

Le emozioni nel dialogo cinematografico: implicito e tensioni drammatiche nei confronti verbali tra personaggi*

Paolo Braga

Università Cattolica del Sacro Cuore
paolo.braga@unicatt.it

Abstract Philosophy of language and semiotics have seldom studied cinematic dialogue. The topic has always gained limited attention also in research fields more directly interested in cinema, like film studies. Only recently, within the area of screenwriting studies, a few contributions have started to focus specifically on the importance of dialogue as a part of film as text. I will deal with this issue, specifically considering how dialogue creates subtext – i.e. layers of meaning implied by characters in their exchanges – and, through it, emotions. First, I will argue that dramatic subtext has two fundamental roots: the tension stemming from the character's inner flaw, and the one stemming from his hidden agenda. On this basis, I will sketch a map of four main types of subtext. Finally, I will highlight which emotional pattern is typical of each kind of subtext, resulting from the interaction between character's emotions and viewer's emotions.

Keywords: Film dialogue, Indirect speech acts, Conflict, Subtext, Dialogue and emotions

Accepted 4 February 2020.

0. Introduzione

La filosofia del linguaggio e la semiotica si sono raramente dedicate allo studio del dialogo cinematografico, per lo più facendovi riferimento con finalità esemplificativa in saggi dedicati a questioni comunicative più generali¹. Anche in altri campi di ricerca più direttamente interessati al cinema il dialogo cinematografico è stato a lungo lasciato ai margini dell'attenzione. Nei *film studies* sono pochi gli studi esplicitamente dedicati a questo argomento. Il classico di Sarah Kozloff (2000), *Overhearing Film Dialogue*, è rimasto a lungo un contributo isolato. Solo di recente il lavoro della Kozloff ha ispirato nuovi interventi in una raccolta di saggi curata da Jeff Jaeckle (2013). Anche nell'ambito degli *screenwriting studies* l'argomento è raramente fatto oggetto di attenzione specifica. Fanno eccezione un saggio di Jill Nelmes (2011) e una monografia di Paolo Braga (2015). Il dialogo è invece spesso trattato nei manuali di sceneggiatura, per esempio, in

* L'articolo riprende e sviluppa in relazione al tema del rapporto tra linguaggio ed emozioni i contenuti di un precedente pezzo, Braga (2019).

¹ Un esempio è il saggio di Marina Mizzau (2002) sul conflitto nella comunicazione interpersonale quotidiana.

quelli, tra i più usati, di Robert McKee (1998) e John Truby (2007). Anche in questo caso, però, la trattazione è stata prevalentemente limitata a brevi capitoli. Solo negli ultimi anni si è avuta una riflessione più articolata in contributi mirati, come quelli di Linda Seger (2011) e di Robert McKee (2016). Inserendosi in questo contesto, lo scopo del nostro articolo è di adottare l'approccio degli studi sulla sceneggiatura per fare avanzare di un passo la discussione finora condotta su un elemento essenziale del dialogo cinematografico: il sottotesto, cioè i significati impliciti veicolati dalle battute pronunciate dai personaggi. In effetti, come prescrivono i manuali di sceneggiatura e come mostrano i film riusciti, i dialoghi ben scritti hanno intensità pragmatica, cioè sviluppano una corposa significazione attraverso gli atti linguistici indiretti compiuti dai personaggi in scena.

Adottando una prospettiva diversa da quella di Kozloff, non ci concentreremo sui rapporti tra dialogo e linguaggio cinematografico (le inquadrature, il montaggio, ecc.), né sulle valenze ideologiche e di gender dei dialoghi, né sui pattern di dialogo caratteristici dei diversi generi cinematografici. Il nostro focus è un altro: è sul contributo drammaturgico ed emozionale che il dialogo, nelle sue valenze di comunicazione obliqua, dà al film. Il nostro articolo è infatti dedicato al sottotesto per come esso si radica in – e sviluppa il – conflitto profondo che innerva la costruzione del personaggio protagonista – il conflitto che innerva l'opera nel suo insieme.

Nelle sue linee generali, la questione è già sufficientemente sviluppata in alcuni dei manuali di sceneggiatura citati, in particolare quelli di McKee e di Truby. Vi sono già chiaramente esposte le implicazioni che per l'implicito di un dialogo hanno gli ostacoli interiori fronteggiati dal personaggio principale. Nei manuali è ben spiegato come lo sceneggiatore può/deve usare questi ostacoli per dotare le battute di sottotesto all'interno di una scena. Nell'articolo puntiamo a mettere a frutto queste indicazioni con un obiettivo ulteriore: schizzare una mappa dei principali tipi di sottotesto per arrivare, nelle conclusioni, a metterne a fuoco i risvolti emotivi. È un obiettivo ambizioso, inevitabilmente destinato ad un grado solo relativo di dettaglio e di esaustività – ciò a cui si può alludere, ciò che può essere implicitamente evocato dalle battute di un dialogo, appartiene all'ambito virtualmente infinito delle cose che una persona/un personaggio può comunicare. Dipende in altre parole dalla storia e da ciò che la rende originale. Mostriamo però che alcune coordinate generali esistono. Mostriamo che queste coordinate permettono di meglio comprendere meccanismi di dialogo e tipologie di scene ricorrenti.

Facciamo leva sui principi della tecnica di sceneggiatura nella convinzione che questi sono totalmente compatibili² con una prospettiva più accreditata in ambito scientifico: la retorica narrativa di Wayne C. Booth (1961, 1968). Booth ritiene che il lavoro retorico di un autore di fiction sia guidato dalla soddisfazione degli interessi del lettore, dei quali quello principale è l'"interesse pratico", cioè l'interesse per la sorte morale del personaggio. Sapere dove la vicenda conduce il personaggio in termini di valori, apprendere se e come il protagonista riesce ad essere/a diventare giusto rispetto alle problematiche e agli eventi messi in campo dalla storia, è una risposta che il lettore desidera in profondità. Con questa idea di Booth concorda anche l'assunto principale della pratica di sceneggiatura: il coinvolgimento profondo dello spettatore riguarda lo sforzo di trasformazione del personaggio (l'"arco drammatico") per fare suo un valore di cui era carente all'inizio della storia. Il tema della storia è la questione morale posta da quel valore, il dilemma che lo oppone a valori contrapposti.

² Circa questa compatibilità, si vedano le considerazioni fatte da Ian Macdonald (2013) e da John York (2013), oltre alla sottolineatura fatta da Paolo Braga e Armando Fumagalli (2016) introducendo la riedizione italiana della *Retorica della narrativa* di Booth.

1. Un'accezione specifica di sottotesto

È opportuno precisare che il sottotesto che intendiamo mappare è quello “drammatico”. Non le suggestioni culturali, non le indicazioni di costume e mentalità che le parole in un dialogo suggeriscono a margine dell'azione in corso. Invece, intendiamo l'implicito collegato al conflitto in atto nella scena tra i personaggi. Ci concentreremo cioè sul non detto legato al confronto del protagonista con chi lo ostacola – ciò che in questa dinamica di azione/reazione viene comunicato dalle parole, indirettamente.

Il sottotesto drammatico riguarda ciò su cui veramente verte lo scambio in scena, al di là di quello che vi viene apertamente detto. È, per dirla con Austin (1962), l'azione comunicativa (invitare, dissuadere, illudere, minacciare, motivare, ecc.) che il personaggio compie con le sue battute, schermandola con il significato esplicito delle parole pronunciate. Questo strato di non detto tra i personaggi c'è perché se quei contenuti fossero detti in modo esplicito si avrebbe un conflitto aperto e doloroso. Dunque, il sottotesto drammatico è ciò che i personaggi non si dicono apertamente onde evitare uno scontro in cui farsi male – uno scontro con l'interlocutore, o uno scontro con sé stessi quando si fosse costretti a trattare cose laceranti che si preferiva dimenticare.

L'importanza del sottotesto ai fini della riuscita di una scena è evocata dagli sceneggiatori quando bollano come “on the nose” un dialogo che ne è privo. La piattezza, la superficialità di un dialogo senza sottotesto, è una debolezza di scrittura per più ragioni. Riprendiamo e integriamo, al riguardo, la riflessione di McKee (1997). Possiamo dire che un dialogo senza sottotesto difetta di verosimiglianza (anche nella vita, l'implicito è un terreno “protetto” in cui due interlocutori in opposizione si muovono per studiare le reciproche intenzioni e misurare fin dove ciascuno si può spingere senza provocare reazioni ostili). Difetta di tensione (non c'è nello spettatore l'attesa/timore per lo scontro aperto e per il suo esito). Un dialogo senza sottotesto, poi, non è stimolante (lo spettatore resta passivo, non è chiamato a interpretare il senso indiretto delle battute). Anche la recitazione, infine, è carente (come osserva McKee, se non c'è qualcosa da comunicare al di là del detto – da esprimere con il volto, la gestualità, il tono della voce – un attore non può recitare, ma solo ripetere le battute).

2. Le coordinate della mappa

Per identificare i principali tipi di sottotesto, partiamo dalla centralità che ha, come detto, l'arco drammatico per la scrittura di un film e per la sua capacità di coinvolgere. Su questo punto, la prescrizione dei manuali trova conferma nell'analisi delle pellicole di maggior successo di critica e di pubblico: più una storia è scritta in funzione dell'arco drammatico del suo protagonista – più le scene lo riguardano sviluppando un percorso, un “viaggio” di maturazione – più il film è organico e coinvolgente³. Una sceneggiatura, cioè, dovrebbe essere scritta e riscritta per renderla il più possibile espressione del suo tema. Quest'ultimo coincide con il bisogno di maturazione interiore del personaggio – il bisogno di superare una certa fragilità morale, di acquisire solidità rispetto allo specifico valore che la storia mette, appunto, “a tema” attraverso il suo protagonista. Una prima coppia di coordinate nasce allora dal considerare se il sottotesto di un dialogo nasce da/si basa sul *need* (secondo la terminologia di Truby, 2007) del protagonista, oppure no.

³ Un diffuso manuale di sceneggiatura di Dara Marks (2006) fa fin dal titolo riferimento alla nozione di arco di trasformazione, così come, attraverso la metafora del viaggio, fa il manuale, ancora più noto e adottato, di Chris Vogler (2007).

Il *need*, infatti, può generare sottotesto perché il farvi riferimento esplicito è normalmente motivo di sofferenza per il personaggio – a seconda dei casi, di imbarazzo, di fastidio, di timore o di senso di inadeguatezza. Quindi, siccome si avverte che il riferimento esplicito potrebbe essere l’innescò di reazioni aggressive e di conseguenze spiacevoli, si mantiene nel sottotesto il riferimento ad esso.

L’alternativa ottenuta per esclusione – il sottotesto non basato sul *need* – consiste nella forma di implicito drammatico più frequente nella vita reale: quello che nasce da/si basa su un secondo fine. Quando in un dialogo si punta ad ottenere qualcosa che, per le ragioni più diverse, non può essere dichiarato a causa del rischio di complicazioni (è illecita, non è socialmente accettabile, le circostanze non sono opportune), questa cosa la si comunica in sottotesto.

Per completare la mappa serve una seconda coppia di coordinate. Le ricaviamo considerando il modo in cui il sapere è distribuito tra i personaggi in scena. Dobbiamo, cioè, considerare se gli interlocutori hanno o meno consapevolezza del sottotesto delle battute – se entrambi sanno e capiscono cosa c’è dietro il detto, oppure no. Ecco allora che un sottotesto può essere condiviso – entrambi sanno – o non condiviso – il sottotesto è conosciuto solo da uno dei personaggi e, con lui, dallo spettatore.

Con le due coppie di coordinate possiamo costruire una mappa articolata in quattro tipi di sottotesto. La riportiamo qui di seguito, per poi soffermarci su ciascuna tipologia, a partire dalle prime due – quelle, per così dire, di base.

	FRAGILITÀ/BISOGNO VALORIALE	SECONDO FINE
SOTTOTESTO CONDIVISO	Sottotesto profondo “Lo sappiamo entrambi: è in gioco la persona che dovresti essere”	Sottotesto strategico “Sappiamo entrambi cosa ti preme ottenere”
SOTTOTESTO NON CONDIVISO	Ironia del destino Ironia drammatica	Manipolazione

Fig. 1 Mappa dei tipi di sottotesto

3. Il sottotesto profondo

Chiamiamo “profondo” il sottotesto condiviso basato sul *need*. È, infatti, il modo più classico in cui il tema, la questione di valore alla radice della costruzione del personaggio, si traduce in contenuti impliciti. Come detto, la carenza interiore del protagonista è un “nervo scoperto” che crea disagio. Dal suo punto di vista, dunque, è comprensibile l’istinto di proteggere questa parte di sé intima e delicata, sfuggendo l’argomento. È al contempo comprensibile che quando un altro personaggio vuole affrontare la questione con il protagonista, sente che è più prudente farlo in forma indiretta, per evitare reazioni difensive. Entrambi i personaggi in scena, però, sanno che se non si risolve quel problema, il protagonista non realizzerà il proprio *true self*, cioè la piena maturazione di sé. Egli mancherà di essere chi potrebbe essere nella sua versione migliore e completa, con tutte le sue potenzialità disponibili, non più inibite. Ecco perché in un film, qualsiasi sia lo specifico *need* del protagonista, quando un dialogo sviluppa un sottotesto

profondo, questo è sempre la declinazione di un pensiero più generale che i due interlocutori condividono: “Lo sappiamo entrambi: qui è in gioco la persona che vorresti essere”.

Facciamo un primo esempio, da *Schindler's List* (1993). Oscar Schindler (Liam Neeson): «E che cosa dovrei fare io?». Itzhak Stern (Ben Kingsley): «Niente. Si fa per parlare...». La risposta del contabile ebreo Stern al suo principale marca il climax di un intenso dialogo tra i due. Poco prima Schindler ha allontanato in malo modo una donna ebrea venuta a chiedergli di assumere i suoi parenti per salvare loro la vita. Si è, infatti, sparsa la voce – gli ha detto la donna – che Schindler è «buono». Siccome questa nomea rappresenta un grave rischio, il protagonista si è fiondato irritato da Stern, che ha creato il problema con i suoi sotterfugi per far entrare in fabbrica molti ebrei. Con Stern, nel dialogo in oggetto, Schindler mette in chiaro che il soccorso clandestino non va bene. Sente però che il pericolo non è una ragione sufficiente agli occhi del contabile. Non basta per rifiutare aiuto a gente disperata. Per questo Schindler prova ad aggiungere altri argomenti. Prova a ridimensionare la mostruosità morale del suo antagonista, il gerarca nazista Amon Göth, così – questo il sottotesto – da far sembrare meno grave anche una propria scelta d'indifferenza. Schindler ragiona ad alta voce: Göth non è in realtà un sadico. Sarebbe solo uno «straordinario furfante» che ama donne e buon cibo, se le troppe preoccupazioni e la guerra non tirassero fuori il suo lato peggiore. Sono considerazioni fatte per mettere a tacere la propria coscienza. Stern lo sa bene, ma lo dice apertamente a Schindler. Lo comunica in sottotesto: raccontandogli che il giorno prima Göth ha sparato arbitrariamente alla testa a venticinque persone, uccidendole. Il messaggio implicito è che con questa atrocità gli eufemismi non funzionano. Quindi, quando il protagonista, messo alle strette, chiede «E cosa dovrei fare io?», il sottotesto della risposta di Stern è opposto al significato esplicito della battuta. «Nulla. Si fa per parlare...» significa in realtà: «Sappiamo tutti e due quello che devi fare. Quello che senti di dover fare per non tradire te stesso. Sappiamo che devi mettere gli altri, il valore della vita delle persone, prima di tutto». Siccome questa è anche la trasformazione che il protagonista è chiamato a compiere lungo l'intera storia, il sottotesto è tematico. Schindler è perfettamente consapevole dell'invito. Dopo una pausa, in sottotesto, lo raccoglie. Leggendo a Stern il nome di quella donna disperata dalla lista di persone che la poveretta aveva perso mentre lui la scacciava, Schindler, alla fine della scena, lascia intendere, in sottotesto, di aver deciso di tornare sui suoi passi.

Come mostra questo esempio, una prima grande tipologia di scene costruite sul sottotesto profondo sono i confronti tra protagonista e mentore/alleato. È così, per citare altri esempi, quando in *Munich* (2005) Carl (Ciarán Hinds), il membro anziano della squadra del Mossad capitanata dal protagonista Avner (Eric Bana), si complimenta con il superiore in ebraico («Mazeltov», cioè, «congratulazioni») per l'omicidio di un terrorista. Dato che un attimo prima Carl aveva usato lo stesso termine per congratularsi con Avner della nascita di sua figlia, il sottotesto del secondo «mazeltov» è: «complimenti, sei diventato un padre e un omicida. Hai poco da gioire...». Avner accusa il colpo. Non sa cosa rispondere.

L'altra grande tipologia di scene con sottotesto profondo sono i confronti tra protagonista e antagonista. Quelli in cui è l'attrito di due diverse visioni del mondo, e le debolezze interiori che da una parte e dall'altra si frappongono alla loro affermazione, a creare l'implicito (la tipologia non include le scene di confronto finale nel climax del film, perché qui, di solito, il sottotesto di quanto separa l'eroe dall'avversario diventa esplicito e il conflitto tra loro del tutto manifesto). Un esempio del tipo di scena in questione è dunque quando in *Il diavolo veste Prada* (2006) Miranda (Meryl Streep) mette alle strette la protagonista Andy (Anne Hathaway) che mal accetta la proposta di andare lei a Parigi al posto dell'amica Emily. Ad Andy, che non vorrebbe ferire Emily

comunicandole la cosa, Miranda risponde con un avvertimento carico d'implicito: «dovrò dedurne che non ti sta abbastanza a cuore il tuo futuro...».

Sempre nello stesso film, c'è un altro esempio di sottotesto profondo tra protagonista e antagonista: l'ultima, celebre scena. Quella dell'incontro casuale tra Andy e Miranda, quando ormai tutto si è compiuto. L'implicito del confronto senza parole, solo "telepatico", è il ringraziamento di Andy per l'aiuto che Miranda le ha dato con un'inattesa lettera di raccomandazione. Il sottotesto della scena è dunque il riferimento di Andy, con un semplice gesto della mano, alla parte buona di Miranda. Un istante dopo, in macchina, da sola, riconsiderando la vicenda con Andy, la direttrice di *Runway* sorriderà tra sé, superati alcuni istanti di tristezza. In sottotesto, con quel sorriso, Miranda riconosce che sì, anche il diavolo può fare qualcosa di buono. Qui, dunque, un sottotesto profondo improntato al *need* dell'antagonista.

4. Il sottotesto strategico

Se un personaggio ha un fine non dicibile, può perseguirlo indirettamente. Quando il suo interlocutore capisce qual è la linea d'azione non detta e si regola di conseguenza – assecondando o ostacolando implicitamente quell'obiettivo – allora si ha un sottotesto "strategico". Il protagonista, per ottenere quello che vuole, manda messaggi obliqui a chi ha davanti, cercando la via migliore per convincerlo. A seconda di quanto e se gli convenga, l'altro risponde con segnali impliciti di complicità o di chiusura. Il pensiero che fa da sfondo ai sottotesti di questo tipo si può formulare così: "Sappiamo tutti e due a che gioco stai giocando: cosa ti preme ottenere".

Un'ampia gamma di dialoghi cinematografici rientra in questa tipologia di sottotesto.

Le scene che la esemplificano meglio sono quelle di negoziazione. In fondo, si potrebbe dire, tutti i dialoghi con sottotesto strategico sono una declinazione particolare del modello generale costituito dalla negoziazione – una situazione in cui per eccellenza bisogna interpretare le mosse dell'altro e sapervi rispondere. Nelle trattative c'è sempre una gestione oculata del sottotesto. Le controparti sanno perfettamente con quali richieste si rischia la rottura, così come sanno il risultato per cui l'altro è disposto a fare concessioni. Conoscenze reciproche che creano sottotesto – mosse e contromosse per non bruciare subito le cartucce e dover uscire a mani vuote.

Un celeberrimo esempio di sottotesto strategico di negoziazione è la prima scena del *Padrino* (1972). Don Vito (Marlon Brando) lascia che Bonasera (Salvatore Corsitto) si sfoghi per la violenza subita da sua figlia. Il padrino ascolta Bonasera che gli chiede vendetta. Gli risponde però lamentandosi, perché in passato Bonasera si è sempre tenuto alla larga da lui – Bonasera non lo ha mai voluto come amico. In realtà, in sottotesto, Don Vito sta cominciando a chiedere a Bonasera, in cambio della vendetta, l'adesione alla mafia. Un obiettivo sconveniente, che non si può dire apertamente a causa degli obblighi illeciti che questo comporterebbe. Bonasera capisce. Inizialmente, in sottotesto, rifiuta, provando a rilanciare in altra direzione, con una mera offerta economica – «ditemi un prezzo, e io pago». Al che Don Vito si mostra offeso: lamenta che basterebbe «amicizia» (non dice «essere della mafia», ma è quello che intende) per avere subito «giustizia» (non dice «vendetta», anche se di questo si tratta). A questo punto, non vedendo alternative, Bonasera accetta la proposta e chiede «amicizia» (cioè di entrare nella mafia). Avrò, così, la sua «giustizia». Don Vito, allora, lo congeda, precisando che il servizio riguardo la figlia dell'interlocutore è un dono gratuito, fino a quando non sarà chiesto qualcosa in cambio – alla fine del dialogo, cioè, in sottotesto, Don Vito puntualizza che l'accordo è vincolante e prevede obblighi non piacevoli.

Il sottotesto strategico è tipico di un altro tipo di scena: quella di attrazione romantica, di *chemistry*. Non è possibile dichiarare platealmente il proprio interesse per la persona da

poco conosciuta perché sarebbe indelicato – perché ci sarebbe il rischio di un no altrettanto diretto e fastidioso. Un invito implicito, invece, rende possibili risposte negative implicite, che rendono più facile far finta che non sia successo nulla. Inoltre, in simili circostanze, per chi si propone, è conveniente dare una dimostrazione di intelligenza, mostrandosi in grado di avviare un gioco implicito che accenda la complicità. In altri casi, l'implicito tra un uomo e una donna è una soluzione obbligata perché c'è già, o ci potrebbe essere già, un altro. Spesso, poi, tutto questo è condito da un sottotesto riguardante il potere nell'ambito della rivalità tra i sessi: nel confronto, soprattutto la donna sottolinea che una posizione subalterna non fa e non farà per lei.

Un buon esempio di scena di flirt tra i personaggi è in *Rush* (2014) l'incontro tra il freddo, saccante e poco avvenente Niki Lauda (Daniel Brühl) e la sua futura moglie, la bella e aristocratica Marlene (Alexandra Maria Lara). Ad una festa, Lauda, senza macchina, chiede un passaggio a Marlene, che ignora chi egli sia. Entrambi vogliono andarsene. All'inizio non c'è un secondo fine: Niki è a piedi, Marlene accetta di aiutarlo per educazione. Una volta in viaggio, però, Lauda infastidisce Marlene. La costringe a spegnere la radio, perché dalle vibrazioni che lui ha avvertito, la macchina di lei ha dei problemi. Lauda li diagnostica con urtante precisione e suscita lo scetticismo della donna. La macchina, dice infatti Marlene, ha appena subito una costosa revisione... È così nato un sottotesto: l'orgoglio femminile di Marlene è stato irritato – un uomo saccante ha fatto sfoggio di competenza in campo tipicamente maschile, dove una donna non potrebbe competere. Ma Lauda aveva ragione. L'auto si rompe in mezzo alla campagna. È un'occasione per Marlene di tornare ad affermarsi, in sottotesto, operando ora in un campo prettamente femminile: visto che nessuno si è fermato al pollice alzato di Lauda, farà lei l'autostop contando sull'essere una bella donna (dice «faccio io, altrimenti domani siamo ancora qui»). Al contempo, in sottotesto, Marlene comincia a far trapelare che in quella rivalità Lauda ha cominciato a non esserle più del tutto indifferente: incidentalmente, lo informa che ha lasciato la festa perché ha rotto con il padrone di casa – dunque, è libera, se la cosa può interessare Lauda... Nel mentre, l'avvenenza di Marlene sembra aver convinto due zotici italiani ad accostare e dare un passaggio. Qui, però, un'altra svolta. Si scopre che i due si sono fermati non per la bellezza femminile, ma perché hanno riconosciuto il grande Lauda. Gli offrono di salire, ma lo vogliono alla guida della loro auto. A questo punto, a bordo della vettura, Marlene è vivamente interessata all'uomo appena conosciuto. Prova a comunicarglielo in sottotesto affettando incredulità: secondo Marlene è impossibile che Lauda sia un pilota, perché i piloti di solito «hanno i capelli lunghi, sono sexy, portano la camicia sbottonata...». Inoltre, Lauda guida piano come «un vecchio». L'appunto sul suo aspetto – questione su cui il pilota è molto suscettibile – stizzisce Lauda, che si trincerava nella razionalità a lui congeniale: perché – chiede – dovrebbe guidare forte, aumentando i rischi in assenza di incentivi? Nella risposta di Marlene – «Perché te lo chiedo io...» – il sottotesto sensuale obbliga Lauda a scegliere se starci o no. Lui ci sta: comincia a guidare in modo spericolato e strabiliante, da pilota di Formula 1, sulla strada di campagna. Marlene ne è conquistata.

Passiamo a considerare, infine, una terza fondamentale forma di sottotesto strategico: quella basata sul tabù. È tipica di quei dialoghi in cui c'è un tacito accordo dei personaggi ad evitare di trattare una questione scottante. Il secondo fine, lo scopo nascosto che guida il dialogo, è qui l'intenzione di evitare il problema. Tra i tanti possibili, un esempio da *Moneyball* (2011). La scena in cui il protagonista Billy (Brad Pitt), general manager di una squadra di baseball di seconda fila, va a trovare la figlia adolescente nella casa dove la ragazza vive con la madre (Robin Wright) e il suo nuovo marito Alan. Se Billy conduce una vita piena di tensioni, con pochi agi, costretto a fronteggiare le ristrettezze economiche del suo team, il salotto dove lo vediamo accolto

trasuda benessere e raffinatezza. Alan, il nuovo marito di sua moglie, seduto con lei sul divano, è l'antitesi di uno sportivo combattivo. Pare un ricco privilegiato assuefatto alla mollezza. Alan è anche un incompetente nelle domande sul baseball con cui, senza volerlo, finisce per fare gaffe e sottolineare involontariamente come le cose siano difficili, professionalmente, per Billy. La sintesi di Billy nelle risposte, il fatto che non faccia nulla per alimentare la conversazione, veicolano un implicito colto dalla moglie. Il pensiero si potrebbe esplicitare così: «questa situazione familiare non mi piace, non mi piace che mia figlia stia qui, ma per il quieto vivere non lo diciamo». Fino a quando Billy non ne può più e, appreso che sua figlia, a dodici anni, ha un telefonino, porta il sottotesto quasi in superficie, riferendosi all'ex moglie e al marito di lei: «Bella scelta da genitori...».

Rientrano in questa terza tipologia le scene in cui la persona che si cela dietro un eroe mascherato dialoga con qualcuno che conosce la sua vera identità, in presenza di un terzo che non lo sa e non lo deve sapere. Mantenere il segreto è parte percepibile della linea di azione che guida l'esplicito delle parole tra i due che condividono la dirimpente verità. Si pensi alla scena del *Cavaliere Oscuro* (2008) in cui Bruce Wayne, Rachel (Maggie Gyllenhaal) (che sa) e il procuratore Harvey Dent (Aaron Eckhart) (che non sa) discutono del destino di Batman.

5. Il sottotesto di manipolazione

Quando in un dialogo un personaggio persegue il suo secondo fine – e lo spettatore lo sa – senza che l'interlocutore in scena se ne renda conto, il sottotesto strategico è di manipolazione. Inganno, bugie, saltafossi... la tipologia è amplissima e gli esempi potrebbero essere infiniti. Ci sono interi film dove i dialoghi sviluppano un sottotesto manipolatorio: si pensi a *The Truman Show* (1998), con il protagonista ignaro del fatto che chiunque intorno a lui è un attore. Si pensi anche ai film con il protagonista *en travesti*, come *Tootsie* (1982) o *Mrs. Doubtfire* (1993), oppure in incognita, come Martin McFly (Michael J. Fox) in *Ritorno al futuro* (1985), proiettato indietro nel tempo a trovare coloro che, non lo sanno ancora, diventeranno i suoi genitori.

A seconda che il protagonista sia colui che manipola o colui che è manipolato, lo spettatore è stimolato a divertirsi per l'abilità del manipolatore con le parole e a fremere per i rischi che venga scoperto, oppure a compatire la vittima del gioco. Una menzione particolare meritano i sottotesti manipolatori che nascono da bugie dette a fin di bene. Ci sono film che fanno ampia leva su questo tipo di implicito. Si pensi a *Room* (2015), con la protagonista (Brie Larson) rapita da un maniaco, rinchiusa da anni in una capanna insieme con il bambino che la donna, violentata dal criminale, ha concepito. Il bambino, partorito lì dentro e mai uscito di lì, può sopravvivere e crescere perché la mamma, per proteggerlo, oltre ad evitare che incontri mai il carceriere, gli ha sempre fatto credere che il mondo si esaurisce in quella stanza. È lo stesso tipo di sottotesto di *La vita è bella* (1997), quando Guido (Roberto Benigni), per preservare il suo bambino, gli fa credere che la vita del lager sia un gioco. È un tipo di sottotesto “commovente”: l'implicito vibra del sacrificio silenzioso compiuto dal protagonista che tiene per sé tutta la sofferenza. Tanto è vero che questo sottotesto ha sempre anche valenze profonde, perché riguarda lo sforzo di realizzazione morale del protagonista. È il sottotesto tipico delle scene di addio, quando chi saluta per sempre, o comunque sa che le cose non saranno mai più come prima, non vuole provocare sofferenza, e tiene per sé il costo emotivo della separazione. Ne sono esempio il congedo del Dr. Greene (Anthony Edwards) dal pronto soccorso in *ER* (Stagione 8, Episodio 18), quello di Ted Kramer (Dustin Hoffman) da suo figlio in *Kramer contro Kramer*, Andy che regala i suoi giocattoli al termine di *Toy Story 3*.

6. L'ironia del destino

Se la categoria dei sottotesti strategici non condivisi è la manipolazione, quella dei sottotesti profondi non condivisi è l'ironia drammatica o, per essere più precisi, l'"ironia del destino". È l'implicito dei dialoghi in cui l'interlocutore, senza saperlo né volerlo, dice cose che sembrano intese a far riferimento al *need* del protagonista. Proprio ad un personaggio principale segnato da "quel" nodo interiore – proprio nella fase in cui quel nodo gli sta causando difficoltà – qualcuno, come lo facesse apposta, parla "del" problema – ne sottolinea la presenza, in certi casi la gravità; allude ad implicazioni e soluzioni possibili. Il pubblico, che conosce la vicenda, è nella condizione di capire i risvolti interiori per l'eroe di battute che non erano intenzionate ad averli. Agli occhi dell'eroe, d'altra parte, quel personaggio che a sua insaputa lo tocca nel profondo appare come una figura del destino: come se il destino, attraverso quello che dice quel personaggio ignaro, volesse, a seconda dei casi, ricordargli i nodi irrisolti della sua esistenza, suggerirgli la giustezza del cambiamento fatto fino a quel momento, o indicargli la direzione di quello che deve ancora compiere.

In *Mad Max: Fury Road* (2015), per esempio, durante la loro spericolata fuga dal tirannico Immortan Joe, Max (Tom Hardy) chiede a Furiosa (Charlize Theron) cosa la motivi. La risposta è laconica: «Redenzione». Una battuta che porta un implicito doloroso riferito al passato della donna, probabilmente complice di tante nefandezze del tiranno. Lo spettatore, però, a differenza di Furiosa, fin dall'inizio del film sa bene che anche Max è tormentato da un profondo senso di colpa. Il film lo ha mostrato con i flash di allucinazioni dal passato dell'uomo in cui compare una bambina. Si intuisce, Max non è riuscito a salvarla. Per questo, la risposta di Furiosa tocca Max. Come se, tramite l'eroina, il destino gli dicesse che quella vicenda in cui ora è rimasto coinvolto è anche per lui, per il suo *true self*. Infatti, poco dopo, Max, che voleva abbandonare la comitiva, cambierà idea.

Nei dialoghi con questo tipo di sottotesto, dunque, si condivide con il personaggio lo spiazzamento per un bilancio della propria vita sintetico e inatteso.

7. Conclusioni: sottotesto e emozioni

In ciascuna area di sottotesto, le tensioni che alimentano l'implicito si estrinsecano in configurazioni emotive caratteristiche. Sui quadranti della mappa sono situabili, collegate alle sfere di non detto, insiemi di emozioni tipiche. Le evidenziamo differenziando due livelli, secondo una distinzione consolidata nelle teorie cognitive del coinvolgimento spettatoriale⁴: il livello di ciò che il personaggio prova; il livello di ciò che prova lo spettatore, condividendo i patemi del personaggio.

Nel sottotesto profondo, sul livello del personaggio, le emozioni dominanti sono di solito riconducibili ad un'alternativa: il senso di colpa, oppure la rassicurazione motivante. Il senso di colpa – con il corredo di emozioni che possono rappresentare il tentativo da parte del personaggio di tacitarlo o rimuoverlo (aggressività, disillusione, ecc.) – nasce dall'avvertire dentro di sé una lacuna caratteriale non ancora colmata (a seconda della storia e della fase della storia in cui cade il dialogo, può trattarsi di un sentore istintivo ancora prevalentemente inconscio, oppure di una lucida, segreta consapevolezza). La rassicurazione motivante, invece, nasce nel personaggio quando il

⁴ Per un approfondimento sul rapporto tra i due livelli e su ciò che li distingue – per esempio, le emozioni del pubblico si legano anche alla consapevolezza di stare fruendo di un testo – si vedano le riflessioni di Noël Carroll (2007) e di Carl Plantinga (2009). Si tratta del tema complesso dell'immedesimazione e dell'empatia con il personaggio, che esula dagli interessi di questo articolo. Rimandiamo per questo all'inquadramento teorico che della questione si fa in Braga (2003).

suo interlocutore, il mentore, fa riferimento implicito alla fragilità del protagonista per confermarlo sul fatto di essere sulla buona strada per superarla.

Sul livello dello spettatore, questi vissuti del personaggio accendono un'emozione morale complessa che possiamo definire "senso di giustizia". Si tratta del desiderio che il personaggio faccia (o continui a fare) lo sforzo necessario a completarsi, per conseguire la giusta ricompensa in termini di gratificante realizzazione interiore e di concreto esito della vicenda⁵.

Consideriamo ora il sottotesto strategico. Qui, il vissuto del personaggio è attraversato da desiderio e paura. Da un lato, la speranza: di riuscire nel gioco delle parti avviato per conseguire il fine implicito, non dichiarabile, di cui anche l'interlocutore è consapevole. Dall'altro, il timore: di sbagliare una mossa, di forzare troppo, facendo saltare il banco del confronto e pagandone le conseguenze. Sul livello dello spettatore, questa configurazione emotiva è assunta e ricompresa entro un vissuto fatto di curiosità (riuscirà il personaggio nel suo gioco?) e di autostima. Il pubblico, infatti, ha piacere di sentirsi in grado di comprendere la partita implicita che si sta giocando tra due interlocutori esperti e arguti.

Passiamo al terzo quadrante, al sottotesto di manipolazione. Quando l'ignaro interlocutore che è pilotato dalle parole del protagonista è un avversario, l'autostima è il sentimento dominante nel personaggio principale, insieme con la combattività. Il manipolatore, infatti, si apprezza capace di manovrare a suo vantaggio e ha soddisfazione nel riuscire a mettere l'interlocutore a mal partito. Ciò genera, sul livello dello spettatore, ammirazione per lui. Se, invece, la manipolazione è una bugia a fin di bene, allo sforzo altruistico che anima il personaggio corrisponde nello spettatore un'ammirazione che è mista a commozione.

Rimane il quadrante dell'ironia del destino. Variante del sottotesto profondo, ne ripropone la configurazione emotiva, incrementata dai vissuti legati all'idea di un'entità superiore (il fato, la provvidenza) che sembra celarsi dietro battute esistenzialmente rilevanti alle orecchie del protagonista. Sul livello del personaggio, dunque, senso di colpa, ma ora, insieme, sorpresa e spiazzamento, date le circostanze impronosticabili in cui il protagonista si sente messo di fronte alla necessità di migliorare moralmente. L'inattesa spinta a guardarsi dentro, parendo un monito che ha origini trascendenti, ha un'incisività particolare, una portata rivelatoria inedita. La configurazione di emozioni che nel personaggio accompagna la comprensione del senso implicito corrisponde qui, dunque, ad un vissuto di *moral intuition*⁶.

Capendo queste emozioni, in questo quadrante lo spettatore è sollecitato nel senso di giustizia. La sorpresa che condivide con il personaggio, però, innesca un risvolto emotivo ulteriore. Il pubblico, infatti, è anche nella posizione di poter interpretare il caso di un messaggio implicito involontario non solo come un intervento del destino, ma anche come un passaggio attraverso cui l'autore della storia si rende, tra le righe, percepibile. Quella coincidenza, infatti, con la sua eccezionalità, sottolinea il tema della storia, dà rilievo ai valori intorno a cui è organizzata la trama nel suo complesso, e invita

⁵ Noël Carroll chiama "concern for justice" il vissuto che stiamo indicando e vi assegna una posizione di preminenza rispetto ad altre emozioni morali dello spettatore. La concezione che Carroll ha di questa emozione ne accentua il legame con le condizioni esteriori del personaggio (il desiderio che ottenga quanto gli spetta). Carroll, che non usa categorie drammaturgiche, non considera anche, come invece noi facciamo, la soddisfazione per il completamento interiore del personaggio. Per un approfondimento, cfr. Braga (2017).

⁶ Senza voler entrare nel fitto dibattito sul ruolo delle emozioni nell'appraisal dei valori (per cui cfr. Roeser, 2011), intendiamo con questo termine lo stato d'animo di sorpresa responsabilizzante che coincide con una improvvisa, più nitida comprensione dei valori in gioco e di ciò che è moralmente prioritario. Sui modi in cui una sceneggiatura suscita questa reazione dello spettatore cfr. Braga (2014).

a considerare in questi termini eventi precedenti e successivi a quel dialogo. Il sottotesto da ironia del destino costituisce con ciò per lo spettatore un sottile invito a percepire come la storia sia costruita in modo organico attorno ad una specifica questione morale. Il risvolto emotivo caratteristico sul livello dello spettatore è quindi un'emozione di soddisfazione estetica; per usare la terminologia di Carroll (2001: 59), di *design appreciation*.

Sintetizziamo nel seguente schema come le emozioni si dislocano sulla mappa degli impliciti:

	FRAGILITÀ/BISOGNO VALORIALE	SECONDO FINE
SOTTOTESTO CONDIVISO	<p><u>Sottotesto profondo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Senso di colpa ➤ Rassicurazione, motivazione ➤ Senso di giustizia 	<p><u>Sottotesto strategico</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Speranza, Desiderio ➤ Paura ➤ Curiosità ➤ Autostima
SOTTOTESTO NON CONDIVISO	<p>Ironia del destino</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ <i>Moral intuition</i> ➤ <i>Design appreciation</i> 	<p>Manipolazione</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Autostima ➤ Combattività ➤ Ammirazione ➤ Commozione

Fig. 2 Emozioni suscitate dai tipi di sottotesto

Avendo completato la presentazione del nostro modello, ci sembra interessante chiudere l'articolo restando ancora sull'ironia del destino con una sottolineatura finale. Se il piacere narrativo non consiste solo nello stare con un personaggio, ma allo stesso tempo anche nello stare con un autore, se è vero che lo spettatore segue una vicenda sempre anche con l'aspettativa che sia stata scelta e articolata da qualcuno perché esemplificativa di una verità profonda che arricchisce (lo evidenzia Fumagalli, 2008), allora nell'ironia del destino tale presenza si rende avvertibile in un modo peculiare, dentro gli stessi meccanismi del dramma. Questa tipologia di sottotesto spicca per raffinatezza perché con naturalezza rende viva quella che Booth (1988) chiama "compagnia dell'autore". Lo sceneggiatore ha costruito circostanze in cui il personaggio è casualmente toccato sul vivo. Da spettatori, ci piace che questa coincidenza, pur eccezionale, sia plausibile, stante il contesto in cui avviene. Sentiamo contemporaneamente, però, l'abilità dell'autore che, tramite gli eventi, le azioni, le parole del mondo di finzione, ci provoca alla riflessione, senza violare – questo il bello – la sospensione dell'incredulità dello spettatore.

Bibliografia

Austin, John Langshaw (1962), *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press (2nd ed. 1975) (*Come fare cose con le parole*, tr. it., Carlo Penco - Marina Sbisà, a cura di, Marietti, Bologna 2019).

Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press (2nd ed. 1983) (*Retorica della narrativa*, tr. it., a cura di A. Poli e E. Zoratti, Dino Audino, Roma 2016).

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

Braga, Paolo (2003), *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano.

Braga, Paolo (2012), *Parole in azione. Forme e tecniche del dialogo cinematografico*, Franco Angeli, Milano.

Braga, Paolo (2014), «Il reframing argomentativo su istituzioni e valori nella pratica di sceneggiatura», in *Linguaggio e istituzioni. Discorsi, monete, riti*, numero speciale di *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, pp. 26-40.

Braga, Paolo (2017), «'Dramatic tone' as the emotional core of a screenplay: The case of *The Diving Bell and the Butterfly*», in *Journal of Screenwriting*, 8 (1), pp. 67-81.

Braga, Paolo (2019), «Mapping Subtext by Using Thematic Coordinates», in *JOMEC Journal. Journalism, Media and Cultural Studies*, 13, pp. 51-69.

Braga, Paolo - Fumagalli, Armando (2016), *Introduzione a Wayne C. Booth, Retorica della narrativa*, Dino Audino, Roma 2016.

Carroll, Noël (2001), *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge.

Carroll, Noël, (2007), *On Ties that Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions*, in William Irwin, Jorge J.E. Gracia, a cura di, *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, Rowman and Littlefield, Lanham, MD.

Carroll, Noël (2010), «Movies, the Moral Emotions, and Sympathy», in *Midwest Studies in Philosophy*, 34:1, pp. 1-19.

Fumagalli, Armando (2008), *L'happy end fra logiche narrative e richieste del mercato*, in Maria Pia Pozzato, Giorgio Grignaffini, a cura di, *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction. Link-Ricerca*, RTI, Milano, pp. 139-157.

Jaekle, Jeff, a cura di (2013), *Film Dialogue*, Columbia University Press, New York – Cichester, West Sussex.

Kozloff, Sarah (2000), *Overbearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

- Macdonald, Ian (2013), *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, Palgrave, Basingstoke (UK).
- Marks, Dara (2006), *Inside Story: The Power of the Transformational Arc*, Three Mountain Press, Studio City, CA (*L'arco di trasformazione del personaggio*, tr. it., Dino Audino, Roma 2007).
- McKee, Robert (1997), *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, Harper Collins, New York.
- McKee, Robert (2016), *Dialogue. The Art of Verbal Action for Page, Stage and Screen*, Hachette Book Group, New York - Boston.
- Mizzau, Marina (2002), *E tu allora? Il conflitto nella comunicazione quotidiana*, Il Mulino, Bologna.
- Nelmes, Jill (2011), *Realism and Screenplay Dialogue*, in Idem, a cura di, *Analyzing the screenplay*, Routledge, New York, pp. 217-236.
- Plantinga, Carl (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley.
- Roeser, Sabine (2011), *Moral Emotions and Intuitions*, Palgrave Macmillan, Basingstoke - New York.
- Seger, Linda (2011), *Writing Subtext. What Lies Beneath*, Michael Wiese Productions, Studio City.
- Truby, John (2007), *The Anatomy of Story*, Faber and Faber, New York.
- Vogler, Chris (1992), *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese production, Studio City.
- York, John (2013), *Into the Woods: How Stories Work and Why We Tell Them*, Penguin, London.