

2. SIGNIFICATO E SIGNIFICANTE

“Secondo me, un cineasta non dovrebbe spiegare quello che vuole dire. Lasciamolo fare agli spettatori. Perché fare i guastafeste? Alla gente piace trovarseli da sé, i significati.” (O. Welles)

Secondo la semiologia ogni segno, verbale e non verbale, è composto da una forma percepibile, che definiamo *significante*, e da un contenuto non percepibile, che definiamo *significato*. Oggettività del *significato* e soggettività del *significante* sono i due poli estremi fra i quali si muove anche il linguaggio cinematografico.

Nel suo *Corso di linguistica generale*, F. De Saussure definisce il *segno* linguistico come l'unione tra un *significante* (l'immagine acustica) e un *significato* (il concetto). Analogamente possiamo definire il *segno* cinematografico come l'unione tra il *significante* cinematografico (tutto quello che di audio-visivo compone un'immagine cinematografica) e il *significato* (il referente, la realtà oggettiva a cui il *significante* rimanda). Una efficace comunicazione cinematografica, o audiovisiva in genere, prevede quindi un'intima coerenza tra il *significante* e il *significato*, a seconda della funzione comunicativa che la ispira. Quello che qui interessa è approfondire la riflessione sui *significanti* cinematografici, far riflettere lo studente che come i *significanti* di una poesia sono essenziali per comunicare un determinato *significato* (e che quindi è importante studiarli, pena la non completa comprensione della poesia stessa), così l'analisi di un film non può limitarsi solo alla comprensione del “contenuto”, ma deve assolutamente comprendere l'analisi della “forma”, dei suoi *significanti* (che nel caso del cinema sono la tipologia delle inquadrature, dell'illuminazione, del montaggio, della musica, ecc.), pena la non completa comprensione dello stesso *significato*.

Ogni *significato* è legato al suo *significante*, essi sono le due superfici di uno stesso foglio.

Come della parola si può fare un uso denotativo o connotativo, altrettanto si può fare per l'immagine cinematografica, a seconda se vogliamo che essa sia descrittiva-documentaristica-referenziale, oppure espressiva-allusiva-metaforica. E come una parola non vale un'altra, così un'immagine non vale un'altra: i *significanti* di un telegiornale saranno diversi da quelli di un film drammatico. A seconda dell'obiettivo della macchina da presa, del taglio di luce, dell'inclinazione, dell'altezza dell'inquadratura, o del tipo di montaggio usato (ma le variabili sono infinite come infiniti sono i punti di vista), un'immagine acquista un senso invece di un altro.

In conclusione, se è vero che non si può capire, nel suo significato più profondo, l'*Infinito* di Leopardi (un perfetto esempio di compenetrazione di *significato* e *significante*) senza analizzare la poesia a livello fonico, lessicale, metrico, sintattico e retorico, lo è altrettanto per *Quarto potere* di Orson Welles o *Una giornata particolare* di Ettore Scola e in genere per tutti i film d'autore (ma non solo) in cui l'attenzione del regista ai *significanti* è così particolarmente evidente.

In questi casi la macchina da presa, il montaggio, l'illuminazione e tutti gli altri *significanti* cinematografici si fanno “sentire”, diventano così visibili da attirare l'attenzione, pongono delle domande allo spettatore.

E se il *significante* evidenzia così tanto lo “scarto” rispetto alla “norma” della comunicazione cinematografica, al punto di provarci e interrogarci, noi non possiamo non raccogliere la provocazione della sua trasgressione.

Per questi motivi ho fatto, della motivazione dei *significanti*, uno dei principali obiettivi di questo lavoro.

Anticipo qui quattro esempi tratti da *Quarto potere*, *Una giornata particolare*, *Il conformista*, *Schindler's List*, proprio perché si possa valutare, fin da subito, come l'analisi linguistica e stilistica dei *significanti* chiarisca, completi, perfezioni la comprensione dello stesso *significato*, dal momento che il *significante* diventa esso stesso *significato*.

  *Il conformista* (seq. 5)

Naturalmente questa è la mia interpretazione di questo *significante* in questo contesto, il che non nega che ce ne possano essere altre, ugualmente legittime. L'ambiguità e la polisemanticità dei *significanti* della poesia e del “cinema di poesia” rappresentano la loro specificità e la loro ricchezza. Lo stesso Metz avverte che i testi cinematografici più elaborati, più ricchi, artisticamente più validi, possono essere letti in un numero infinito di modi. Del resto, al pari della letteratura, sono le soluzioni linguistiche non ancora codificate nella lingua d'uso che fanno scattare una maggiore densità espressiva. L'importante è che lo studente acquisisca il gusto di esercitarsi all'interpretazione dei *significanti* di ogni genere di comunicazione, scritta o audiovisiva che sia.

La poesia con i suoi “scarti” dalla norma arricchisce il messaggio di significati supplementari, lo sovraccarica di valori emotivi e ideologici, consentendogli una straordinaria ricchezza di significato: in questo senso la connotazione viene a coincidere con l'ambiguità.

Sulla base dell'analisi testuale è nata la semiologia della seconda generazione, che studia le forme del discorso filmico: il punto di vista dei personaggi, ma soprattutto il punto di vista della macchina da presa e cioè dell'autore.

  *Quarto potere* (seq. 3)

  *Una giornata particolare* (seq. 5)

  *Schindler's List* (seq. 2)

I grandi autori, sostiene Bazin, sono capaci di inventare uno “stile che crea il senso”. È l'analisi di questo stile, e cioè dei rapporti di necessità tra le scelte formali e quelle semantiche, che ci fa capire il senso globale del film, come nel caso di *Quarto potere* attraverso il ricorso insistito al piano-sequenza, in antitesi al *découpage* allora tradizionale.