggi sarebbe stato da sostituire con sistemi simbolici". Dunque, il linguaggio delle arti pensato come sistema degli elementi segnici interni all'opera. Per altro verso, è il secondo piano, il linguaggio dell'arte è quello che si riferisce alle opere d'arte come oggetto da descrivere, per dirla con De Mauro (1971) si tratta del *linguaggio della critica d'arte*: ossia della lingua utilizzata per parlare delle opere d'arte che, da un punto di vista strettamente linguistico, può essere definita come linguaggio settoriale e, nei termini di Jakobson (1959), può essere annoverata nelle traduzioni intersemiotiche. In questo caso, dunque, il linguaggio delle arti è un sistema segnico esterno all'opera. La distinzione dei due piani appena formulata ci consente di definire meglio anche cosa si può intendere con discorso: c'è infatti un *discorso sull'arte* (esterno, usato per il riferimento alle opere d'arte) e un *discorso dell'arte* (interno, insieme dei tratti pertinenti delle opere di una certa espressione artistica).

Naturalmente, il fare tassonomico riguarda entrambi i piani summenzionati. Infatti, un *discorso sull'arte* tende a evidenziare tratti rilevanti (distintivi) di un'opera che individua proprio come pertinenti al discorso riferito a una certa arte e all'artisticità di una determinata opera. Man mano che il discorso si specializza come discorso scientifico, ricorrendo a una metodologia critico-descrittiva delle opere d'arte, aumenterà il riferimento a una *tassonomia* dei tratti estetici riconosciuti e culturalmente assunti come pertinenze estetiche. Per altro verso, il *discorso dell'arte* assume sensatezza perché l'opera presenta tratti pertinenti estetici tra loro organizzati in una relazione interna, riconoscibili poiché le pratiche artistiche di significazione hanno organizzato l'orientamento estetico anche attraverso quelle pertinenze poi riconosciute nelle tassonomie (sul rapporto tra pertinenza e pratica il riferimento è, naturalmente, a Prieto 1975).

Per corredare di un esempio le ipotesi appena formulate prenderemo in considerazione alcune analisi critiche di stampo linguistico-semiotico delle produzioni cinematografiche. Ovviamente, il cinema, non esaurisce né rappresenta i molteplici linguaggi delle

arti ma si presta ad essere un buon campo di esemplificazione in quanto vanta una buona tradizione teorica. Abbiamo preso in considerazione alcuni manuali di analisi del linguaggio cinematografico e audiovisivo: *Manuale del film* di Rondolino e Tommasi (1995); *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo* di Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis (1992) e soprattutto *Analisi del film* di Casetti e di Chio (1990) considerando anche le implicazioni tratte da *La significazione nel cinema* di Metz (1972). Partiamo proprio da quest'ultimo testo di Metz, prendiamo il saggio dal titolo *Lo Studio semiologico del linguaggio cinematografico*, nel quale l'autore individua, sulla scorta di Hjelmslev, cinque materie dell'espressione che caratterizzano il linguaggio cinematografico e audiovisivo: immagini, tracce grafiche, suono fonico, suono musicale, rumori. Subito dopo aggiunge: "la nostra società ha elaborato implicitamente una vera e propria *tassonomia dei linguaggi*: vi è il *linguaggio musicale*, il *linguaggio pittorico*, ecc." e prosegue poco oltre "ogni linguaggio si definisce per la presenza, nel significante, di certi tratti sensoriali e l'assenza di certi altri. Insomma, ogni linguaggio ha la sua specifica materia dell'espressione o (come nel caso del cinema) la sua specificazione combinazione di parecchie materie dell'espressione." (Metz 1973, p. 207). Si tratta dunque, per ammissione dello stesso Metz, di vere e proprie tassonomie dei linguaggi artistici, ogni linguaggio ha una materia d'espressione analizzabile e osservabile proprio a partire da una tassonomia: una tassonomia descrittiva che si costituisce, come specifica Metz, nell'individuazione di tratti (sensoriali) pertinenti. Saranno gli usi culturali, le pratiche estetiche, a consolidare le tassonomie.

Successivamente, prima Casetti e di Chio, poi gli altri, a partire dalla distinzione delle cinque materie dell'espressione di Metz hanno elaborato una classificazione tassonomica dei codici cinematografici. In Casetti e di Chio "quei codici che investono le cinque serie di fatti che si rinvencono all'interno della materia dell'espressione del film sonoro, e cioè le immagini, le tracce grafiche, il suono verbale, il suono musicale e i rumori" (Casetti, di Chio 1990, p. 65) sono distribuiti in due ordini di codici: "quelli che riguardano la colonna visiva (i primi due) e quelli che riguardano la colonna sonora (gli ultimi tre)" (*ibid.*). A questi due ordini di codici si aggiungono gli effetti prodotti dalle caratteristiche tecnologiche del mezzo di ripresa (di riproduzione delle immagini) e gli effetti prodotti sulla concatenazione lineare-sintagmatica dei codici dal montaggio. Schematizziamo, dunque, la tassonomia di Casetti e di Chio (fig. 1) in cinque campi: codici tecnologici; codici visivi; codici grafici; codici sonori e codici sintattici.

- a) Codici tecnologici di base
 - 1. codici del supporto
 - 2. codici dello scorrimento
 - 3. codici dello schermo
- b) Codici della serie visiva
 - 1. Codici dell'iconocità
 - 2. Codici della fotograficità
 - 3. Codici della mobilità
- c) Codici o tracce grafiche
 - 1. Didascalie
 - 2. Sottotitoli
 - 3. Titoli
 - 4. Scritte
- d) Codici sonori
 - 1. Voci
 - 2. Rumori
 - 3. Suoni musicali
- e) Codici sintattici
 - 1. Per identità
 - 2. Per analogia e per contrasto
 - 3. Per prossimità
 - 4. Transitività
 - 5. Accostamento

Fig. 1 – *Tassonomia di Casetti e di Chio (1990)*

Ognuno dei cinque campi della tassonomia è suddiviso in sottocampi, a loro volta (non riportato in fig. 1) ancora suddivisi e suddivisibili in sotto-sottocampi.

Questa tassonomia consente di circoscrivere e analizzare il linguaggio cinematografico o, nei nostri termini, il discorso audiovisivo (sia il discorso audiovisivo interno sia quello esterno). Il punto d'incontro tra discorso interno e discorso esterno, questa è la nostra ipotesi, è negli effetti di senso sottesi alla tassonomia audiovisiva; o meglio sottesi alle pertinenze estetiche dell'audiovisivo costituitesi (attraverso l'uso) nelle pratiche artistiche e raccolte nella tassonomia. Per rendere più chiaro quanto appena affermato sarà necessario il ricorso a un esempio: prendiamo nel campo b) *codici della serie visiva* (cfr. fig. 1) il sottocampo 3. *codici della mobilità*. In questo sottocampo troviamo la classificazione (tassonomica su due livelli) di tutti i movimenti della macchina da ripresa conosciuti, suddivisi (vedi fig. 2) in *movimenti reali*: tra i quali troviamo 1) le

panoramiche – movimenti sull'asse della macchina – suddivise in a) panoramica verticale b) panoramica orizzontale e c) panoramica obliqua; e 2) le *carrellate* – movimenti con macchina ancorata a un supporto mobile – quali i movimenti a) con carrello, b) con gru, c) con il dolly, d) con camera car, e) con camera a mano o a spalla, f) con steady- cam, ai quali dobbiamo aggiungere g) con camera aerea su drone. Per altro verso i *movimenti apparenti* annoverano solo lo zoom e il correlativo contro-zoom.

Movimenti reali

1) Panoramica

- a) Verticale
- b) Orizzontale
- c) Obliqua

2) Carrellata

- a) Su carrello
- b) Sulla gru
- c) Con il dolly
- d) Camera car
- e) Carrellata a mano o a spalla
- f) Steady cam

Movimenti apparenti

- a) Zoom e contro-zoom

Fig. 2 – *Tassonomia dei movimenti di macchina (da Casetti e di Chio 1990)*

Ogni movimento della macchina da presa produce un effetto visivo (siamo nel campo dei *codici visivi*), configura e connota l'immagine in movimento che viene riprodotta. Dunque, sul piano del discorso interno, il movimento della macchina da presa si relaziona agli altri codici (ad esempio il colore o il bianco e nero; oppure i rumori e le voci; o ancora una sequenza al rallentatore) e nell'insieme dell'opera costituisce il discorso dell'arte cinematografica/ audiovisiva. L'effetto visivo che produce il movimento della macchina da presa è anche un effetto di senso che riguarda, ancora, il discorso interno ma anche il discorso esterno, il discorso sull'opera, poiché l'effetto di senso è – anche – nella percezione dell'opera. Qui possiamo chiarire attraverso esempi fattivi. Il primo esempio è tratto da uno dei film più noti di Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1994): si tratta di due scene che vedono come protagonista l'attore Bruce Willis nella parte di Butch, un pugile implicato con la

malavita. Nella prima scena, Butch vuole recuperare furtivamente il proprio orologio da polso in un appartamento, per raggiungerlo attraversa alcuni giardini incolti che comunicano tra loro attraverso squarci nelle recinzioni: l'azione viene seguita e ripresa dalle spalle di Butch (seguito in presa diretta dalla cinepresa, in *semisoggettiva*) con una steady cam – ossia una macchina da presa posizionata su un operatore di ripresa con una speciale imbracatura ammortizzata che mantiene stabile e ferma la ripresa. L'effetto visivo e l'effetto di senso rinviano a una forte prossimità con l'azione e con il protagonista, centrato soprattutto sul percorso (che si districa in spazi angusti) e sul movimento (furtivo e circospetto) di Butch. L'azione è colta dalla cinepresa e, dunque, dallo spettatore in modo nitido, tutto è chiaro e definito dalla stabilità della ripresa – l'azione che si svolge nel film è partecipata emotivamente dallo spettatore ma anche chiaramente percepibile e compresa. Al termine di questa sequenza Butch uccide Vincent Vega (John Travolta) che, al contrario, avrebbe dovuto uccidere Butch eseguendo un ordine di Marsellus Wallace (Ving Rhames). Dopo l'assassinio Butch fugge in modo scomposto e durante la fuga finisce per investire proprio Marsellus Wallace, uscendo poi di strada e ferendosi al volto. Qui inizia la seconda scena che prendiamo in esame, Marsellus contuso e claudicante impugna la pistola per sparare e insegue Butch che uscito dall'automobile, anch'esso claudicante, tenta di fuggire: l'azione viene ripresa inseguendo i due protagonisti con la macchina a spalla – ossia con una macchina da presa semplicemente poggiata sulle spalle di un operatore di ripresa che risente di tutti i movimenti che il tecnico compie. L'effetto visivo e l'effetto di senso rinviano, come per la steady cam, a una forte prossimità con l'azione ma, al contrario della scena precedente stabile e nitida, qui le riprese traballanti seguono il claudicare dei protagonisti, accentuano l'enfasi emotiva, l'agitazione, il senso di pericolo e la confusione del momento, provocando così un ulteriore effetto (visivo e) di senso che fa leva su aspetti patemici. Dunque, attraverso queste due scene comparate possiamo cogliere un diverso effetto riconducibile ai diversi movimenti della macchina da presa, proprio quei movimenti circoscritti dalla semiotica dell'audiovisivo in una tassonomia. Questi effetti visivi e di senso sono rilevabili sia nel discorso interno – nell'opera audiovisiva (i modi con cui l'azione viene ripresa), sia nel discorso esterno – sull'opera audiovisiva (nel modo in cui parliamo della ripresa).

Prendiamo un secondo esempio che coinvolge ancora il movimento di macchina e in particolare la ripresa attraverso la macchina a spalla. Si tratta del film diretto da Woody Allen *Mariti e mogli*

(*Husbands and Wives* del 1992). Il film narra vicende alterne di due coppie di coniugi in crisi, in particolare uno dei protagonisti Gabe Roth (interpretato da Allen stesso) viene particolarmente destabilizzato dalla propria situazione sentimentale, tanto che alla festa del ventunesimo compleanno della sua studentessa Rain (l'attrice Juliette Lewis) si ritrova a baciarla. Gabe va via dalla festa ancor più confuso e sconvolto e mentre cammina per tornare a casa viene filmato con una macchina a spalla: la ripresa ravvicinata ottenuta con la macchina a spalla rinvia a una prossimità e una vicinanza con il protagonista della vicenda, ma le riprese traballanti e oscillanti, dovute ai sobbalzi della cinepresa poggiata sull'operatore, accentuano l'enfasi emotiva e sottolineano la confusione del protagonista provocando, come per le sequenze osservate prima, un ulteriore effetto di senso patemico. Anche in questo secondo esempio possiamo notare come la tassonomia dei movimenti di macchina sia collegabile a degli effetti di senso che per un verso sono nell'opera audiovisiva (nel discorso interno) e per altro verso emergono nel discorso (esterno) sull'opera audiovisiva. A ulteriore riprova di come il linguaggio della critica d'arte (per riprendere De Mauro 1971), ossia il discorso esterno, sia imperniato sulla tassonomia dei codici audiovisivi e, in particolare, sulle distinzioni dei movimenti di macchina e sulla macchina a spalla (o a mano), riportiamo una recensione del film di Allen scritta da Zappoli (tra l'altro autore di una monografia su Allen – cfr. Zappoli 1998) in cui si mette in parallelo lo scoordinamento sentimentale di Gabe (Allen) con quello della ripresa audiovisiva:

non solo la mappa dei sentimenti non è più consultabile sperando di trovarvi delle coordinate leggibili ma anche quella prodotta dall'Occhio della macchina da presa è assolutamente instabile. È una camera a mano totalmente priva di qualsiasi obbligo di coordinazione quella di Allen in questo film, che distrugge qualsiasi regola linguistica [...] per fare dell'occhio che registra le vicende una retina che cerca di cogliere le tensioni, gli strappi, le aporie di una realtà che, forse, è intrinsecamente illeggibile (Zappoli 2009).

4. Conclusion

Ora, come compete a una conclusione, possiamo tornare alla domanda iniziale: come possono le opere d'arte avere significato? Abbiamo provato a mostrare come il fare tassonomico consenta l'applicazione di categorie all'oggetto d'analisi, nel nostro caso un oggetto artistico che negli esempi abbiamo limitato all'ambito dell'opera cinematografica (naturalmente estensibile), categorie che permettono di individuare effetti di senso attraverso i quali,

appunto, si muove il processo di significazione. Dunque, l'attribuzione di significato alle opere d'arte (la domanda iniziale) passa attraverso un fare tassonomico che consente di organizzare la materia espressiva in codici (o categorie) sui quali si organizzano sia il discorso (interno) *dell'opera d'arte*, del film per rimanere ai nostri esempi, sia il discorso (esterno) *sull'opera d'arte*, la critica cinematografica in questo caso. La categorizzazione tassonomica deriva, come abbiamo visto, da pratiche di utilizzo delle materie estetiche (dal servirsene per riprendere Prieto 1989): si tratta di orientamenti estetici condivisi nei sistemi culturali che organizzano la materia espressiva e costituiscono pertinenze (estetiche, nel nostro caso). Negli esempi sui modi di utilizzare la macchina da presa nella riproduzione del movimento abbiamo potuto evidenziare come il piano del discorso interno e quello del discorso esterno finiscano per coincidere proprio sugli elementi individuati tassonomicamente.

In ultimo, quindi, possiamo ribadire che le opere d'arte possono avere un significato poiché i discorsi sull'arte sono organizzati su categorie-elementi-codici riconosciuti/riconoscibili poiché classificati in un fare tassonomico e condivisi.

Bibliografia

- Basso P, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma, 2002.
- Calabrese O., *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 1985.
- Casetti F., di Chio F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990.
- Crespi F. *L'ambivalenza dell'arte*, in D. Bertasio, a cura, *Immagini sociali dell'arte*, Dedalo, Bari, 1998.
- De Mauro T., *Arte e il linguaggio della critica d'arte*, in *Senso e significato*, Adriatica, Bari, 1971.
- Di Liberti G., *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi*, Mimesis, Milano-Udine, 2009.
- Eco U., *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano, 1968.
- Fabbri P., Perri A., *Fra pertinenza, pratica e oggetto artistico: la via di Prieto*, 2019, E/C Rivista on-line dell'AISS (http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=944).
- Finocchi R., *Arte e non arte*, Meltemi, Roma, 2005.
- Finocchi R., *Affinità di metodo: tra semiotica e semioestetica*, in G. Ferraro, R. Finocchi, A. Lorusso, a cura, E/C Serie speciale della Rivista on line dell'AISS (Associazione Italiana Studi Semiotici), Anno VII, n. 24, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2018.

- Foucault M., *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana, Paris, 1973; trad. it. *Questo non è una pipa*, SE, Milano, 1988.
- Garroni E., *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968
- Garroni E., *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla Critica del Giudizio*, Bulzoni, Roma, 1976.
- Goodman N., *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Saggiatore, Milano, 1976.
- Goodman N., *When is Art*, in D. Perkins, B. Leondar, a cura, *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977; trad. it. *When is Art*, Luca Sossella, Roma, 2018.
- Greimas A.J., *Sémiotique et sciences sociales*, Editions du Seuil, Paris, 1976; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico Torinese, Torino, 1991.
- Greimas A.J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.
- Heidegger M., *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950; trad. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1968.
- Jakobson R., "On Linguistic Aspects of Translation", in A.R. Brower, ed, *On Translation*, University Press, Harvard, 1959; trad. it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- Kristeller P.O., *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I-II*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 12, n. 4, 1951, pp. 496-527 e vol. 13, n. 1, 1952, pp.17-46, ora in Kristeller P.O., *Renaissance Concepts of Man and Other Essays*, Harper Torchbooks, New York, 1965-1972; trad. it. *Il sistema moderno delle arti*, in *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1978.
- Marrone G., *L'estetica nella semiotica*, in Fabbri, P., Mangano, D., a cura, *La competenza semiotica*, Carocci, Roma, 2012.
- Marrone G., *Prima lezione di semiotica*, Laterza, Roma-Bari, 2018.
- Metz C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1972; trad. it. *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975.
- Metz C., *L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?*, in *Revue d'Esthétique*, XXIV, 2-3-4, 1973; trad. it. *Lo studio semiologico del linguaggio cinematografico: a quale distanza siamo da una possibilità reale di formalizzazione* in Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975.

- Prieto L.J., *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Minut, Paris, 1975; trad. it. *Pertinenza e pratica. Saggio di semiotica*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- Prieto L.J., *Saggi di semiotica. I sulla conoscenza*, Pratiche, Parma, 1989.
- Rondolino G., Tommasi D., *Manuale del film*, UTET, Torino, 1995.
- Stam R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis S., *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*, Routledge, London, 1992; trad. it. *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano, 1999.
- Tatarkiewicz W., *History of aesthetics (3 vol.)*, PWN, Warszawa, 1970 (-1974); trad. it. *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino, 1979-1980.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje szesciu pojec*, PWN, Warszawa, 1976; trad. it. *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo, 1993.
- Zappoli G., *Invito al cinema di Woody Allen*, Mursia, Milano, 1998.
- Zappoli G., *Mariti e mogli*, aggiornamento 4 novembre 2009, <https://www.mymovies.it/film/1992/mariti-e-mogli/>