

# La scrittura per il cinema

*Le soglie della narrazione  
Sugli incipit dei film  
e delle serie*

Atti del convegno  
2019

EUT

PREMIO INTERNAZIONALE PER LA SCENEGGIATURA MATTADOR

I DIALOGHI DI MATTADOR

– STUDI –

II

2020





Questa pubblicazione è stata possibile grazie al contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste.

Direttore della collana: Fabrizio Borin.

Comitato editoriale: Fabrizio Borin, Pietro Caenazzo, Laura Modolo, Mauro Rossi.

Fotografie:

Vesna Pahor pp. 22, 30, 50, 68, 92, 112, 132, 150, 157-160



**MATTADOR** Associazione Culturale

L'Associazione Culturale MATTADOR ringrazia Fabrizio Borin, Pietro Caenazzo, Vinicio Canton, Massimo De Grassi, Fabio Finotti, Armando Fumagalli, Paolo Labinaz, Mirko Locatelli, Paolo Quazzolo, Mauro Rossi, Massimiliano Spanu, Giuditta Tarantelli, Anna Zoppellari e EUT - Edizioni dell'Università di Trieste per l'insostituibile collaborazione nella realizzazione di questo volume.

Un sentito ringraziamento per il prezioso contributo va a Maria Carolina Foi e a Luciano De Giusti e, per il decisivo contributo complessivo, alla direttrice Elisabetta Vezzosi e al DISU - Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste e all'Università Ca' Foscari di Venezia.



La versione elettronica ad accesso aperto di questo volume è disponibile al link:  
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/27396>

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

Impaginazione  
Verena Papagno

ISBN 978-88-5511-169-0 (print)  
ISBN 978-88-5511-170-6 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste  
Via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste  
[eut@units.it](mailto:eut@units.it)  
<http://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

PREMIO INTERNAZIONALE PER LA SCENEGGIATURA MATTADOR

**I DIALOGHI DI MATTADOR**

— STUDI —

II

**2020**

Le soglie  
della narrazione  
Sugli *incipit* dei film  
e delle serie

ATTI DEL CONVEGNO 2019

a cura di  
Fabrizio Borin e  
Massimiliano Spanu



# Indice

7	<i>Fabrizio Borin</i> <i>Massimiliano Spanu</i> Introduzione	93	<i>Fabio Finotti</i> Alle soglie del sacro. «Teorema» di Pasolini e il «cinema di poesia»
11	<i>Fabrizio Borin</i> Il principio della fine: «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat» (Lumière) e «8 ½» (Fellini)	113	<i>Anna Zoppellari</i> Entrare nel testo filmico: il cine-romanzo per Alain Robbe-Grillet
23	<i>Vinicio Canton</i> Chi ben comincia, ovvero: come sono cambiati gli inizi nella narrazione audiovisiva	133	<i>Paolo Labinaz</i> La costruzione del <i>common ground</i> tra testo filmico e spettatore. Un contributo dalla pragmatica del linguaggio
31	<i>Massimo De Grassi</i> Oltre le nuvole: <i>incipit</i> e strategie narrative nel cinema d'animazione giapponese	151	<i>Mirko Locatelli</i> Dal corpo dell'attore al corpo cinematografico: l' <i>incipit</i> come testimone di una genesi
51	<i>Paolo Quazzolo</i> Dal palcoscenico allo schermo: gli <i>incipit</i> di «Macbeth»	161	Autori
69	<i>Armando Fumagalli</i> Principio è ciò che non ha in sé nessuna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa (Aristotele, <i>Poetica</i> , cap. 7): esempi da film e serie Tv	165	Indice dei film e delle serie
		171	Indice dei nomi

# La costruzione del *common ground* tra testo filmico e spettatore. Un contributo dalla pragmatica del linguaggio

PAOLO LABINAZ

## 1. INTRODUZIONE

Il noto adagio “chi ben comincia è a metà dell’opera” si adatta perfettamente a tutti, o quasi, i tipi di imprese umane. Tra queste possiamo includere anche la comunicazione. Siamo soliti considerare la comunicazione come una trasmissione di informazioni da un emittente a uno o più destinatari attraverso l’utilizzo di un certo codice linguistico o di altro sistema segnico. Affinché tuttavia la trasmissione di informazioni abbia successo, non è sufficiente che emittente e destinatario siano in possesso dello stesso codice. Il successo della comunicazione dipende infatti anche dalla presenza di una serie di assunti condivisi, grazie ai quali il destinatario può giungere a una piena comprensione di quanto comunicato dall’emittente. Questi assunti condivisi costituiscono quello che in pragmatica del linguaggio è chiamato il *common ground*, o sfondo comune, di una conversazione.<sup>1</sup> Se si vogliono evitare fraintendimenti o incomprensioni, è necessario quindi che l’emittente sia in qualche misura consapevole degli assunti condivisi con coloro ai quali si sta rivolgendo e che sono rilevan-

---

<sup>1</sup> R. Stalnaker, *Common ground*, in: “Linguistics and philosophy”, 25, 2002, pp. 701-721.

ti per la comprensione di quanto intende comunicare. Il problema è che quando iniziamo a conversare con qualcuno non sempre conosciamo o siamo consapevoli se ci siano e quali siano le assunzioni condivise tra noi e lui. Se la conversazione avviene in presenza possiamo almeno presumere che il nostro interlocutore, così come noi, creda di avere di fronte un essere umano, di essere in un certo luogo a una certa ora e così via. D'altra parte, una conversazione può avvenire anche virtualmente, pensiamo al caso dei social network; su queste piattaforme virtuali chi interagisce sa solitamente poco o niente del suo interlocutore, tanto da non poter nemmeno escludere che si tratti di un bot.<sup>2</sup> Rimane il fatto che, una volta che la conversazione è avviata, qualunque sia il canale comunicativo, il processo di aggiornamento del *common ground* si realizza in maniera continua e costante. Come vedremo in seguito, ciò avviene in maniera piuttosto naturale, anche se gli interlocutori devono spesso metterci del loro affinché sia chiaro a entrambi ciò che può essere (o non può essere) fatto rientrare nel *common ground*.

In questo lavoro intendo esplorare se e in quale misura quanto appena detto relativamente alla comunicazione umana possa valere per uno specifico, quanto particolare, tipo di relazione comunicativa, ovvero quella tra testo filmico e spettatore. Per quanto questo tipo di comunicazione sia essenzialmente monodirezionale, anche essa, così come quella tra individui umani, necessita di uno sfondo di assunti condivisi. Di fatto, quando uno spettatore entra in relazione con un testo filmico, quello che normalmente sa di esso è solamente il suo titolo e in certi casi qualcosa sulla sua trama. C'è bisogno quindi di uno sforzo congiunto affinché si instauri un'effettiva relazione comunicativa. Da un lato, il testo filmico deve mettere a disposizione le informazioni di sfondo necessarie per coinvolgere lo spettatore in tale relazione. Dall'altro, quest'ultimo deve prendere quelle informazioni come dati di fatto per potersi lasciare coinvolgere. In tutto ciò, *l'incipit* del film gioca un ruolo decisivo in quanto pone le basi per la costruzione dello sfondo di assunti condivisi con il proprio spettatore. Nel prosieguo di questo lavoro, dopo aver meglio definito in che senso la relazione tra testo filmico e spettatore possa essere concepita alla stregua di una conversazione e il quadro teorico "pragmatico" di cui ci avvarremo,

---

<sup>2</sup> Con il termine "bot" si fa normalmente riferimento a programmi informatici utilizzati per automatizzare certi compiti di solito piuttosto gravosi e impegnativi per un essere umano. Questa espressione viene utilizzata anche per indicare dei programmi informatici impiegati nei social network, i quali interagendo con gli utenti fanno credere loro di essere di fronte ad altri individui umani. Nel testo mi riferisco a questa seconda accezione del termine.



esaminerò come un noto *incipit* cinematografico contribuisce alla costruzione del *common ground* mettendo in luce il ruolo strategico svolto a questo fine da una serie di meccanismi propri della comunicazione umana.

## 2. LA CONVERSAZIONE AUDIOVISIVA

Se il linguaggio cinematografico è caratterizzato da una polifonia di discorsi,<sup>3</sup> lo stesso non si può dire della comunicazione che si instaura tra testo filmico e spettatore. Ciò che notiamo di essa è prima di tutto la sua asimmetria e monodirezionalità: il testo filmico comunica certe informazioni e lo spettatore le elabora per comprendere quanto esso sta mettendo in scena. Per quanto a prima vista questa rappresentazione possa apparire verosimile, essa non riesce ad andare oltre a quella che è la manifestazione più superficiale della relazione tra testo filmico e spettatore. Se consideriamo tale relazione in maniera più approfondita, possiamo riconoscere che essa è determinata in maniera decisiva dalle modalità di enunciazione coinvolte. Come messo in evidenza da Gianfranco Bettetini,<sup>4</sup> il testo audiovisivo, nonostante la sua apparente monodirezionalità, si sviluppa infatti intorno a uno scambio simbolico progettualmente inscritto in esso. Si tratta di uno scambio che avviene tra due soggetti che sono a loro volta produzioni simboliche, ovvero il soggetto enunciatore e quello enunciatario. Questo scambio è concepito da Bettetini come una vera e propria conversazione, detta per questo “conversazione audiovisiva”.<sup>5</sup> Il soggetto enunciatore, in quanto autore simbolico del testo, è colui il quale progetta e guida lo scambio inscritto nel testo, senza mai tuttavia identificarsi con l'autore in carne e ossa. Ciò è dato dal fatto che quest'ultimo non è mai in grado di gestire pienamente la macchina significativa che attiva nel produrre il proprio testo. Il soggetto enunciatario corrisponde invece all'immagine simulacrale dello spettatore così come elaborata all'interno del progetto di comunicazione sotteso al testo filmico. Essa include i comportamenti che lo spettatore in carne e ossa dovrà mettere in atto per partecipare a questo progetto nel modo giusto. Esistono infatti molteplici programmi d'uso dello stesso testo filmico, ma solo l'attuazione di quello

---

3 J. Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, Milano, Mimesis, 2020.

4 G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984, §4.

5 Ivi, p. 99.

inscritto in esso dà luogo a una corretta appropriazione dei suoi significati da parte dello spettatore.<sup>6</sup>

Secondo Bettetini, il progetto di comunicazione sotteso al testo filmico si realizza attraverso una sequenza di domande e risposte che vede coinvolti il soggetto enunciatore e quello enunciatario.<sup>7</sup> Per domanda si intende qui “un interesse di conoscenza sollecitato dal soggetto enunciatore (e, quindi, dal testo) nel soggetto enunciatario” [...], mentre la risposta consiste nel “[...] soddisfacimento o meno di questo interesse da parte dello stesso enunciatore del testo”.<sup>8</sup> Di fronte alle domande sollecitate dal testo, lo spettatore in carne e ossa, sempreché le riconosca, potrà mettere in atto comportamenti che si collocano tra la più passiva accettazione e il più completo rifiuto. Si tratta quindi una interazione tra due vere e proprie soggettività che si incontrano all’interno del testo e agiscono in maniera strategica per arrivare a un’appropriazione condivisa del suo significato, con tutti i rischi che un’interazione di questo tipo può comportare.

È importante sottolineare, e qui entra in campo la pragmatica del linguaggio, che, così come la conversazione umana, anche quella audiovisiva, pur vedendo coinvolte entità simboliche, può avvenire solo sullo sfondo di un contesto di carattere tanto cognitivo (le conoscenze e credenze dei partecipanti, o eventualmente il loro sfondo comune) quanto situazionale (gli interessi o gli scopi a cui l’interazione è funzionale).<sup>9</sup> Se il contesto situazionale è dato dal progetto di comunicazione sotteso al testo filmico stesso, il quale definisce l’inquadramento generale dell’interazione, la coppia domanda e risposta necessita invece, in quanto composta da atti linguistici, di uno sfondo di conoscenze e credenze condivise tra i partecipanti alla conversazione.<sup>10</sup>

Andremo a considerare ora come la pragmatica del linguaggio concepisce questo sfondo di conoscenze e credenze condivise, il cosiddetto *common ground* (paragrafo 3), e come rende conto del suo funzionamento e dei suoi meccanismi di aggiornamento (paragrafo 4). Successivamente

---

6 Ivi, pp. 99-107, 122-125.

7 Ivi, p. 125-131.

8 G. Bettetini, *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Milano, Bompiani, 1991, p. 123.

9 Cfr. anche G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell’enunciazione filmica e televisiva*, cit., pp. 104-107, 118-119.

10 R. Stalnaker, *Common ground*, cit.; cfr. anche R. Stalnaker, “Pragmatic presuppositions” (1974), in: Id., *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 47-62.

esamineremo se quanto detto possa applicarsi anche al caso di relazione comunicativa da noi preso in esame in questo lavoro (paragrafo 5).

### 3. COMMON GROUND E COOPERAZIONE CONVERSAZIONALE

Così come in ogni testo filmico è inscritto un progetto di comunicazione indirizzato a un certo soggetto enunciatario, anche un parlante progetta i propri contributi conversazionali in modo tale da adattarli al suo interlocutore, o almeno alla rappresentazione che si fa di lui. Ciò dipende dal fatto che una conversazione è un'attività finalizzata a uno scopo e, se si vuole raggiungere questo scopo, ciascun partecipante deve mirare a soddisfare le aspettative di carattere cooperativo dei suoi interlocutori. Come osservato da Paul Grice, i partecipanti a una conversazione si aspettano infatti che un parlante cooperativo, ovvero interessato a raggiungere gli scopi della conversazione in corso, darà un contributo né più né meno informativo di quanto è richiesto (Massime della Quantità), non dirà ciò che ritiene falso o di cui non ha prove adeguate (Massime della Qualità), dirà cose pertinenti (Massima della Relazione) e si esprimerà in forma chiara, non ambigua, concisa e ordinata (Massime del Modo).<sup>11</sup> Il fatto che ci sia in particolare una aspettativa circa la quantità di informazioni da fornire mette in luce l'importanza della distinzione tra informazione nuova e informazione già condivisa (anche se implicitamente). Se si non si deve dare né troppa, né troppo poca, informazione, allora diventa cruciale tenere conto di quanto è già condiviso tra i partecipanti alla conversazione ai fini della progettazione del proprio contributo conversazionale.

Quanto detto finora non è una semplice presa d'atto di che cosa avviene normalmente in una conversazione, ma ciò che un parlante razionale dovrebbe fare, e che quindi il suo interlocutore si aspetta che faccia, per perseguire gli scopi della conversazione in corso.<sup>12</sup> Allo stesso modo il *common ground* non è da intendersi semplicemente come il bagaglio di credenze e conoscenze effettivamente condivise tra i partecipanti alla conversazione, ma quelle che ogni partecipante a essa è razionalmente giustificato a dare per scontate sulla base di quanto è stato detto fino a quel momento. È bene sottolineare che si è non solo razionalmente giu-

---

<sup>11</sup> P. Grice, "Logic and conversation" (1989), trad. di M. Sbisà, "Logica e conversazione", in: *Filosofia del linguaggio*, a cura di A. Iacona ed E. Paganini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, pp. 228-232.

<sup>12</sup> Ivi, p. 232.

stificati a dare per scontate certe conoscenze e credenze, ma anche a ritenere che i nostri interlocutori lo facciano, anche se solo in via ipotetica e provvisoria, per i fini della conversazione in corso.<sup>13, 14</sup>

In questo quadro, un parlante razionale dovrà muoversi tra due esigenze opposte in base alle aspettative di carattere cooperativo dei propri interlocutori: dovrà fornire informazioni che non siano già presenti nel *common ground*, in base a quanto stabilito dalla Massima della Quantità, ma per farlo dovrà necessariamente appoggiarsi sulle informazioni che è razionale ritenere siano condivise con essi, in caso contrario si potrebbero generare incomprensioni e/o fraintendimenti che potrebbero rendere impossibile la prosecuzione della conversazione in corso.

#### 4. L'AGGIORNAMENTO DEL COMMON GROUND

Vediamo di approfondire il funzionamento del *common ground* e dei suoi meccanismi di aggiornamento. Come sarà ormai chiaro, le credenze e conoscenze che lo costituiscono non hanno bisogno di essere formulate in parole ma possono restare non dette. Di queste credenze e conoscenze alcune sono di tipo culturale, mentre altre sono di tipo personale.<sup>15</sup> Nel primo gruppo rientrano le conoscenze enciclopediche condivise,<sup>16</sup> mentre le seconde dipendono dalle interazioni passate tra i partecipanti alla conversazione (o da altre fonti informative, quali ad esempio conoscenze comuni o i social network), riguardando aspetti personali della vita di ciascuno di essi.<sup>17</sup> È chiaro che se alcune di queste credenze e conoscenze sono condivise fino dall'avvio della conversazione, costituendo quel patrimonio di informazioni che guidano le scelte iniziali di un parlante, altre entrano a far parte dello sfondo comune man mano che la conversazione procede. Ciò può avvenire secondo due modalità.

---

13 R. Stalnaker, *Common ground*, cit., pp. 716-717.

14 Una conversazione può avere luogo anche sulla base di una serie di assunti falsi, a patto che essi siano disponibili e condivisi da tutti i suoi partecipanti.

15 H. Clark, *Using Language*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1996, pp. 100-116.

16 U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, §1.

17 Si tratta di una distinzione puramente teorica ma che può essere di aiuto per comprendere, ad esempio, le differenze tra gli insiemi condivisi di conoscenze e credenze tra gruppi di partecipanti a una stessa conversazione. Alcuni partecipanti, pur condividendo le stesse conoscenze enciclopediche, potrebbero condividere un numero maggiore o minore di informazioni personali alla luce delle loro interazioni pregresse.

La modalità più aperta e diretta per invitare i propri interlocutori ad aggiornare lo sfondo comune si ha per mezzo di un'asserzione.<sup>18</sup> Facendo un'asserzione infatti presentiamo il contenuto asserito come vero e, qualora nessuno metta in discussione la sua verità, esso dovrà essere considerato come facente parte dello sfondo comune della conversazione. È bene sottolineare che l'aggiornamento dello sfondo comune comporta non solo l'inserimento del contenuto asserito al suo interno, ma anche l'eliminazione dei contenuti informativi precedentemente inclusi in conflitto con esso.<sup>19</sup> Ogni aggiornamento determina inoltre variazioni circa l'ammissibilità o meno delle successive mosse dei partecipanti alla conversazione. Supponiamo ad esempio che a un certo stadio della conversazione uno dei partecipanti asserisca un contenuto che è in contraddizione con un altro precedentemente introdotto nel *common ground*. Questa mossa è ammissibile solo nella misura in cui quel parlante riesce a offrire delle buone ragioni ai propri interlocutori per rigettare il contenuto già presente nel *common ground*, in caso contrario la sua asserzione non determinerà alcun cambiamento in esso.

Il più delle volte il *common ground* non viene aggiornato per mezzo di asserzioni, ma utilizzando quella che è la forma di implicito più pervasiva nella comunicazione, ovvero la presupposizione.<sup>20</sup> Con essa si introduce nella conversazione un contenuto implicito dando per scontata la sua verità. Qualora nessuno dei partecipanti alla conversazione espliciti tale contenuto e lo metta in discussione (cosa che accade raramente), si sarà autorizzati a ritenerlo come facente parte dello sfondo comune di conoscenze e credenze.

Ogni volta che diamo per scontato qualcosa o facciamo riferimento a qualche credenza o conoscenza facente parte dello sfondo comune invitiamo il nostro interlocutore a introdurla in esso. In questo secondo caso si parla di "presupposizione informativa".<sup>21</sup> Mentre nel primo caso ci si richiama a quanto è già noto ai propri interlocutori, la presupposizione informativa permette di dare per scontate cose di cui essi non sono al corrente, invitando anche loro a fare lo stesso. Se ad esempio dicessi "Devo andare a prendere mia sorella in aeroporto", il mio interlocutore, anche se

---

18 R. Stalnaker, "Assertion" (1978), in: Id., *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 86.

19 *Ibidem*.

20 M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 56-91.

21 Ivi, pp. 51-55.

non fosse a conoscenza dell'esistenza della sorella in questione, in seguito a questo proferimento sarebbe tenuto ad aggiornare lo sfondo comune aggiungendo questa informazione (ed eliminando, se era precedentemente presente, la credenza che sono figlio unico). Ciò avviene perché nell'enunciato proferito è presente la descrizione definita "mia sorella".

Esistono diversi termini e costruzioni sintattiche che svolgono la funzione di "attivatori presupposizionali". Vengono così chiamati perché attivano quanto deve essere dato per scontato affinché quanto proferito sia appropriato al contesto di proferimento. Tra i più noti attivatori abbiamo:

- *descrizioni definite* (espressioni come "la x" o "il y" presuppongono l'esistenza del referente a cui rinviano, ad es. "Il fratello di Stefano" presuppone l'esistenza del fratello di Stefano);
- *verbi di cambiamento di stato* (verbi come "smettere", "iniziare", "perdere" presuppongono che ciò di cui si parla abbia presentato precedentemente un certo stato, ad es. in "Stefano ha smesso di fumare" l'espressione "ha smesso" presuppone che Stefano era solito fumare);
- *verbi fattivi* (verbi come "sapere", "rendersi conto" presuppongo certi fatti: che mi sia reso conto o no che le chiavi sono sul comodino, "rendersi conto" presuppone il fatto che le chiavi sono sul comodino).<sup>22</sup>

Esistono attivatori presupposizionali di cui non è sempre così chiaro che cosa invitano a dare per scontato. Se ad esempio proferissi un enunciato come "Anche Stefano stasera studia per l'esame", spingeremmo l'interlocutore a ritenere che ci sia qualcuno altro che sta studiando per l'esame e che probabilmente è cosa nota a entrambi chi sia. Nella misura in cui l'interlocutore non è in grado di recuperare chi egli sia, lo sfondo comune sarà considerato "difettoso" in quanto mancante di uno degli elementi che andrebbero presupposti in quella conversazione.<sup>23</sup> Per superare questa discrepanza, è sempre possibile rinegoziare lo sfondo comune, ponendo ad esempio una domanda di chiarimento ("Ma chi sta studiando per l'esame oltre a Stefano?").

È inoltre possibile sfruttare gli attivatori presupposizionali per recuperare informazioni senza chiederle esplicitamente. Supponiamo ad esempio di voler sapere se Stefania abbia un fidanzato. Per non essere troppo espliciti potremmo chiederle "Stasera non esci con noi perché ti vedi con il tuo fidanzato?". Il solo fatto che ella risponda positivamente o

---

<sup>22</sup> Cfr. C. Levinson, *Pragmatics* (1983); trad. di M. Bertuccelli Papi, *La pragmatica*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 188-193.

<sup>23</sup> R. Stalnaker, "Assertion" (1978), cit., p. 85.

negativamente alla domanda ci permetterà di vedere soddisfatta la nostra curiosità in quanto il riconoscimento dell'appropriatezza della domanda richiede l'accettazione della presupposizione che Stefania abbia effettivamente un fidanzato. Per bloccare l'attivazione della presupposizione, Stefania dovrebbe esplicitare quanto presupposto dalla domanda e negare quindi che abbia un fidanzato (sempre se ritenesse rilevante fare ciò).

Un parlante può non solo dare per scontate molte informazioni ma può anche farle intendere ai propri interlocutori senza dirle esplicitamente. Si parla in questo caso di "implicature".<sup>24</sup> Le implicature non invitano a dare per scontato la verità del loro contenuto, ma offrono informazioni aggiuntive o correttive rispetto a quello che il parlante dice esplicitamente. Ciò comporta, tra le altre cose, che la verità di un contenuto implicato può essere messa in discussione più facilmente di quella di un contenuto presupposto. Inoltre, il parlante può sempre negare di aver comunicato il contenuto implicato, in quanto è il suo interlocutore ad attribuirgli l'intenzione di averlo fatto. Per quanto quindi le implicature non contribuiscano direttamente all'aggiornamento del *common ground*, esse possono interagire con le informazioni presenti in esso, contribuendo in maniera decisiva all'andamento della conversazione in corso.

Le implicature possono essere convenzionali o conversazionali. Le implicature convenzionali si attivano quando un parlante vuole comunicare al suo interlocutore, oltre a ciò che ha letteralmente detto, qualcosa in più attraverso l'uso di certe parole o espressioni. Ad esempio, il significato letterale del termine "ma" corrisponde a quello del connettivo logico "e" e tuttavia il suo uso suggerisce che vi sia un contrasto tra il primo e il secondo congiunto: è il caso dell'enunciato "Era povera ma onesta" nel quale l'uso di "ma" fa intendere al proprio interlocutore che vi è un contrasto tra l'essere povere e l'essere oneste.<sup>25</sup> Le implicature conversazionali sono tali da essere attivate, in certi casi regolarmente come scelta di default e in altri solo se stimolate dal contesto, in situazioni di interazione verbale in cui i partecipanti hanno aspettative di carattere cooperativo. Per esemplificare questo tipo di implicatura consideriamo il caso di un individuo che, rimasto in panne in mezzo alla strada con la propria automobile, dice a un passante di essere rimasto senza benzina e quest'ultimo gli risponde che c'è un distributore di benzina dietro l'angolo. In questo caso, nonostante a prima vista l'affermazione del passante possa non sembrare completa-

---

24 P. Grice, "Logic and conversation" (1989), cit., pp. 226-235; cfr. anche M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, cit., pp. 127-159.

25 P. Grice, "Logic and conversation" (1989), cit., p. 228.

mente pertinente, non avendo egli specificato se il distributore di benzina sia aperto o chiuso, se supponiamo che egli abbia inteso essere cooperativo e abbia rispettato le massime della conversazione (vedi paragrafo 3), riconosciamo che egli ha fatto intendere che il distributore di benzina è o potrebbe essere aperto.<sup>26</sup>

## 5. IL COMMON GROUND DELLA CONVERSAZIONE AUDIOVISIVA

Vediamo se quanto detto finora sul *common ground* della conversazione tra individui umani può in qualche misura applicarsi anche a quel particolare di tipo di relazione comunicativa che si instaura, come abbiamo visto precedentemente, tra testo filmico e spettatore. Come cercherò di mostrare, al di là di alcune evidenti e insormontabili differenze, i due tipi di relazioni comunicative presentano somiglianze significative.

In primo luogo, entrambi i tipi di conversazione sono attività finalizzate a uno scopo. Alla loro base c'è infatti un progetto comunicativo. Nel caso della conversazione audiovisiva esso è stabilito dal testo filmico, mentre in quella tra individui umani è solitamente condiviso, più o meno esplicitamente, tra gli interlocutori. È bene tuttavia sottolineare che né lo spettatore è obbligato a seguire il programma d'uso inscritto nel testo filmico, né i partecipanti alla conversazione sono vincolati a perseguire il suo obiettivo generale. Ciascuno dei partecipanti può relazionarsi con gli altri con le motivazioni e gli scopi più diversi, senza per questo fuoriuscire dalla conversazione. È chiaro che in questi casi sarà difficile che venga raggiunto l'obiettivo (apparentemente) condiviso della conversazione, anche se i singoli partecipanti potrebbero perseguire i loro scopi personali. Nel caso della conversazione audiovisiva quando non c'è allineamento tra testo filmico e spettatore ci sarà una mancata appropriazione dei significati del primo da parte del secondo. Si tratterà quindi di un fallimento della comunicazione, almeno dal punto di vista del progetto comunicativo inscritto nel testo filmico.

In secondo luogo, anche nelle conversazioni tra individui umani, così come in quelle audiovisive, ci si relaziona con proiezioni simulacrali dei propri interlocutori. Come osservato nel paragrafo 3, il parlante adatta il suo contributo conversazionale non tanto ai suoi interlocutori in carne e ossa ma a quelli che dovrebbero essere i suoi interlocutori qualora si comportassero in maniera cooperativa e allo stesso modo questi ultimi

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 235-236.



interpretano tale contributo come se fosse stato prodotto da un parlante razionale e cooperativo. Queste proiezioni simulacrali si basano sulle aspettative di carattere cooperativo che i partecipanti alla conversazione attribuiscono l'un l'altro. Così come il soggetto enunciatore può identificarsi con lo spettatore in carne e ossa, così il più delle volte anche i comportamenti dei partecipanti a una conversazione corrispondono a quelli dei loro simulacri. Tuttavia, in certi casi, questa corrispondenza può essere solo apparente. Un parlante può sfruttare infatti le aspettative di cooperazione per imbrogliare i suoi interlocutori. Il caso dell'imbroglio è possibile anche nel caso della relazione comunicativa tra testo filmico e spettatore; esso si dà quando il testo filmico crea delle aspettative di un certo tipo nello spettatore ma, nel momento in cui queste sembrano realizzarsi, vengono messe in discussione, smontando il quadro interpretativo che egli aveva elaborato. È chiaro che anche l'imbroglio è parte del programma d'uso progettualmente inscritto nel testo filmico, per quanto sia una tappa di esso non proprio agevole da affrontare per lo spettatore.

In terzo luogo, e qui andiamo ad affrontare il tema centrale di questo lavoro, anche nelle conversazioni audiovisive c'è bisogno di un *common ground*, in parte già presente, in parte da costruire, di credenze e conoscenze. Affinché il programma d'uso progettualmente inscritto nel testo filmico si realizzi appropriatamente, l'interazione tra testo filmico e spettatore deve infatti necessariamente muoversi intorno a questo sfondo di conoscenze e credenze condivise. Non si tratta tuttavia di conoscenze e credenze che lo spettatore ritiene che sia giusto considerare condivise con il testo filmico, ma quelle che, come avviene nel caso della conversazione tra individui umani, dovrebbero essere condivise per partecipare sensatamente alla conversazione. È bene notare che gli elementi che costituiscono il *common ground* rientrano già nel progetto comunicativo insito nel testo filmico e sta allo spettatore recuperarli e integrarli quando non sono ricavabili dal testo stesso. Partecipare sensatamente a una conversazione di questo tipo significa quindi aderire al programma d'uso prospettato dal testo collaborando con esso per la sua piena attuazione. Vediamo allora come si realizza questa collaborazione tra testo filmico e spettatore in relazione alla costruzione e aggiornamento del *common ground*.

Supponiamo di aver appena iniziato a guardare (per la prima volta) un film. A partire da una situazione totalmente ignota, in pochi secondi comprendiamo all'incirca dove è ambientato, in che periodo siamo e che cosa sta accadendo. L'approssimazione iniziale scompare e poco alla volta riconosciamo precisi ambienti, periodi ed eventi. Come è possibile che tutto ciò si realizzi così velocemente? Il punto di partenza sono sempre

le aspettative di carattere cooperativo dello spettatore nei confronti del testo filmico. Sono queste aspettative che lo portano a ritenere che egli condivida tutta una serie di informazioni, per lo più non dette, con esso. Si tratta infatti di informazioni che entrano nel *common ground* senza che debbano diventare contenuti di asserzioni o essere presupposte tramite specifici attivatori linguistici. Sappiamo ad esempio che in gran parte dei film che guardiamo la terra è rotonda perché, anche se non è mai menzionata esplicitamente, possiamo assumere che sia così, fintanto almeno che nel testo filmico non ci sia qualcosa che neghi la forma sferica della terra. Questo significa che, a meno che non si diano indicazioni contrarie, lo spettatore assume che le cose che valgono nel mondo reale valgono anche all'interno del testo filmico. Questa ovviamente non è casuale ma è lo stesso testo filmico che nel progetto di comunicazione inscritto in esso sfrutta la nostra tendenza a dare per scontata la verità di certe informazioni fino a prova contraria per arricchire il bagaglio di credenze e conoscenze condivise. Se a un certo punto venisse negato, esplicitamente o implicitamente, che la terra sia rotonda, lo spettatore dovrà impegnarsi a revisionare il *common ground*, sempre che voglia continuare la sua interazione con il testo filmico. Lo sforzo richiesto sarà maggiore se in una precedente parte del testo filmico è stato mostrato o affermato che la terra è rotonda, mentre lo sforzo sarà minore se la sfericità della terra è stata presupposta fin dall'inizio.

È chiaro che non è necessario che lo spettatore attivi tutte le sue conoscenze enciclopediche per comprendere quanto viene rappresentato nel testo filmico. È il testo stesso, nella sua figura simbolica di soggetto enunciatore, che lo guida nella scelta delle domande da porsi e quindi nella ricerca delle informazioni rilevanti. È proprio sullo sfondo di queste informazioni acquisite o recuperate che il testo filmico invita lo spettatore a costruire ipotesi circa il senso del testo. Ed è sempre il testo a stabilire limiti alla possibilità dello spettatore di formulare queste ipotesi sulla base di quanto è ragionevole ritenere faccia parte del *common ground* fino a quel momento.

Non c'è dubbio che in molti casi il testo filmico non è pienamente cooperativo con lo spettatore. Il più delle volte ciò dipende dal fatto che il suo progetto comunicativo prevede situazioni in cui il *common ground* si presenta come difettoso, creando instabilità nell'interazione tra testo e spettatore. Dovrà essere lo spettatore in queste situazioni ad impegnarsi in prima persona per riallineare le informazioni del *common ground* (vedi paragrafo 4). Per fare ciò, egli dovrà necessariamente porsi delle domande (già previste nel progetto di comunicazione del testo filmico) e andare alla

ricerca di possibili risposte, guardando anche al di fuori del testo. Di solito ciò richiede che lo spettatore si adatti alla modalità comunicativa di interazione prevista del testo e, ad esempio, non sia troppo diffidente con esso.

## 6. *INCIPI* E *COMMON GROUND*: UN CASO ESEMPLIFICATIVO

Come abbiamo cercato di mettere in evidenza, il bagaglio di conoscenze e credenze che si presume siano condivise dallo spettatore e dal testo filmico è decisivo per il darsi di un'interazione conforme a quanto previsto dal progetto di comunicazione inscritto in esso. In tutto ciò, l'*incipit* dei film gioca un ruolo decisivo in quanto pone le basi per la costruzione e stabilizzazione del *common ground*. Ritengo che non sia un caso se alcuni dei più noti *incipit* cinematografici siano basati non tanto su immagini ma su parole, che possono essere dette o semplicemente scritte. Questo dipende dal fatto che il *common ground* è un fenomeno per lo più linguistico e il cui funzionamento dipende, come abbiamo visto, da certi meccanismi che stanno alla base della comunicazione umana.

Vorrei esemplificare quanto appena detto prendendo in esame il ruolo di questi meccanismi nell'*incipit* di *Guerre stellari* (*Star wars*), primo film a essere uscito della nota saga da cui essa prende il nome, tanto che è stato successivamente rinominato "Guerre stellari: episodio 4 - Una nuova speranza"<sup>27</sup>. La scelta non è ovviamente casuale. Gli *incipit* dei film di questa saga, per quanto ci siano state variazioni nel tempo, hanno un formato piuttosto preciso: si apre con un testo statico blu con sfondo nero a cui seguono, in giallo sullo sfondo dello spazio aperto, il logo di Guerre stellari e un testo scorrevole. Trovo interessante soffermarsi sull'*incipit* del primo film perché è il punto zero della saga, quello in cui si mettono le basi per una interazione "duratura" tra testo filmico e spettatore e in cui non esiste ancora un terreno comune condiviso tra i due. Iniziamo riproducendo il testo dell'*incipit*:<sup>28</sup>

---

27 *Guerre Stellari* (tit. or. *Star Wars*), 1977. Film, Diretto da George Lucas. USA: LucasFilm. Con l'uscita della seconda trilogia, che presentava gli antefatti degli eventi narrati nella prima, il film fu rinominato "Guerre stellari: episodio 4 - Una nuova speranza" proprio per specificare la sua posizione all'interno della saga.

28 Nel testo ho indicato gli attivatori presupposizionali in corsivo, mentre le asserzioni sono in grassetto. Per le implicature conversazionali, alla luce del fatto che non presentano specifici attivatori, ho sottolineato le espressioni e/o frasi che contribuiscono, assieme all'assunzione di cooperatività, al loro riconoscimento.

Tanto tempo fa, in una galassia lontana, lontana....

[LOGO]

**È un periodo di guerra civile. Navi spaziali ribelli**, colpendo da una base segreta, **hanno ottenuto la loro prima vittoria** contro il malvagio Impero Galattico. Durante la battaglia, **spie ribelli sono riuscite a rubare i piani segreti dell'arma decisiva dell'Impero**, la MORTE NERA, una stazione spaziale corazzata di tale potenza da poter distruggere un intero pianeta. Inseguita dai biechi agenti dell'Impero, **la principessa Leila sfreccia verso casa a bordo della sua aeronave stellare**, custode dei piani rubati che possono salvare il suo popolo e ridare la libertà alla galassia...

Ogni *incipit* ha il compito di introdurre lo spettatore all'interno del progetto comunicativo sotteso al testo filmico e indurlo a porsi le prime domande relative alle informazioni necessarie per iniziare a elaborare ipotesi interpretative. Per farlo è tuttavia necessario che esso fornisca le informazioni che da lì in poi lo spettatore potrà sentirsi giustificato a dare per scontate e che potranno divenire lo sfondo cognitivo a partire dal quale elaborare queste ipotesi. Come cercherò ora di far vedere, l'*incipit* testuale di *Guerre stellari* rappresenta un caso esemplare di quanto appena detto.

Se ci concentriamo sulla prima riga (quella che nel film è statica e di colore blu), notiamo subito la presenza dell'espressione "una galassia lontana". Si tratta di un sintagma nominale indefinito che, pur non corrispondendo a una descrizione definita, ci invita ad assumere che esista una qualche galassia, ma allo stesso tempo l'utilizzo dell'articolo indeterminativo "una" lascia intendere che tale galassia sia in un punto non ben definito dell'universo e che certamente non faccia parte della galassia del sistema solare. Questo ci permette di inquadrare spazialmente la messa in scena del testo filmico, mentre il tempo rimane indefinito, anche se viene indicato come posteriore ai tempi nostri, la qualcosa potrebbe spiazzare lo spettatore dato che in seguito si parla di "navi spaziali", "stazioni spaziali" e "aeronavi spaziali". D'altra parte, il fatto che tutto venga lasciato presupposto porta lo spettatore a non mettere in discussione niente di quanto viene raccontato, almeno ai fini dell'interazione con il testo filmico.

Il testo scorrevole inizia subito con un'asserzione che definisce chiaramente gli eventi: siamo nel pieno di una guerra civile che, anche se non è detto esplicitamente, ma è implicato secondo pertinenza, è in atto in quella galassia a cui si è appena fatto riferimento. L'uso dell'espressione "navi spaziali ribelli", oltre a farci presupporre l'esistenza di queste navi, ci fa intendere che la guerra sia tra coloro i quali in quel momento comandano nella galassia e coloro i quali si oppongono a essi. Grazie alla descrizione definita ("la loro prima vittoria"), veniamo a sapere inoltre che c'è stata la

prima vittoria dei ribelli e ciò ci fa intendere anche che finora erano stati sempre sconfitti. Sempre nella stessa frase veniamo anche a sapere che esiste l'Impero Galattico ("il malvagio Impero Galattico") e che è questo impero ad aver assoggettato la galassia (si parla infatti di un "impero" che viene caratterizzato come "malvagio"). Con questa informazione si concludono le informazioni generali circa gli accadimenti di cui si sta narrando e si passa agli eventi in corso. Viene affermato infatti che spie ribelli hanno preso possesso dei "piani segreti dell'arma decisiva dell'Impero", che ovviamente siamo invitati a presupporre che effettivamente esistano ("i piani segreti dell'arma decisiva dell'Impero"), mentre non sappiamo se l'arma di cui si parla è già pronta. Questo lo si potrà scoprire solo proseguendo con la visione del film. Viene comunicato inoltre che il nome dell'arma è o sarà "la Morte Nera" e, per mezzo di un'apposizione, che si tratta o si tratterà di "una stazione spaziale corazzata di tale potenza da poter distruggere un intero pianeta". È bene notare che anche le apposizioni, pur non affermando qualcosa, invitano a dare per scontato la verità del loro contenuto. L'ultima frase del testo inizia con un inciso contenente un participio aggiunto in cui lo spettatore viene invitato a presupporre che ci sia una donna ("inseguita") da agenti dell'Impero. La donna di cui si parla possiamo identificarla anaforicamente con il referente a cui rinvia la descrizione definita "la principessa Leila". Ci viene fornita anche l'informazione, per mezzo di una descrizione definita ("la sua aeronave stellare"), che essa possiede una aeronave stellare e che grazie a essa, viene affermato, la principessa è riuscita a sfuggire agli agenti che la inseguivano. La parte finale della frase ci offre ulteriori informazioni in quanto ci fa assumere che è lei che è in possesso dei piani rubati, e che quindi forse lei stessa è una delle spie di cui si parlava precedentemente (ma non possiamo esserne certi). Inoltre veniamo a sapere, in base alla descrizione definita "il suo popolo" e alle informazioni introdotte precedentemente nel *common ground*, che è la principessa Leila alla guida dei ribelli. Infine, la presenza del verbo "ridare" (elemento linguistico iterativo) invita a presupporre che precedentemente la galassia e il popolo guidato dalla principessa Leila fossero liberi e che sono stati quindi solo in un secondo momento assoggettati all'Impero Galattico.

L'*incipit* del film consta di poche righe ma presenta un'alta densità informativa. Trattandosi del primo film uscito della saga, tutte le espressioni attivatrici di presupposizione presenti svolgono una funzione informativa per lo spettatore (a meno che egli non scelga di iniziare a guardare la saga partendo dagli antefatti presenti nella seconda trilogia). È bene sottolineare che, per quanto ci siano qua e là buchi informativi, essi non

mettono a rischio la capacità di coinvolgimento del testo filmico nei confronti dello spettatore, in quanto sono uno stimolo per lui a ricercare successivamente le informazioni necessarie per riempirli.

In sintesi, ciò che l'analisi sembra mostrare è che anche in un semplice *incipit* come questo sta racchiuso il successo dell'interazione tra testo filmico e spettatore: esso costituisce infatti il primo passo per l'attualizzazione del suo programma d'uso, a cui (ricordiamo) lo spettatore può sempre scegliere se contribuire o meno. Visto anche il successo della saga di *Guerre stellari*, possiamo ritenere che l'*incipit* appena esaminato abbia colpito nel segno, spingendo milioni di spettatori a interagire (a lungo termine, considerando anche il grande interesse per gli altri episodi della saga) con il testo filmico come previsto dal progetto comunicativo inscritto in esso.

## 7. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

In questo lavoro, ho utilizzato un quadro teorico derivante dalla pragmatica del linguaggio per rendere conto di alcuni aspetti della relazione comunicativa tra testo filmico e spettatore che, seguendo Gianfranco Bettetini, ho considerato alla stregua di una conversazione. In particolare, ho cercato di esaminare se la nozione di *common ground* possa in qualche misura applicarsi anche a questo specifico, quanto particolare, tipo di relazione comunicativa. Come ho cercato di mostrare, al di là di alcune evidenti e insormontabili differenze, i due tipi di relazioni comunicative presentano significative somiglianze, prima fra tutte la presenza in esse di una dimensione intrinsecamente progettuale. Alla luce di ciò, ho sostenuto che la conversazione audiovisiva, così come quella tra individui umani, necessita di uno sfondo di conoscenze e credenze condivise affinché ci sia una piena appropriazione dei significati del testo filmico da parte dello spettatore e quindi il progetto comunicativo inscritto in esso sia attuato correttamente. Nella parte finale, ho provato a mettere in luce come gli *incipit* cinematografici costituiscano un momento decisivo per l'attuazione di questo programma in quanto pongono le basi per la costruzione e stabilizzazione del *common ground* della conversazione tra testo filmico e spettatore. A questo fine, come abbiamo visto nell'analisi svolta, può essere riconosciuto un ruolo strategico ad asserzioni, presupposizioni e implicature, le quali permettono di stabilire in maniera economica, ma efficace, lo sfondo cognitivo a partire dal quale lo spettatore potrà elaborare le sue ipotesi interpretative circa il senso prodotto dal testo filmico e quindi iniziare a interagire con esso.