

## **Il *reframing* argomentativo su istituzioni e valori nella pratica di sceneggiatura**

Paolo Braga  
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano  
paolo.braga@unicatt.it

**Abstract** The literary theory by W.C. Booth highlights that storytelling is a form of argumentative discourse about values. In order to create engagement in a story it is essential to guide the reader towards a judgment regarding the values at stake. For this purpose, authors typically use specific rhetorical and narrative devices. This is particularly true in films, where the techniques used to make the audience share the moral vision developed through the story are at the very core of the craft of screenwriting. Based on this premise, the article focuses on the main dramaturgical devices used in a film to affirm the theme. Firstly, it is stressed that screenwriters consider theme as the connection between two values which are crucial for the evolution of the character towards his/her true self. It is then argued that it is possible to consider the fundamental way by which a script affirms its theme – a dilemmatic choice made by the protagonist – as an act of reframing, in the perspective of George Lakoff’s cognitive linguistics. The semantic and axiological competence of both the protagonist and the viewer gain a new structure, provoking the strongest emotion in the film, through the key narrative twist. The article shows how this ultimate reframing is set up by many other less powerful acts of the same type in the dialogues between characters throughout the story. The conclusion considers how it is possible to see drama as an exploration towards the true meaning of values and the importance each of them should have in comparison to competing others.

**Keywords:** Semiotics and Axiologies; Screenwriting Theory; Narratology; Cognitive Linguistics; Framing/Reframing

### **0. Premessa**

La teoria della letteratura di Wayne C. Booth (BOOTH 1961; 1988) ha posto in evidenza che raccontare ha sempre una valenza argomentativa. La costruzione di una assiologia, di un giudizio su valori e idee, è essenziale al coinvolgimento del destinatario di un’opera di fiction. A tale scopo il suo autore adotta specifiche tecniche di “retorica narrativa”. Questa prospettiva trova nel cinema, che si è storicamente affermato e si è evoluto come medium narrativo, un ambito di conferme e di sviluppo. In effetti, la pratica della sceneggiatura contemporanea, per come essa è codificata nei testi che fanno da riferimento per la disciplina, si presenta come un

ricco corpus di riflessioni e di soluzioni sul modo di avvicinare uno spettatore ai personaggi e al tema di una storia, su come allinearli alla visione che questa esprime via via. Si può dunque affermare che il cinema contribuisce all'elaborazione culturale dei valori, e quindi delle istituzioni che li incarnano, in primo luogo producendo narrazione.

Intendiamo mostrare come nella teoria e nella pratica della sceneggiatura i principali dispositivi drammaturgici di articolazione del tema e di affermazione di una posizione valoriale possono essere letti alla luce della nozione di *reframing*. Un film, cioè, argomenta in favore della sua tesi assiologica – la approfondisce e alla fine la afferma – inducendo nello spettatore una serie di riconfigurazioni del suo orizzonte cognitivo, sia a livello di unità testuali costitutive (le singole scene) sia a livello testuale complessivo (il *plot*). Il contributo vuole iscriversi nel filone di studi semiotici interessati ad accostare narratologia e teoria della sceneggiatura (FUMAGALLI 2004; FERRARO, SANTANGELO 2013).

### **1. Il tema come assiologia**

Nella sua riflessione fondativa – il testo oggi più seguito da studiosi e professionisti della sceneggiatura – Robert McKee (McKee 1997: 114-117)<sup>1</sup> identifica il tema di un film con l'esito dell'arco drammatico del protagonista. Il tema, cioè, è il cambiamento dell'essere profondo del personaggio – il *true character*, distinto dagli aspetti più superficiali della *characterization* – rispetto ai valori che la storia ha proposto come necessari al suo completamento umano<sup>2</sup>.

La durata limitata di un film, la centralità che hanno per lo spettatore l'azione e gli eventi rispetto alle pur importanti dimensioni registico-stilistiche, impongono allo sceneggiatore uno sforzo di concentrazione tematica su un'idea drammaturgica principale. Ogni elemento del racconto dovrebbe nascere dal tema, essere funzionale alla sua elaborazione e manifestazione. Ciò implica che, a posteriori, in ottica di analisi narrativa, il tema di un film riuscito si può articolare secondo la stessa formulazione che McKee suggerisce allo sceneggiatore di adottare per definire a priori, durante la scrittura, la propria visione tematica. Per McKee il tema dovrebbe essere verbalizzabile con un asserto assiologico che dica un ambito di realizzazione umana del protagonista e quale ne sia la condizione, cioè quale comportamento la renda possibile. In *Alla ricerca di Nemo* (scritto da Andrew Stanton, Bob Peterson, David Reynolds), per esempio, l'arco drammatico dell'iperprotettivo pesce pagliaccio Marlin, costretto a confrontarsi con questa sua debolezza mentre è sulle tracce del figlio rapito, sviluppa questo tema: «Per essere un buon padre bisogna saper avere fiducia». Ancora, in *Il discorso del re* (scritto da David Seidler), il logopedista Lionel spinge il complessato, futuro re Giorgio ad avere con lui un rapporto umano che va al di là della terapia. Il tema è dunque: «Si comunica bene quando si è amici». E in *The Truman Show*, Truman vince la paura di fuggire dal reality show dove, senza saperlo, è cresciuto e tutti seguono un copione rassicurante. Il tema del film, ne segue, è: «Per essere liberi bisogna avere il coraggio della verità, quindi della libertà altrui». Un ultimo esempio, *Il cavaliere oscuro* (scritto da Jonathan e Christopher Nolan): nel film, Batman torna a rispettare la legge dopo una

---

<sup>1</sup> In tutto l'articolo i riferimenti di pagina saranno sempre all'edizione originale dei testi citati.

<sup>2</sup> Su questo punto, c'è piena sintonia tra gli autori che hanno approfondito le basi della pratica di sceneggiatura. Cfr. p. es. MARKS 2007 e TRUBY 2007.

lotta senza regole contro Joker, lotta che ha rischiato di privare la cittadinanza di Gotham di personalità pubbliche in cui poter credere. Il tema è dunque: «La moralità tra gli uomini è possibile solo quando c'è fiducia nei simboli di giustizia».

L'asserto tematico mette in relazione un valore principale e un valore cui è subordinata la realizzazione di quello. Negli esempi fatti: il valore della paternità dipende da quello della fiducia, quello della comunicazione – quindi della condivisione di esperienze – dipende dall'amicizia; la libertà dipende dalla verità, la moralità dalla speranza. È sul valore condizionante, quello a cui è subordinato il valore principale, che il personaggio è spinto a cambiare nella storia<sup>3</sup>.

## 2. La nozione di *frame*

Negli studi sulla comunicazione, la nozione di *frame* è trasversale.

Per Goffman (GOFFMAN 1974; 1981) il *frame* è lo schema cognitivo attraverso cui chi è coinvolto in un'interazione legge la relazione in corso. Alla luce di esso, il confronto è governato in conformità con sequenze di mosse e con il rispetto di ruoli che il tipo di conversazione prevede. Quando Goffman si occupa di conversazione e parla di *footing* e di cambio di *footing* (il tipo di conversazione attuato in un certo passaggio del dialogo, cui corrisponde una specifica relazione tra gli interlocutori, cioè uno specifico assetto metacomunicativo) sta considerando declinazioni particolari di *framing* e *reframing*.

In psicologia, sulla linea di Bateson e della scuola di Palo Alto, il *frame* è il cristallizzarsi di un modo patologico in cui il paziente pensa e sente se stesso in rapporto agli altri (ANOLLI 1984). Il *reframing* è lo sblocco di quella sclerosi, sostituita da una cornice psicoaffettiva diversa e più sana grazie alle sollecitazioni portate nel dialogo dal terapeuta.

Passando dalla psicologia alla semiotica, Eco (ECO 1979), occupandosi di pragmatica del testo, parla di *frame* in termini di 'script', di 'sceneggiatura': la precomprensione di una scena, di un passaggio narrativo, che scatta nella mente del fruitore di un testo quando con opportuni indizi il racconto lo invita a cooperare per comprendere il senso di una situazione solo in parte rappresentata.

È, quest'ultimo modo di considerare il *frame*, quello valorizzato, cambiando ancora campo, negli studi cognitivisti sul cinema. Si pensi al *primacy effect* su cui riflette Bordwell (BORDWELL 1989): il fatto che nella cooperazione interpretativa abbia una incisività superiore lo schema mentale innescato dalle immagini iniziali di un film o di una scena, quando la mente dello spettatore è più protesa a cercare la giusta lettura degli eventi.

C'è infine un ambito di studi, quelli dedicati alla negoziazione, in cui la nozione di *reframing* è al cuore stesso della disciplina. La negoziazione *win-win*, l'approccio negoziale più evoluto, muove infatti dall'idea che le controparti si sforzino di inquadrare l'interlocutore e lo spazio di trattativa cambiando ottica: non più secondo un *frame* che porta a vedere lo spazio di trattativa come limitato e l'interlocutore come un avversario (negoziazione *win-lose*), ma secondo una cornice di pensiero predisposta a vedere nell'interlocutore qualcuno con cui collaborare per 'allargare la

---

<sup>3</sup> Con le nozioni di *valore principale* e di *valore condizionante* diamo qui una declinazione pratico-teologica alla coppia *topic-focus* che è usata per spiegare il nucleo tematico di una sceneggiatura in ottica semantico-testuale nei contributi raccolti in FERRARO-SANTANGELO 2013. McKee parla di "valore" (*topic/valore principale*) e di "causa" del suo darsi (*focus/valore condizionante*) come componenti della *controlling idea*, cioè del tema.

torta', ideando soluzioni che portino a vantaggi reciproci che in partenza non erano sul tavolo (RUMIATI, PIETRONI 2001).

Assumiamo qui la nozione di *frame* nei termini proposti, nel solco tracciato da Fillmore, dalla linguistica cognitiva di George Lakoff (LAKOFF 2004, 2008; LAKOFF, JOHNSON 1980). I *frame* sono gli schemi cognitivi in cui si aggregano le nostre conoscenze. Funzionano come criteri automatici per riconoscere e comprendere realtà, situazioni, discorsi. Attraverso un *frame* si riconduce il dato di esperienza ad una tipologia nota, collegata a competenze, a sistemi di valutazione, ad inclinazioni comportamentali e relazionali. Questo attraverso la selezione degli elementi rilevanti all'interno dell'esperienza, cioè escludendo dalla considerazione gli elementi non rientranti nel modello, nonché *frame* alternativi ma non pertinenti. Seguendo Lakoff, identifichiamo le prerogative del *frame* nel suo essere involontario (scatta in virtù di un automatismo mentale); nel catalizzare l'attenzione sottraendola ad altri *frame* potenzialmente pertinenti nella stessa situazione; nell'essere collegato ad altri *frame*, insieme con i quali articola un'area semantica; nell'avere potenzialità metaforica, cioè nell'essere associabile ad un dominio concettuale differente e più astratto, meno disponibile a livello di esperienza percettiva, che così acquista un'articolazione più definita; nell'essere associato a valori.

### **3. Il *reframing* tematico**

Possiamo dire che la trama di un film, assunta nella sua interezza, in quanto espressione di un tema, si offre allo spettatore come efficace metafora di certi valori (FUMAGALLI 2003). Lo schema narrativo della vicenda assunta nelle azioni fondamentali che la compongono, infatti, è un *frame* mentale nitido, concreto: consiste in una parabola che è facile visualizzare mentalmente e ricordare. Ma nel manifestare, nell'esemplificare una certa concezione sui valori interessati dalla vicenda, questo *frame* narrativo incide anche sul campo semantico loro corrispondente nella competenza del pubblico. Il campo semantico di quei valori, cioè, è sollecitato a conformarsi alla concezione valoriale che ispira quella particolare storia. Uno specifico campo semantico acquisisce così un'articolazione conforme all'asserto assiologico astratto a cui la pellicola si ispira, cioè al suo tema. Un certo dominio assiologico si struttura secondo le coordinate semantiche e di valore affermate dalla trama.

L'affermazione di queste coordinate si compie nel film con l'imporsi del *frame* tematico a discapito di un asserto assiologico antitetico, il controtema. Controtema che è metaforizzato dall'assetto interiore iniziale del protagonista rispetto ai valori in gioco (per l'ansioso Marlin dei primi minuti di *Alla ricerca di Nemo*, la sicurezza è tutto, la fiducia non è un valore) e/o dall'azione dell'antagonista (in *The Truman Show*, il produttore che vuole trattenere la sua creatura Truman in un mondo falso, dove però le persone non possono nuocere). Il *reframing* di un dominio assiologico dato avviene attraverso il cambiamento del protagonista (l'arco drammatico). Inizialmente permeabile all'assiologia controtematica, attraverso il conflitto con l'antagonista e con le proprie resistenze interiori, il personaggio principale giunge ad assimilare l'assiologia tematica, conformandovi la propria azione.

Nella pratica di sceneggiatura più diffusa, l'assunzione delle nuove coordinate di valore culmina e si realizza nel climax del film. A seguito di un momento di piena autoconsapevolezza, il protagonista compie una scelta dilemmatica, rinunciando alle attrattive del valore contrario al tema, optando per quest'ultimo e cambiando

definitivamente (McKEE 1997: 303-314; TRUBY 2007: 298-310). Nella prospettiva valoriale impostasi, quanto le è connesso, e che prima di questo momento aveva connotazioni disforiche per il protagonista, acquista ora una valenza positiva. L'attrattività del controtema, nello stesso tempo, svanisce. Si tratta dunque di un'inversione di cariche timiche, di positività e negatività, che provoca nello spettatore l'emozione più profonda. McKee la definisce 'transizione emozionale' (McKEE 1997: 243-48)<sup>4</sup>. Così è, per esempio, quando Marlin sceglie di lasciare che Nemo rischi la vita per salvare l'amica Dory: la protezione risulta incompatibile con la crescita del figlio, è quindi svalutata, ed è la fiducia a risultare totalmente apprezzabile. Un altro esempio. Truman sceglie di lasciare il reality dove è cresciuto, respingendo il tentativo del produttore di trattenerlo («nel mio mondo non hai nulla da temere»): la sicurezza perde attrattiva, anche se messa a confronto con una verità tutt'altro che scontata («Là fuori non troverai più verità di quanta non ne esista nel mondo che ho creato per te»). E quando nel *Cavaliere oscuro* Batman decide di assumersi colpe non sue per scagionare agli occhi della gente il procuratore simbolo di giustizia, il valore della deterrenza, della paura che il supereroe incute ai cattivi è totalmente eclissato da quello della speranza che nei buoni la legalità può alimentare. La tecnica di scrittura per lo schermo accompagna di solito il *reframing*, e lo completa, lo sigilla, con l'istituzione di un nesso metaforico inedito tra il tema e un elemento concretamente percepibile precedentemente incontrato nella storia (un oggetto, un'immagine, una battuta) (Cfr. in particolare TRUBY 2007: 233-234, 247-248).

Così è, per esempio, in *Gran Torino* (scritto da Nick Shenk) con l'automobile che dà il titolo al film. Gelosamente custodita dal reduce dalla Corea Walt (Clint Eastwood), preclusa a Thao, il ragazzo coprotagonista, la macchina è nella prima parte del film un correlativo oggettivo della chiusura del personaggio principale agli altri e al futuro. Nel finale, dopo il sacrificio che Walt ha compiuto per impedire a Thao di sfogare la sua rabbia contro la banda che ne ha stuprato la sorella, la macchina acquista un significato opposto. Quando si apprende che Walt l'ha lasciata a Thao e vediamo il ragazzo finalmente al volante, nell'ultima scena la Gran Torino diventa metafora del dono di sé – della propria esperienza e dei valori cui ci si è formati – agli altri, in particolare ai giovani. Così il film completa l'affermazione del suo tema: «aiutando a crescere, a guardare al futuro, curi le ferite del passato». La valorizzazione, che inizialmente affermava come positivo il rifiuto da parte del protagonista di un oggi estraneo ai suoi criteri culturali, si riversa nell'epilogo sull'accoglimento dell'oggi, e del domani.

Un altro esempio è in *The Truman Show*, dove è una battuta ad avere valenza metaforica, con un rovesciamento di senso progressivo attraverso le sue tre occorrenze lungo il film<sup>5</sup>. Quando all'inizio Truman, ignaro di vivere dentro un reality, la mattina, uscendo di casa, saluta i vicini, lo fa dicendo loro: «Caso mai non vi rivedessi, buon pomeriggio, buona sera e buona notte». L'accento è sull'abitudine e sulla frequenza degli incontri con quei conoscenti. Inoltre, la battuta è pronunciata con un sorriso e un buon umore eccessivi, come se Truman si sentisse in dovere di scherzare e di mostrarsi felice, come se avesse introiettato

---

<sup>4</sup> Ad uno snodo narrativo e drammaturgico di questo tipo, sostenendone l'importanza per la riuscita della tragedia, fa già riferimento Aristotele quando, nella *Poetica*, identifica il cuore della tragedia nel momento in cui il protagonista vive un rovesciamento di sorte (*peripeteia*) e di riconoscimento (*anagnòrisis*). Cfr. su questo D'AVENIA 2009 e FUMAGALLI 2008.

<sup>5</sup> Una battuta usata con questa funzione si definisce in sceneggiatura *tagline* (TRUBY 2007: 380-383).

l'obbligo al conformismo imperante nel mondo fasullo di Seahaven.

Truman pronuncia la stessa battuta per la seconda volta più avanti, in circostanze identiche, all'indirizzo dei vicini. Questa volta, però, Truman ha ormai imboccato la strada della ribellione al mondo di falsità in cui è cresciuto prigioniero. Come si scoprirà di lì ad un attimo, ha escogitato un piano di fuga finalmente efficace. Per questo, nell'affettazione della battuta si coglie ora un moto di disprezzo per i vicini che recitano una parte ai suoi danni. La battuta, inoltre, risulterà a breve comprensibile come una dichiarazione d'intenti: «Questa volta vi saluto davvero: scappo di qui».

La stessa frase ritorna nel finale: è l'ultima battuta del protagonista, quella con cui si congeda dal produttore dello show dove era rinchiuso, dal pubblico televisivo del programma, e anche da quello del film. Le parole hanno dunque, adesso, significato opposto a quello dell'inizio. Significano qui: «Lo spettacolo è finito, addio per sempre: rinuncio alle lusinghe di un mondo sicuro, ma fasullo, alienante». La frase ha assunto una valenza liberatoria. Mentre sta per entrare nel mondo vero, la battuta, che all'inizio era intrisa di affettazione, è adesso usata da Truman con lo spirito più autentico possibile. Una virata di senso che appaga il pubblico anche perché la sorpresa di un significato nuovo e profondo viene da una frase ironica che nelle prime sue occorrenze non aveva dato l'idea di poter essere decisiva e che, anzi, sembrava superficiale.

Ancora un esempio da *Il cavaliere oscuro*. Qui, negli ultimi istanti del film, l'immagine finale del protagonista in fuga inseguito dalla polizia, mentre l'amico Gordon lo definisce, appunto, un 'cavaliere oscuro' – appellativo usato per la prima volta – assegnano al titolo del film una valenza metaforica contraria a quella che esso suggeriva inizialmente. Il titolo, dato l'andamento della storia, aveva infatti suggerito al pubblico associazioni molto diverse, legate alla paura che Batman incute ai criminali agendo ai margini della legge. La metafora portava a pensare il protagonista come un eroe incattivito, che ha perso la misura e sta fuori dalle regole per colpire l'avversario. Ora, invece, con Batman che scappa per farsi inseguire, la sua emblematica oscurità non connota più tanto paura, minaccia, forza sotterranea clandestina, ma sacrificio nascosto.

Oltre a dare concretezza ai concetti, nessi metaforici come questi stimolano dunque nel pubblico l'interpretazione e fruttano il piacere della scoperta. Il piacere del collegamento tra elementi distanti, della percezione di un ordine che a prima vista non si dava, del rinvenimento di un significato nascosto<sup>6</sup>.

#### **4. Il *reframing* nella scena e nel dialogo**

Al *reframing* tematico complessivo un buon film arriva dopo aver sondato nelle singole scene le assiologie in gioco, attraverso il progressivo cambiamento del protagonista. Il che avviene se le successive occasioni di confronto con gli altri personaggi lo costringono il più spesso possibile a ristrutturare la cognizione del proprio agire in relazione ai valori del tema e del controtema.

---

<sup>6</sup> FUMAGALLI (2003), basandosi sulla teoria della trasposizione di Clive Staples Lewis, mette in luce come il piacere più profondo della metafora nasce proprio quando essa è mezzo per rendere accessibili alla percezione aree di esperienza umana che sono al di là del sensibile: per esempio, le realtà morali, delle quali, appunto, consiste il tema di una sceneggiatura. La conoscenza metaforica – dunque il linguaggio poetico – permette all'uomo di superare i limiti della sua esperienza per attingere, sia pure solo in forma analogica, ciò che è ontologicamente precluso ai sensi.

A questo scopo, la tecnica di scrittura per lo schermo prevede che il dialogo cinematografico sia uno scambio conflittuale, scritto in funzione di un climax che chiude la scena. Il dialogo si articola in fasi, in un'unità d'interazione elementari, dette *beat*. McKee le definisce come pattern composti da un'azione comunicativa e dalla reazione che questa attiva (McKee 1997: 258-259)<sup>7</sup>. Nella scena, il discorso del protagonista incontra reazioni inattese che lo costringono a rimodulare la propria linea. Ogni volta che la reazione impone al dialogo un cambio di direzione, si chiude un *beat* e se ne apre un altro.

A questo sintetico elenco di caratteristiche, bisogna aggiungere che nel dialogo cinematografico ogni azione illocutoria dovrebbe essere quanto più possibile indiretta. Contare, per essere compresa, sulla capacità inferenziale dell'interlocutore e del pubblico. Ne vengono incrementati, infatti, il senso di realismo, la tensione del confronto, il coinvolgimento dello spettatore, il contributo che l'attore può dare interpretando la battuta (BRAGA 2012).

Ora, date queste prerogative, il climax ideale di un dialogo cinematografico è un *gap* tra la reazione attesa dal personaggio, e la reazione invece prodotta dall'interlocutore. Imprevista, questa chiude il confronto costringendo il protagonista a riconsiderare la sua prospettiva sulla condotta che sta tenendo, sui suoi obiettivi, sui valori implicati. Il *frame* assiologico attraverso cui il personaggio inquadrava la sua prassi si rivela debole a fronte di un *frame* alternativo, che si impone generando già a livello di scena una transizione emozionale. Analizzeremo qui di seguito due esempi<sup>8</sup>.

Il primo è una scena di *Munich* (scritto da Tony Kushner e Erich Roth). Il film diretto da Spielberg racconta la vicenda di Avner (Eric Bana), funzionario del Mossad incaricato dal primo ministro israeliano Golda Meir di guidare una missione segreta per uccidere i responsabili della strage di atleti ebrei compiuta nel 1972 da terroristi palestinesi alle Olimpiadi di Monaco. Come i suoi compagni, Avner è un agente non operativo, ha sempre fatto lavoro di ufficio, è un uomo pacifico che aspetta dalla moglie il primo figlio. L'operazione mette a durissima prova la sua coscienza. Ogni volta che Avner organizza e attua l'omicidio di un altro palestinese, le ombre dentro di lui si estendono. Così è nel dialogo che precede il terzo assassinio compiuto dagli agenti: quello di un attivista che salterà in aria perché il commando israeliano ha posto un ordigno sotto il materasso del suo letto, in una camera d'albergo, a Malta.

Il commando si trova nella stanza della vittima per piazzare la bomba da azionare più tardi a distanza. Gli uomini del Mossad agiscono nascosti e indisturbati. C'è allerta, non ansia: nessun pericolo di essere scoperti. L'obiettivo di Avner: coordinare i suoi uomini, preparare l'attacco. Il bisogno interiore a tema: mantenere un equilibrio di coscienza, la sicurezza morale che quanto si sta facendo è per il proprio bene e per quello della patria. Non facile per un uomo con l'hobby della cucina, che poche settimane prima faceva vita da impiegato, e ora è catapultato a dirigere un agguato sanguinario. Tanto più che in patria la moglie di Avner ha appena partorito, cosa nota ai compagni dell'agente e allo spettatore.

Robert, l'esperto di esplosivi, si sta dando da fare sul detonatore. Avner entra nella stanza per fornire istruzioni ai compagni: informarli che piloterà l'omicidio dalla camera vicina a quella del palestinese. Ad interloquire con lui, Carl (Ciarán Hinds). Autocontrollo, modi pacati, mai aggressivo, è il membro più esperto del gruppo. Gli

---

<sup>7</sup> Il *beat* corrisponde grossomodo a ciò che nell'analisi della conversazione si definisce "coppia di mosse conversative". Cfr. su questo ORLETTI 1994.

<sup>8</sup> Riprendiamo e approfondiamo qui, nell'ottica del *reframing* controtema/tema, due analisi sviluppate più nella prospettiva della tecnica di sceneggiatura in BRAGA 2012.

è caratteristica un'ironia disillusa che Carl ama usare per pungolare il suo capo.

AVNER  
Ho preso la camera a  
fianco alla sua.

CARL  
Perché?

AVNER  
Ci sono i balconi. Quando  
si mette a letto, io darò  
il segnale spegnendo la  
luce.

Avner sa cosa fare, ha preso decisioni in autonomia e le motiva con cognizione di causa. Tutto per il verso giusto, finché la scena non cambia direzione, con l'inizio di un nuovo *beat*. Carl, battendo con la mano sulla parete che divide le due stanze, fa una seconda domanda:

CARL  
E se la bomba è troppo  
potente e tu sei nella  
camera a fianco?

Questa volta Carl non chiede delucidazioni: esprime un dubbio. Ma la battuta 'fa' qualcosa di più. Anche se il tono sembra solo di logica preoccupazione (l'attore dissimula la volontà di insinuare che lo spettatore sa tipica di Carl) ciò che il personaggio dice equivale ad un test sulla preparazione e sulla consapevolezza di Avner, un neofita degli attentati dinamitardi. Dunque, alla domanda corrisponde una nuova azione ('mettere alla prova'). La battuta accende il conflitto – pone in essere un ostacolo – e inizia a qualificare Carl come l'antagonista, sia pure larvato.

Avner reagisce. Rassicurando Carl con una garanzia chiesta a Robert, l'esperto di esplosivi:

AVNER  
(a Robert)  
Ma non sarà troppo  
potente. Giusto?

Robert, però, non risponde... forse la bomba è davvero troppo potente! Così, spiazzato e allarmato, Avner incalza:

AVNER  
Robert?!

Per fortuna, lo specialista, concentratissimo sul detonatore, non aveva sentito la domanda:

ROBERT  
(destandosi)  
Ah... Non succederà, no.

AVNER  
Okay. Bene.



Può bastare. Avner, la cui recondita insicurezza si è per un attimo drammaticamente palesata, prende per buona la risposta tardiva dello specialista. Ma il dialogo scarta di nuovo. Si apre un nuovo *beat*. Come approfittando del fatto che la situazione pare davvero sotto controllo, Carl ferma Avner. L'argomento è inatteso, l'atteggiamento partecipe:

CARL  
Avner, è maschio  
o femmina?

La mente di Avner va improvvisamente a ciò che lo rende felice. La concentrazione svanisce dal suo volto. Con un sorriso disarmato:

AVNER  
E' una bambina.

CARL  
Mazeltov!

Cioè, in ebraico, «Congratulazioni», battuta pronunciata in tono caldo, sincero. Carl si felicita, Avner accetta le felicitazioni nonostante la situazione, Carl ribadisce ed enfatizza. Ma a capovolgere questo *beat* distensivo e a dare senso all'intera scena portandola al suo climax, il dialogo scarta ancora. Avner è ormai alla porta della stanza, l'ha già aperta, ma, ancora una volta, si deve fermare. Carl lo ha raggiunto e, prima che Avner si possa voltare, gli parla, quasi all'orecchio. All'improvviso si è ricordato di aver appreso una notizia da riferire al suo capo: la vittima del loro precedente attentato, sopravvissuta ma in gravi condizioni, è deceduta.

CARL  
Ah... notizie da Parigi. Il  
dottor Hamshari è morto  
per le lesioni riportate.  
(una breve pausa)  
Quindi, ancora... mazeltov,  
Avner.

Ancora «mazeltov»: «congratulazioni». Questa volta, però, non per una nascita, ma per un omicidio riuscito, e con una nota di provocazione nella voce... L'associazione creata dal ritorno della parola ebraica la carica di un significato drammatico: finora il capo del commando era una persona normale chiamata ad uccidere, adesso è anche un padre che uccide. La felicitazione si è capovolta in accusa. È come se Carl dicesse: «Congratulazioni: sei un papà e un assassino».

Avner, serio, si volta a guardare il compagno negli occhi. Qui lo stacco e la fine della scena.

I punti di sospensione, la pausa tenuta da Carl prima di ripetere «mazeltov», l'atteggiamento insinuante di chi voglia vedere quale effetto sortisce quella parola, il primo piano che include il volto dei due uomini come a suggerire che l'uno (Carl) è in questo istante la coscienza dell'altro (Avner): tutto sottolinea la densità allusiva dell'ultima battuta. La ripetizione dell'espressione usata da Carl un attimo prima in diverso contesto associa vita e morte in un connubio che lo spettatore sa difficilmente sopportabile per il protagonista. La stessa parola che aveva chiosato la momentanea gioia di Avner torna dopo pochi secondi per aggravare in lui una dolorosa ferita

interiore, portando il conflitto al suo più alto grado. Il confronto verbale è stato evidentemente costruito per culminare in una parola che risuonasse dolorosa nella mente del protagonista e lo lasciasse in difficoltà, molto lontano dalla padronanza che mostrava all'inizio.

Il punto di vista assiologico di Avner sul proprio agire è all'inizio della scena conforme al controtema del film. Questo può essere sintetizzato nella frase: «la vendetta per il tuo paese ti rende un patriota». Ma la successiva assegnazione al termine 'mazelto' di un significato implicito contestuale contraddicente quello letterale svaluta la vendetta. Il *frame* 'patriota' è scalzato da quello 'assassino'. Svanisce la carica di positività su cui si fonda l'asserto controtematico, che si svela incompatibile con altri valori più autentici. Quelli che costituiscono il tema del film. Considerata la pellicola nel suo insieme, lo si può esprimere così: «Si è a casa – si può essere patrioti – solo in un Paese giusto: cioè solo un Paese giusto può essere davvero la tua patria, la tua casa, il luogo dove stabilire i tuoi affetti». Lo spettatore, dunque, è lasciato al termine della scena con l'interrogativo se Avner allineerà la sua prassi a questa ottica morale, quella in favore della quale l'opera si esprime.

Aggiungiamo a quello da *Munich* un secondo esempio, da *Codice d'Onore* (scritto da Aaron Sorkin). L'avvocato Kaffee (Tom Cruise) difende due marines accusati di aver involontariamente ucciso il commilitone Santiago mentre 'gli davano una lezione' per rafforzarne il carattere. Durante il processo, rispondendo in qualità di testimone alle domande di Kaffee, un soldato della base ha appena risposto che un'azione punitiva di quel tipo – in gergo, un 'codice rosso' – non è rara nella base comandata dal temibile colonnello Jessep (Jack Nicholson) – l'antagonista.

Giunto il suo turno, la pubblica accusa – l'avvocato Ross (Kevin Bacon), avversario del personaggio principale e qui il protagonista della scena – fa la sua contromossa. L'obiettivo: impressionandoli, convincere i giurati che nei marines non esiste alcuna regola che giustifichi atti di nonnismo, alcuna regola che possa rendere obbliganti eventuali ordini di codice rosso ricevuti dall'alto. Ross vuole affermare l'idea che gli imputati hanno agito autonomamente e che, perciò, sono gli unici colpevoli. Il colonnello Jessep non c'entra nulla.

L'avvocato dell'accusa fa avanti e indietro tra il suo posto e il testimone. Ogni volta, prende un diverso manuale militare e lo sottopone all'interrogato. Il tutto è plateale. Ross sembra sortire l'effetto desiderato:

ROSS

Caporale Barnes, ho qui il manuale di addestramento delle reclute dei marines. Le è familiare? Lei lo ha letto? Le dispiace aprirlo al capitolo che si occupa dei casi di codice rosso?

E ancora...

ROSS

Procedure operative standard, Compagnia fucilieri di sorveglianza, base di Guantanamo, Cuba: ora, presumo che troveremo il termine "codice rosso"

e la sua definizione in  
questo libro...

Ogni volta, dal testimone la scontata conferma che in nessuna pagina di quei testi si giustifica il nonnismo come pratica di rieducazione dei soldati meno capaci. Dunque, un punto a favore della linea accusatoria: il codice rosso non è scritto da nessuna parte, il codice rosso in quanto regola non esiste (almeno agli occhi degli alti comandi, che quindi non possono esserne in alcun modo corresponsabili), gli imputati non hanno scusanti.

Ross ha finito. Può tornare a sedersi tenendo in mano l'ultimo manuale mostrato al testimone. La difesa di Kaffee, a questo punto, è in un angolo.

Per uscire dall'angolo, Kaffee fa una mossa ad effetto. Prima che Ross arrivi a sedersi, gli sfila dalle mani il manuale di addestramento. Quindi lo rioffre al testimone come aveva fatto il suo collega un attimo prima, per chiedere...

KAFFEE

Caporale, mi indichi la  
pagina che dice dov'è la  
mensa militare di truppa,  
per favore.

Al che, il testimone è costretto a dire l'ovvio: nemmeno quel dato è riportato sul testo. Ma, come Kaffee non ha difficoltà a fargli notare, è certo che a Guantanamo ogni marine mangia... e sa dove trovare il cibo, perché... ogni soldato per mangiare fa quello che fanno tutti i suoi commilitoni all'ora deputata. È una norma che vige pur non essendo stata messa nero su bianco.

La disarmante ovvietà di questa constatazione sposta d'un colpo il fuoco del ragionamento: da quanto era contenuto nel perimetro concettuale delle sue premesse (in un'organizzazione iperdisciplinata come il corpo dei marines, solo ciò che è scritto esiste), a quanto da quel perimetro esula (non tutto può essere scritto, per cui anche ciò che non è scritto potrebbe esistere). Così, mentre i giurati capiscono che anche il codice rosso può ben essere una pratica regolamentata, sia pure non ufficialmente, Ross dal suo posto sorride tra sé: il collega è stato abile.

In virtù della mossa di Kaffee, l'ottica del confronto, fin lì ingabbiata nel *frame* imposto dall'accusa, è d'un colpo proiettata all'esterno di esso. Il *frame* è rovesciato: la cornice concettuale del discorso (il valore dei codici, della casistica contemplata da un regolamento) diventa interessante non più per quello che contiene, ma per quello che ha escluso senza intaccarne la validità (ciò che non si regola ufficialmente, perché superfluo, come la collocazione della mensa, o perché inqualificabile, come il nonnismo). In questa maniera il dialogo si conclude con un'affermazione dell'assiologia tematica, quella che la pellicola imporrà del tutto nel finale. L'idea morale complessivamente sottesa alla storia si può infatti formulare così: «un'istituzione (i marines) è degna di onore solo quando la sua azione incarna i valori che la ispirano: solo quando gli ideali che la animano nelle dichiarazioni di principio la guidano anche nella pratica». Il tema è dunque quello della coerenza tra le dichiarazioni di principio e i comportamenti reali, della difficoltà e dell'importanza di calare un ideale nell'azione quando, sul campo, questa sembra esigere il compromesso. Il *frame* imposto a sorpresa con il concetto della mensa asserisce appunto che le leggi non scritte esistono e che di esse bisogna tenere conto tanto quanto di quelle scritte (i manuali). Si implica con ciò che un unico spirito di correttezza dovrebbe informarle entrambe, in aperto contrasto con la posizione

controtematica che, assunto il film nella sua interezza, è così sintetizzabile: «la realtà è tanto complicata che, a dispetto delle belle parole, si è sempre costretti a derogare dai propri ideali: l'ufficialità serve a nascondere l'incoerenza etica; un'istituzione funziona se è pragmatica e sa districarsi dai vincoli di principio, i quali sono mantenuti come facciata utile a rendere il tutto accettabile». In opposizione a questo controtema, il rigore e la nettezza dei codici dichiarati perdono la connotazione positiva che avevano all'inizio della scena. Si imposta il pensiero che la positività è da cercare nei comportamenti concretamente attuati.

## 5. Conclusioni

La riflessione teorica sulla sceneggiatura cinematografica suggerisce alcune conclusioni di ordine generale.

Se l'affermazione del tema passa per un *reframing*, e se di questo è parte una conversione dello sguardo, una rivelazione, una sorpresa, allora la retorica della narrazione, e più a monte ancora lo stesso pensiero narrativo, si qualificano come un'attività intellettuale di 'esplorazione' assiologica (nel gergo degli sceneggiatori si dice, appunto, 'esplorare' un tema). Una storia coinvolgente non è piattamente manichea, ma sa considerare le ragioni dell'altro, sa cioè articolare il controtema nei suoi punti di forza, a ché questo possa comprensibilmente influenzare per un certo tratto, in diversa misura e grado a seconda del film, anche la visione del protagonista. Solo a questa condizione si può dare lo choc emotivo della transizione emozionale, che nasce dalla riconfigurazione di un *frame* attivato, forte, precedentemente condiviso.

Come poi suggerisce il termine 'esplorazione', le forme di argomentazione narrativa prevalenti muovono da un presupposto di realismo assiologico, cioè dall'idea che esista un fondamento *in re* dei valori e che su questa base, di volta in volta, si possa esprimere un giudizio in forma narrativa, avendo studiato il problema con le lenti del dramma. Se c'è esplorazione, c'è ricerca, c'è l'inoltrarsi su un terreno da mappare, non da costruire *ex novo*. In questo, la drammaturgia cinematografica contemporanea rivela un'impronta aristotelica. Emerge, cioè, una concezione narratologica che gli sceneggiatori per primi sentono gravitare, alla radice, nell'orbita di una verosimiglianza 'forte' rispetto a valori oggettivi<sup>9</sup>. Verosimile, dunque, da intendersi, in relazione al nucleo caratteriale dei personaggi e alle implicazioni etico-valoriali di queste, come tensione al rispecchiamento di assiologie fondate nella natura umana. Certo, come per esempio la narratologia strutturalista ha mostrato, l'accettabilità di certi valori e di certe sanzioni sui comportamenti raccontati, la coerenza della trasformazione di un personaggio lungo la storia, sono il frutto di dinamiche testuali, di effetti di senso che fanno conto anche su convenzioni narrative e di genere e che possono essere più o meno adeguate al realismo assiologico cui si è accennato. Si tratta, però, di una dimensione, per così dire, seconda, almeno in termini di principio e di approccio metodologico generale alla creazione e all'argomentazione narrativa. Una seconda considerazione teorica di respiro ampio riguarda il modello di relazione comunicativa proposto dall'interazione drammatica tra personaggi di un film. Come

---

<sup>9</sup> Si rimanda su questo punto a BETTETINI, FUMAGALLI (2010: 54-71). Gli autori fanno leva sulla nozione aristotelica di verosimile (*eikòs*), intendendola nella sua accezione originaria forte di "universale probabile", di "convenienza naturale". Argomentano così in favore del nesso costitutivo tra racconto e valori ontologicamente fondati. Le strutture assiologiche dell'essere alimentano il pensiero narrativo, che solo con un surplus di lavoro retorico può riuscire a discostarsene.

sottolineato sopra, ogni scena, ogni confronto dovrebbe costituire una tappa nel percorso di maturazione del personaggio verso il proprio completamento. Ora, proprio nella ‘fatica’ della crescita, nella resistenza allo sviluppo di intime potenzialità, consiste, alla radice, quel conflitto che è ingrediente fondamentale di un dialogo da film. Non, dunque, nell’attitudine aggressiva verso l’altro. L’aggressività, che senz’altro è sovente utilizzata dagli autori per alimentare la tensione della scena, non ne costituisce però l’anima, almeno nel cinema migliore. Basterebbe pensare alle tante scene in cui un mentore, con l’intenzione di aiutare il protagonista, gli evidenzia cosa sarebbe giusto che questi facesse, per come egli è fatto e per come è chiamato a diventare (rientra in questa tipologia di scena, in fondo, anche quella di *Munich* analizzata sopra). Si tratta spesso di scene senza aggressività, ancorché conflittuali. Il dialogo cinematografico, dunque, non fornisce spunti argomentativi a favore di quelle posizioni teoriche sulla comunicazione che considerano essere primario (primigenio, naturale, più fondamentale, stato di partenza delle relazioni) il conflitto, con le dinamiche conversazionali ad imbrigliare e rendere gestibile questa inclinazione basilare<sup>10</sup>. Nella drammaturgia cinematografica prevalente, conflitto significa essenzialmente e primariamente sforzo di allineamento da parte del personaggio rispetto a valori. Significa confronto con proprie paure, debolezze, fragilità: titubanza nell’affrontare la via migliore ma più impervia che il personaggio interlocutore nelle forme più diverse si trova ad indicare al protagonista. Non c’è dunque l’idea base di un *homo homini lupus*, piuttosto quella che i valori sono difficili da conseguire (altrimenti non sarebbero valori).

Quasi contraltare di queste due conclusioni ‘ottimiste’, un ultimo rilievo inevitabilmente concerne la forza che il cinema ha nel produrre opinioni e valutazioni. Il *frame* è un costrutto cognitivo culturalmente sensibile, e nel caso del cinema è il frutto di un’operazione creativa lucida, altamente professionale, nei casi di film di successo di grande impatto sulla mentalità del pubblico. Inevitabilmente questo ripositiona al centro degli studi sulla narrazione la figura dell’autore, i suoi valori, la sua cultura di appartenenza, le sue convinzioni, quanto queste incidano sull’opera, e, per tramite di questa, sulla mentalità collettiva. Un *frame* può dare risalto a priorità valoriali effettive, ma può essere anche usato per deviare lo sguardo e falsare gerarchie di valore reali<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Si pensi, per esempio, a Goffman e all’idea di interazione come processo governato da sistematicità e ritualità ricorrenti che servono a salvaguardare la relazione dagli attriti cui essa è intrinsecamente esposta. Si pensi, per esempio, ancora, alla progressiva sfiducia di Roland Barthes nella possibilità di una comunicazione linguistica immune da dinamiche di potere e di affermazione sull’altro. Analogamente, ci sembra che, se sviluppata in tutte le sue implicazioni filosofiche, anche la nozione greimasiana di “manipolazione”, di un “fare” che agisce sulle competenze assiologiche dell’interlocutore per produrre un accordo sui valori, in assenza di un fondamento ontologico di questi, non può che portare, in ultima analisi, ad una logica di assimilazione dell’altro più che di genuina condivisione.

Una panoramica sui rappresentanti dei due filoni, quello ottimista e quello pessimista, negli studi sulla comunicazione e sul dialogo è in MIZZAU (1998: 12-28). Per un’analisi dell’evoluzione del pensiero di Roland Barthes fino alla sua ultima disillusione sulle potenzialità relazionali del linguaggio cfr. MAGGI 2003. Infine, per alcune considerazioni critiche sul pensiero di Algirdas J. Greimas in relazione all’interazione comunicativa rispetto ai valori si veda BRAGA (2003, 2003b: 95-105, 140-149).

<sup>11</sup> Il *frame* è stato negli ultimi anni trattato da Lakoff proprio in considerazione di quanto studiatamente e consistentemente all’attivazione di questo dispositivo cognitivo si dedichi la comunicazione politica negli Stati Uniti. La capacità del cinema di imporre *frames* culturali e il condizionamento che sull’indirizzo di questa azione esercitano dinamiche industriali e di media *élites* creative è approfondito in FUMAGALLI 2013.

L'approccio della retorica narrativa – le soluzioni testuali considerate alla luce delle tecniche di scrittura che appartengono al 'mestiere' dello sceneggiatore – è essenziale a mettere a fuoco queste dinamiche, così come lo è per apprezzare le storie che aiutano a scoprire e riscoprire prospettive di senso.

## **Bibliografia**

ANOLLI, L. (1984), «Nuova retorica e reframing» in *Contributi del dipartimento di psicologia*, ISU-Università Cattolica, Milano pp.167-187.

BETTETINI, G., FUMAGALLI, A. (1998, nuova ed. aggiornata 2010), *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*, FrancoAngeli, Milano.

BOOTH, W. C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze) 1996).

BOOTH, W. C. (1988), *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

BORDWELL, D. (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

BRAGA, P. (2003a), *La semiotica strutturale generativa di Algirdas Julien Greimas*, in BETTETINI G., CIGADA S., RAYNAUD S., RIGOTTI E. (a cura di), *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, pp. 87-139.

BRAGA, P. (2003b), *Dal personaggio allo spettatore: il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, FrancoAngeli, Milano.

BRAGA, P. (2012), *Parole in azione. Forme e tecniche del dialogo cinematografico*, FrancoAngeli, Milano.

D'AVENIA, A. (2009), «Aristotele va a Hollywood» in *Mimesi, verità e fiction: ripensare l'arte sulla scia della Poetica di Aristotele*, atti del convegno *Poetica e Cristianesimo*, Pontificia Università della Santa Croce, Roma, 29-30 Marzo 2007, Edusc, Roma, pp. 313-321.

ECO, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

ECO, U. (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

ECO, U. (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.

FERRARO, G., SANTANGELO, A. (2013), a cura di, *Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici*, Aracne, Roma.

FUMAGALLI, A. (2003), *Le dimensioni retoriche del testo*, in BETTETINI G. et al. (a cura di), *Semiotica II*, La Scuola, Brescia, pp. 459-495.

FUMAGALLI, A. (2004), *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano.

FUMAGALLI, A. (2008), *L'happy end fra logiche narrative e richieste del mercato*, in POZZATO M. P., GRIGNAFFINI G. (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Link-Ricerca, RTI, Milano, pp. 139-157.

FUMAGALLI, A. (2013), *Creatività al potere. Da Hollywood alla Pixar, passando per l'Italia*, Lindau, Torino.

GOFFMAN, E. (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Haper & Row, London (trad. it. *L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma, 2001).

GOFFMAN, E. (1981), *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (trad. it. *Forme del parlare*, Il Mulino, Bologna, 1997).

LAKOFF, G. (2004), *Don't Think of an Elephant!*, Chelsea Green Publishing, White River Jct., Vermont (trad. it. *Non pensare all'elefante!*, Fusi Orari, Roma, 2006).

LAKOFF, G. (2008), *The Political Mind. Why You Can't Understand 21<sup>st</sup>-Century Politics with an 18<sup>th</sup>-Century Brain*, Viking Pinguin, New York (trad. it. *Pensiero politico e scienza della mente*, Mondadori, Milano, 2009).

LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1980), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998).

MAGGI, M. (2003), *Roland Barthes*, in BETTETINI G. et al. (a cura di), *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia, pp. 51-86.

MARKS, D. (2007), *Inside Story: The Power of the Transformational Arc*, Three Mountain Press, Studio City (trad. it. *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007).

McKEE, R. (1997), *Story. Substance, Structure, Style, and the Principle of Screenwriting*, Harper Collins, New York (trad. it. *Story: contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura*, International Forum, Roma, 2001).

MIZZAU M. (1998), *Storie come vere. Strategie comunicative in testi narrativi*, Feltrinelli, Milano.

ORLETTI, F. (1994), a cura di, *Fra conversazione e discorso. L'analisi dell'interazione verbale*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

RUMIATI, R., PIETRONI, D. (2001), *La negoziazione. Psicologia della trattativa: come trasformare un conflitto in opportunità di sviluppo personale, organizzativo e sociale*, Cortina, Milano.

TRUBY, J. (2007), *The Anatomy of Story. 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, Faber & Faber, New York (trad. it. *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009).