



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI DIRITTO PRIVATO E CRITICA DEL DIRITTO  
DIPARTIMENTO DI DIRITTO PUBBLICO, INTERNAZIONALE E  
COMUNITARIO

---

Corso di Laurea Magistrale in  
Giurisprudenza  
2021/2022

Il Giurista Storyteller  
L'arte della narrazione nel diritto e nel processo

Relatore: Prof. Paolo Moro

Laureando: Antonio Sommariva

*A Barbara e Walter,  
a Paolo e Ada,  
al Cav. Arduino Martinuzzo.*

# II GIURISTA STORYTELLER

## L'ARTE DELLA NARRAZIONE NEL DIRITTO E NEL PROCESSO

### Sommario

INTRODUZIONE.....	6
PARTE I.....	8
LA POETICA DI ARISTOTELE: l'origine culturale dello storytelling .....	8
1. La definizione di tragedia .....	9
a. Mimesi di un'azione elevata .....	10
b. Le parti della tragedia .....	11
2. L'azione .....	20
3. La pietà, il terrore, la catarsi.....	23
PARTE II.....	27
DA CAMPBELL A McKEE .....	27
CAPITOLO I.....	28
CAMPBELL E L'“EROE DAI MILLE VOLTI”: UNA STORIA CHE DURA QUANTO L'UOMO.....	28
1. Il racconto .....	29
2. L'avventura dell'eroe .....	31
a. La partenza .....	32
b. L'iniziazione .....	33
c. Il ritorno .....	34
CAPITOLO II .....	36
VOGLER E MCKEE: I PRINCIPI DELLO STORYTELLING CONTEMPORANEO .....	36
1. Il Tema.....	37
a. Esterno.....	37
b. Interno.....	40
2. La struttura.....	43

a.	Il viaggio dell'eroe e la struttura narrativa.....	45
b.	Atti, sequenze, scene.....	48
3.	Il personaggio .....	51
4.	Dialoghi .....	54
a.	Il Dialogo per la Struttura .....	54
b.	Le funzioni del Dialogo.....	56
5.	Storytelling.....	59
PARTE III .....		61
IL RETORE, LO STORYTELLER, IL GIURISTA PRATICO.....		61
CAPITOLO I.....		66
LA TOPICA NELLA RETORICA E NELLO STORYTELLING.....		66
1.	La Storia come luogo topico per l'auditorium .....	66
2.	La fase topica-strategica dello storytelling .....	69
3.	<i>Xoiná, évdοξα, ειχόζ</i> .....	74
4.	Il carattere dialettico della fase topica nella retorica e nello storytelling. ....	80
CAPITOLO II.....		86
LA DIALETTICA NELLA RETORICA E NELLO STORYTELLING .....		86
1.	La struttura tetralogica del discorso giuridico nello storytelling.....	86
a.	Esordio, <i>Set up</i> .....	87
b.	Esposizione .....	89
c.	Argomentazione, Atto II .....	92
d.	Conclusione, Atto III.....	96
2.	I criteri di connessione retorica nello storytelling. ....	101
a.	La coerenza .....	102
b.	La sufficienza.....	103
c.	La convergenza.....	105
d.	La resistenza.....	107
3.	Retorica e storytelling per l'emozione nel processo giudiziale .....	108
CAPITOLO III.....		117
LO STORYTELLER E LA PRATICA FORENSE: IL GIURISTA STORYTELLER .....		117
1.	Il Tema e la Trama.....	118
2.	La Struttura .....	133
3.	Il personaggio. ....	139

4. Il dialogo .....	152
CONCLUSIONI.....	165

## INTRODUZIONE

Il lavoro che ci si appresta a presentare mette radici negli studi retorici eseguiti durante i corsi di Filosofia del diritto e di Metodologia forense.

Approfondendo l'arte del retore sono cominciate ad emergere delle generali, ma comunque incalzanti, analogie con le tecniche ed i principi della manualistica contemporanea dello storytelling.

La prima ad esser colta è stata quella tra lo schema tetralogico della retorica classica e le teorie sulla struttura degli atti del racconto, ma presto hanno cominciato a mostrare aderenza alla narrazione anche le finalità persuasive della retorica e i relativi criteri di connessione.

Mentre si delineava sempre di più un certo tipo di interazione e complementarietà tra le due arti, si è iniziato a riflettere su quanto avesse potuto avere ricadute pratiche nel mestiere dell'avvocato.

Le occasioni principali sono state, da una parte, le controversie legali affrontate durante il periodo di stage, dall'altra la possibilità di conoscere per intero e in diretta il caso mediaticamente più seguito della storia, ossia Depp v.s. Heard, incardinato in Virginia nell'Aprile 2022.

Ascoltando le arringhe, leggendo le memorie e intervistando i professionisti, si è presa coscienza che le strategie e le tattiche degli avvocati ricordano intensamente la letteratura teorica dei grandi maestri del romanzo e della sceneggiatura.

Questa intuizione ha dato forma ad una tesi: il giurista pratico, che è sicuramente retore, è anche storyteller?

Il primo passo è stato quello di costruire un atlante sia culturale che tecnico dello storytelling.

La manualistica contemporanea colloca la genesi dell'arte narrativa in Aristotele e nel lavoro del mitologo americano Joseph Campbell.

Si è deciso di partire dalla *Poetica* di Aristotele, immaginando che avrebbe permesso di gettare le basi anche per un confronto direttissimo con i tre libri della *Retorica*, sempre opera dello stagirita.

È seguito lo studio de *L'eroe dei mille volti*, opera di mitologia comparata di J. Campbell, con lo scopo di verificare come una delle pietre miliari dello storytelling contemporaneo analizzasse la stessa materia prima che formava le tragedie analizzate da Aristotele, ossia il mito, suggerendo l'idea per cui l'essere umano porti in sé un'innata attitudine narrativa.

La prima parte di questo lavoro è stata rivolta, infine, a quel che più attirava il nostro interesse, ossia alle tecniche e ai principi contemporanei utilizzati dallo storyteller, dimodoché di essi fosse data una formulazione idonea sia al paragone con la retorica, sia all'utilità pratica dell'avvocato.

Aver trattato lo storytelling dall'opera aristotelica fino alla manualistica dell'ultimo secolo, ha reso possibile un confronto ad ampio spettro con l'arte retorica, riuscendo coinvolgere Aristotele e Cicerone, come i retori dell'ultimo tempo.

Fin dalle prime battute di questa seconda parte, si è cercato di non perdere mai il contatto con l'obiettivo di scovare le ricadute pratiche delle interazioni tra narrazione e discorso persuasivo.

A tal fine, anche per circoscrivere il lavoro nella misura congrua alle esigenze di una tesi di laurea, l'ambito della ricostruzione del fatto controverso è apparso quello elettivo.

Una volta riscontrata la convergenza del lavoro dello storyteller con quello del retore, viene affrontata la domanda che fonda la tesi.

La strategia scelta è duplice: individuare l'utilizzo di tecniche e principi narrativi nel lavoro svolto dagli avvocati nel caso Depp v.s. Heard e verificare se tali tecniche e principi siano in grado di dar soluzione ai problemi, come alle debolezze, che il giurista pratico incontra e presenta durante la controversia.

## PARTE I

### LA POETICA DI ARISTOTELE

#### L'origine culturale dello storytelling

*Con l'ambizione di esplorare, nel novero delle connessioni tra lo storytelling e la professione forense, una nuova gamma di tecniche per il giurista pratico, si muovono i primi passi alla ricerca dell'essenza dell'arte narrativa. Al tramonto della sua vita, ancor prima di comporre i tre libri della Retorica, Aristotele scrive la Poetica. L'opera prende in esame le tragedie e le epopee e traccia un sentiero nel vuoto, lungo il quale si incontrano per la prima volta i principi che reggono la narrazione di un racconto.*

*Innanzitutto, è data ampia attenzione alla definizione di tragedia, quale primordiale nucleo forte dell'idea di storytelling nella cultura occidentale; si prende in esame il concetto di azione e la visione unitaria che Aristotele ha di esso; si termina con la suggestiva disamina dell'interazione tra catarsi, pietà e terrore, decisivo punto di contatto con la persuasione emotiva della retorica.*

*Cominciare dallo Stagirita, infatti, è anche l'occasione di aver un confronto direttissimo con la retorica, arte ampiamente studiata in seno alla metodologia forense, e di dar seguito ad una delle intuizioni che questa tesi vuol rafforzare, ossia che, ai fini della ricostruzione del fatto, la retorica può beneficiare enormemente dell'esperienza dello storyteller.*



Se il racconto appartiene all'essere umano da tempi inaccessibili alla memoria, la prima volta in cui ne è stato razionalizzato e analizzato il complesso di regole e tecniche ha un'epoca ed un protagonista.

Nella seconda metà del IV secolo a.C., Aristotele è il primo occidentale a studiare la narrazione: nella Poetica, le epopee omeriche e le tragedie vengono sviscerate dallo Stagirita, che ne esamina l'anatomia con ugual cura a quella di un medico per la dissezione, componendo un trattato che ha l'ambizione, per nulla tradita, di educare gli autori ad un'arte fin a quel momento rimasta priva di una teorizzazione organica.

Si voglia qui indagare come si sveli una costellazione di principi che orienterà, nei secoli a venire, la cultura del racconto, sino a coglierne, nella seconda parte di questo lavoro, il trasparire nella moderna manualistica dello storytelling. Arte, quella dello storytelling, che esonda dalla sede sua principale del romanzo e della sceneggiatura, riversandosi in un ampio spettro applicativo che non ignora l'aula di tribunale e lo studio legale, ciò in funzione della ricostruzione, progettazione e composizione di fatti e azioni che si connettono, per la loro sintesi nel narrato, alla partecipazione emotiva e all'adesione intellettuale dell'auditorium.

## 1. La definizione di tragedia.

A muover i primi passi nello scritto, v'è da soffermarsi sulla definizione di tragedia:

«Tragedia è mimesi di un'azione elevata e compiuta in sé stessa, dotata di grandezza, con linguaggio che dà piacere con ciascuna specie di abbellimenti separatamente nelle parti, di persone che agiscono e non con una narrazione, la

quale, tramite pietà e terrore, porta a compimento la catarsi delle passioni proprie di questo genere di azioni.»<sup>1</sup>

In questa versi Aristotele condensa una serie di criteri e temi destinati ad attraversare i tempi, accompagnando gli autori di storie di ogni forma, genere e tipo.

Si proceda ad esaminarli.

a. Mimesi di un'azione elevata.

In polemica con Platone, che nella Repubblica taccia la poesia di essere imitazione opposta al vero in quanto imitazione di «ciò che appare così come appare», opposta a «ciò che è così come è», Aristotele ne recupera la dignità reinserendola nel novero del conoscere e della verità. A questa conclusione perviene riportando l'imitazione ad una dimensione connaturata all'essere umano, in quanto essa è il primo metodo del sapere e «tutti gli uomini aspirano per natura al sapere».<sup>2</sup>

Dunque, la tragedia, come l'epopea, è mimesi e, in quanto tale, è uno dei modi del conoscere.

Nel domandarsi che cosa effettivamente porti a conoscenza, Aristotele chiarisce che l'oggetto della poesia non è il reale ma il possibile. In altre parole, la poesia traspone il reale e lo porta a conoscenza nell'aspetto della sua possibilità e, nel compiere questa operazione, produce comunque una verità.

Ebbene, la verità della poesia non è il reale, ma il verisimile (εἰχόζ). Esso è in primis inscritto nel possibile. D'altro lato, è qualificato da due connotati: 1) è ciò che

---

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

<sup>2</sup> ARISTOTELE, *Metafisica*, introduzione di C. A. Viviano, UTET, Novara, 2017.

accade il più delle volte e 2) ogni accadimento è in rapporto con gli altri sulla base non di un identico modo di accadere, ma solo di una certa somiglianza.

In particolare, l'oggetto della mimesi poetica, sia tragica sia dell'epopea, sono le azioni. Anche quando lo Stagirita lo rinviene nelle persone che agiscono, l'accento è battuto comunque sull'agire.

Con ciò è opportuno compiersi subito una demarcazione tra poetica e retorica, tracciabile per i reciproci oggetti di studio.

Li mette a confronto Francesco Adorno: «una cosa [...] è il discorso politico-sociale, che si esaurisce e si risolve nella stessa azione; altra cosa il discorso poetico, che è, appunto, tale in quanto fa un mondo che resta a sé. Ora, la poetica consiste nello studio di quali siano le condizioni che permettono la creazione di tali mondi poetici»<sup>3</sup>.

Sui connotati dell'azione oggetto di mimesi si dirà in seguito.

#### b. Le parti della tragedia.

Già dalla nozione di Tragedia è deducibile l'intuizione aristotelica delle parti che la compongono. Esse sono da intendersi come elementi strutturali della Tragedia e si contano nel numero di sei: il racconto, i caratteri, il pensiero, il linguaggio, la produzione di canti, l'abbellimento della vista.

Prima di scendere nella disamina di ciascuna di esse, è da tener conto di due ragionamenti.

In primo luogo, si conclude da sé che solo le prime quattro parti appartengono universalmente ad ogni forma di narrazione, mentre le ultime due entrano in gioco

---

<sup>3</sup> F. ADORNO, *La filosofia antica (1)*, Feltrinelli, Milano, 1981 (=1861).

solo quando la narrazione viene assistita da codici di linguaggio audiovisivo, come nello spettacolo teatrale o in un film.

In secondo luogo, merita attenzione il rapporto che ogni parte ha con la definizione di Tragedia.

Aristotele specifica che la mimesi tragica è prodotta da persone che agiscono, precisando che la musica e l'elocuzione sono «ciò mediante cui» si produce mentre l'abbellimento della vista è il modo con cui si produce. Ma se le persone che agiscono producono la mimesi, si deve rilevare anche che le persone che agiscono devono per forza essere qualificate da dei caratteri e da un pensiero, corrispondendo allora queste due parti all'oggetto della mimesi in quanto sue qualificazioni.

Natura a sé stante ha, invece, il racconto: esso stesso è l'imitazione dell'azione e coincide con la stessa composizione dei fatti, dunque prescinde dalle persone che agiscono, non essendo da queste deducibile, e corrisponde all'oggetto stretto della mimesi.

#### α Il racconto.

Aristotele individua nel racconto la parte principale della Tragedia, in quanto le azioni oggetto della mimesi si compongono in esso costituendone il fine intrinseco. Lo definisce come una «composizione di una serie di atti o fatti» che costituisce «il principio e l'anima della tragedia».

In questa prospettiva, i racconti poetici devono essere drammatici, ossia «si devono comporre intorno a un'unica azione, tutta intera e compiuta in sé stessa» e rappresentata da persone che agiscono.

Alla composizione dei fatti Aristotele attribuisce due connotati: essa è un intero compiuto in sé stesso ed è dotata di una di grandezza. Per carpire la portata

capitale di questa intuizione, è opportuno soffermarsi prima su uno dei principi ancor'oggi più celebri della Poetica.

L'autore, infatti, ci indica un'ulteriore sequela di «parti» intese non come elementi strutturali, ma come blocchi che stanno tra loro in un rapporto cronologico e sequenziale: la tragedia comincia col prologo, ha un corpo centrale formato da vari episodi, si conclude con l'esodo.

Questa tripartizione trova riscontro nell'analisi del racconto: «la tragedia è imitazione di un'azione compiuta in sé stessa e intera [...] intero è ciò che ha un inizio, un mezzo e una fine». Ebbene, siamo d'innanzi al momento in cui Aristotele insegna all'universo occidentale il paradigma della storia strutturata in tre atti<sup>4</sup>.

Fermo quanto detto, si riprenda dal concetto di intero e da quello di grandezza.

Per *intero* va inteso quell'insieme di parti tale che il modificarsi di una di esse comporta la modificazione dell'intero stesso, dunque è un insieme definito in funzione delle parti<sup>5</sup>.

Il racconto poetico, però, deve essere un intero dotato di un certa grandezza. Tralasciando l'estenuante processo esegetico che gli studiosi han svolto per individuare il significato di «grandezza», ci si limita a riportare le conclusioni di M. Zanatta: questi afferma che «è determinazione che compete alle quantità continue<sup>6</sup>», ossia «è divisibile in parti continue»<sup>7</sup>. Essendo che le parti di un racconto sono le azioni, esse ammettono la continuità.

Ebbene, questi sono i termini per individuare il limes che separa il racconto poetico da ciò che ci è restituito da uno storico e dal nudo discorso.

---

<sup>4</sup> Una dei più celebri studi sulla struttura a tre atti è di SYD FIELD in *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Delta, 2015.

<sup>5</sup> ARISTOTELE, *Metafisica*, introduzione di C. A. Viviano, UTET, Novara, 2017.

<sup>6</sup> Le quantità continue sono trattate da Aristotele nella Fisica.

<sup>7</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

Ne "le Categorie", Aristotele annovera il discorso tra le quantità discrete<sup>8</sup>.

Zanatta ne conclude che il discorso è un intero, in quanto mutate le sillabe muta la composizione, ma non è una grandezza, giacché la grandezza è determinazione di una quantità continua, mentre il discorso è detto come quantità discreta. Diversamente, il racconto è un intero dal momento che le azioni ne costituiscono le parti e queste sono tra loro in continuità, dunque è anche una grandezza.

Sia questa l'opportunità di cogliere il momento in cui un discorso trasmuta in racconto: un discorso, composto da sillabe, diventa lo strumento per produrre la mimesi di azioni umane compiute in sé stesse, organizzate in parti che si susseguono tra loro in una composizione organica che ha un inizio, una metà ed una fine, che è, dunque, un insieme definito in funzione delle parti, e quindi è un racconto.

Si consideri, poi, il rapporto tra il poeta e lo storico.

Aristotele afferma che, avendo il racconto un inizio un mezzo e una fine, occorre che «i racconti ben composti né inizino da dove capita, né finiscano dove capita».

Dunque, l'essere la composizione di fatti e azioni un intero dotato di grandezza esprime la necessità del racconto di avere un inizio e una fine, che possiamo in questa sede definire poetici per metterli a confronto con l'inizio e la fine delle vicende storiche o mitiche da cui il racconto è tratto.

Si prenda ad esempio l'Iliade: Omero racconta della guerra tra danai e troiani, ma, ben conscio di far poesia e non storia, sceglie di dar inizio con l'ira di Achille e chiudere con i funerali di Ettore.

Anticipiamo qui brevemente ciò che verrà esaminato trattando l'unità dell'azione: abbiamo già visto che i racconti «si devono comporre intorno ad un'unica azione». Subito dopo, Aristotele mette a confronto Omero ed Erodoto: al contrario del

---

<sup>8</sup> Il numero e il discorso sono quantità discrete, cioè quantità non divisibili in parti continue.

poeta, lo storico racconta insieme di due vicende che «non tendono al medesimo fine»<sup>9</sup>. Ad un occhio contemporaneo, il riferimento al «fine» richiama immediatamente il rapporto tra gli elementi di una storia e il climax finale: «tutte le scene vanno giustificate seguendo il tema strutturale alla luce del climax e quelle senza effetti sull'impatto finale vanno eliminate».<sup>10</sup> Un'altra testimonianza in tal senso la troviamo per la penna di Dara Marks: «poiché il *plot* di una storia esprime la linea fisica di un'azione, [...] se l'azione si dirige verso due *storyline* opposte e non collegate tra loro, l'attenzione degli spettatori si dividerà tra l'una e l'altra [...] confondendo gli spettatori».<sup>11</sup>

È meritevole evidenziare come il racconto aristotelico si presti ad essere una sorta di selezionatore di porzioni di ciò che è reale, storico o mitico, soffermandosi solo su ciò che in un'unica azione trascina una serie di significati, simboli e temi che troveranno soluzione in un fine unico, che oggi chiameremmo climax.

Quanto appena detto trova ancora riscontro nella pratica dello storytelling contemporaneo. È sufficiente rivolgersi a Jhon Truby: nello spiegare la determinazione della catena causa-effetto, si raccomanda di individuare per prima cosa la «azione principale», ovvero «quella che unifica tutte le altre»<sup>12</sup>.

Dal raffronto aristotelico tra storia e poetica, si apre altresì un varco per il quale è possibile consumare una riflessione più introspettiva circa il termine «mimesi», giungendo a scrutarne una sfumatura sfuggente.

A ragion del vero, non si può evitar di notare che, di certo, anche lo storico è un imitatore, «anzi egli più propriamente imita: mentre l'imitazione dell'artista è scevra da una tale passività, e il suo riprodurre è, con verità maggiore, un produrre. In effetti, al poeta [...] non si chiede di copiare la realtà, ma di viverla e

---

<sup>9</sup> Erodoto narra di due vicende avvenute nello stesso anno, cioè la battaglia di Salamina e una battaglia combattuta dai cartaginesi in Sicilia.

<sup>10</sup> R. MCKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).

<sup>11</sup> D. MARKS, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>12</sup> J. TRUBY, *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009.

rappresentarla con vivacità ed evidenza (*εὐεργεῖα*)»<sup>13</sup>. Si prenda in mano il testo: «[...] bisogna che il poeta si ponga quanto più possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell'azione; che per quanto può, s'immedesima perfino negli atteggiamenti dei suoi personaggi. Infatti i poeti che riescono più persuasivi sono quelli che [...] vivono di volta in volta le stesse passioni che vogliono rappresentare. E perciò il poetare è proprio di colui che ha da natura o una versatile genialità o un temperamento entusiastico o esaltato».

Da questo passo muove la suggestiva tesi di Katerina Kretler, volta a sostenere che «*Aristotle's ideal plotter is a performer [...]. As one becomes virtuous by doing deeds, one composes speeches by stepping into a character's shoes and putting one's hands into his gestures, so thoroughly that one is acting "out of the same nature". [...]. Composition in performance is Aristotle's ideal*»<sup>14</sup>.

Infine, v'è da menzionare che il racconto tragico è composto da tre parti strutturali: la peripezia, il riconoscimento, il patimento.

La peripezia è «il mutamento delle azioni che si compiono verso il loro contrario, e questo, come sosteniamo, secondo verosimiglianza o necessità». Il riconoscimento è il «mutamento dall'ignoranza alla conoscenza, oppure dall'amicizia all'inimicizia, di coloro che sono determinati alla buona o alla cattiva sorte». Il patimento è «un'azione atta a distruggere e intesa a portare dolore».

### β I caratteri.

Aristotele afferma che i caratteri sono «ciò che a seconda di cui diciamo che coloro che agiscono sono di una certa qualità» e che gli attori «non agiscono al fine di imitare i caratteri, ma assumono assieme i caratteri a causa delle azioni». Viene

---

<sup>13</sup> G. DE RUGGIERO, *Storia della filosofia I, La filosofia greca, Volume II*, Editori Laterza, Bari, 1963.

<sup>14</sup> K. KRETTLER, *Tapping the wellsprings of action: Aristotle's birth of tragedy as a mimesis of poetic praxis*, contenuto in *Thinking the Greeks*, Routledge, New York, 2019.



espressamente indicato che essi sono elementi secondari rispetto al racconto, tantoché «la tragedia non può esistere senza l'azione, mentre può esistere senza caratteri».

La funzione del carattere rispetto al racconto viene ancor meglio esplicitata in quanto segue: «il carattere è ciò che è di tal fatta da rendere manifesta la scelta deliberata», potendosi distinguere i discorsi privi di carattere per il fatto che in essi «non esiste affatto ciò che colui che parla sceglie deliberatamente o rifugge».

Vale la pena qui innestare il collegamento che M. Zanatta compie con l'Etica di Aristotele: «se la scelta deliberata determina il carattere, questo poi, una volta acquisito, orienta la scelta».

C'è permesso di cogliere un'altra intuizione capitale e sorprendentemente moderna. Prima di affrontarla, però, è necessario passare per delle premesse.

Aristotele definisce nodo quella parte della tragedia che «dall'inizio arriva fino a quella parte che è l'ultima rispetto al momento da cui si verifica il mutamento dalla buona alla cattiva sorte»<sup>15</sup>; lo scioglimento è quello che «dall'inizio del mutamento arriva fino alla fine».

Degli scioglimenti, è detto che «devono accadere dal racconto stesso e non, come nella Medea, ex machina».

Se la tragedia è mimesi prodotta da persone che agiscono e queste persone devono necessariamente avere dei caratteri e del pensiero, se allo scioglimento del nodo, il racconto deve giungere mediante la logica stessa dello svolgersi delle azioni e dei fatti, possiamo ragionevolmente far emergere la connessione profonda che esiste tra il progredire dell'azione del racconto e le scelte dei personaggi.

---

<sup>15</sup> Il mutamento dalla buona alla cattiva sorte è ciò che è chiamato peripezia.

Di questa connessione Aristotele si premura di dire che non deve essere affidata ad un *deus ex machina*, ma piuttosto alla logica della composizione e alla logica del pensiero e dei caratteri.

E. Matelli precisa con lucidità il rapporto che la *Poetica* propone tra i caratteri e il racconto: «la trama è composizione di fatti compiuti da personaggi con un certo carattere, reso evidente da parole, pensieri e azioni, ma soprattutto determinato da propositi/intenzioni che, se presenti, danno una precisa finalità alle azioni che costituiscono il plot»<sup>16</sup>.

Dunque, sono le scelte del personaggio che trascinano la trama verso il suo climax.

R. McKee, a riguardo, dice che «il vero personaggio si rivela attraverso le scelte che un essere umano compie sotto pressione: maggiore è la pressione, maggiore sarà la rivelazione e maggiore la fedeltà delle scelte alla vera natura del personaggio». In questa prospettiva, meglio ancora si può capire il pensiero aristotelico: delle difficoltà con cui la peripezia investe il personaggio, costui non può liberarsene con la calata del dio per mezzo della macchina, ma piuttosto risolverle tramite delle scelte, rilevando in questo modo i caratteri suoi propri.

Per terminare, si dia nota delle quattro prerogative che Aristotele assegna ai caratteri.

Innanzitutto, 1) i caratteri devono essere di buona qualità.

Questa è un dogma con ampio respiro anche ai giorni nostri. Soprattutto il protagonista, benché progettato con debolezze e difetti, deve comunque rappresentare il fulcro del bene che il lettore deve seguire. Lo Stagirita porta ad esempio Achille: «il poeta, nell'imitare individui iracondi, indolenti [...], deve

---

<sup>16</sup> E. METELLI, *Il principio di finalità nell'idea di «carattere» di Aristotele e nella sua scuola*, Mucchi editore, Modena.

crearli persone dabbene: per esempio, Omero crea Achille come buono e modello di durezza».

Il carattere deve poi essere 2) confacente al modello umano scelto per il personaggio e deve essere 3) somigliante a quello del corrispondente personaggio del mito dal quale è tratto.<sup>17</sup>

L'ultima prerogativa è la 4) coerenza del personaggio con sé stesso, tantoché «se anche chi offre l'imitazione sia un tipo incoerente e sia stato ipotizzato tale carattere, tuttavia deve essere incoerente in modo coerente».

#### γ Il pensiero.

Aristotele afferma che «vi è pensiero in tutti coloro che, dicendo, dimostrano qualcosa, o anche manifestano un parere». Poco più avanti, continua in tal modo: il pensiero «consiste nell'essere in grado di esporre quel che è inerente e quel che è confacente; il che, nel caso dei discorsi, costituisce il compito della politica e della retorica». Sarcendo, infine, che i poeti a lui contemporanei creano persone che parlano «in modo retorico», mentre in un tempo passato gli eroi parlavano il linguaggio della politica.

In tal senso, Giovanni Cerri conclude che «dato il contesto, dobbiamo pensare ad un'oratoria non politica [...], quanto piuttosto a quella giudiziaria: se ne ricava l'idea di drammi [...] angolati da un punto di vista più privato [...], animati dal gusto dell'argomentazione causidica a sostegno delle proprie ragioni»<sup>18</sup>.

Come già esposto, il pensiero, come i caratteri, costituisce l'oggetto della mimesi poetica in quanto qualificazione dell'oggetto in senso stretto, cioè le persone che

---

<sup>17</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

<sup>18</sup> G. CERRI, *La Tragedia*, contenuto in *Lo spazio letterario della Grecia Antica, Volume 1, Tomo 1*, Salerno Editrice, Roma.

agiscono all'interno di un racconto, che è composizione, per l'appunto, di fatti e azioni.

Questa parte evoca fisiologicamente una connessione tra la poetica e la retorica aristotelica, che sarà da trattare in seguito.

Delle restanti tre parti della tragedia, cioè la musica, lo spettacolo e l'elocuzione, non si ritiene necessaria la trattazione in questa sede.

## 2. L'azione.

Abbiamo detto dell'azione che deve essere unitaria e che dalla sua unità deve derivare quella del racconto. Inoltre, l'azione deve essere «tutta intera e compiuta in sé stessa, avente un inizio, un mezzo e una fine».

Esaminando l'epopea, Aristotele chiarisce che l'unità dell'azione esclude che il racconto contenga vicende che «non tendano affatto al medesimo fine». A ciò si deve aggiungere che essendo il racconto un intero, non merita spazio ciò che all'intero non appartiene: «ciò che, aggiunto o non aggiunto, non produce nessuna evidenza, non costituisce alcuna parte dell'intero».

Riflettendo sulla durata del racconto, Aristotele precisa che per quanto riguarda il limite del racconto «conforme alla natura stessa del fatto, sempre è più bello secondo la grandezza quello maggiore, fino a che sia interamente chiaro».

Di seguito esplicita anche la lunghezza sufficiente: «si ha un limite sufficiente della grandezza» quando «si dia mutamento da una cattiva sorte ad una buona, oppure da una buona sorte in una cattiva». In altre parole, nel racconto si deve avere almeno un nodo e uno scioglimento.

La peripezia è ciò che ostacola il soggetto tragico, comportando un mutamento non «dalla cattiva sorte alla buona, ma, al contrario, dalla buona alla cattiva, non per una perversità, ma per un grande errore». Come abbiam prima visto, lo

scioglimento del nodo deve derivare dal racconto e non per mezzo di un deus ex machina.

È qui da consolidare la visione che Aristotele ha dell'azione che sorregge la composizione.

I fatti che si susseguono nel racconto devono essere ordinati dal poeta secondo causalità, al contrario di quanto compie lo storico che segue, invece, un senso cronologico. A tal riguardo lo Stagirita afferma che i racconti peggiori sono quelli in forma episodica, ossia quelli in cui «né è verisimile né è una necessità che gli episodi siano l'uno assieme all'altro».

D'altronde, l'unità dell'azione da cui deriva l'unità del racconto è un intero, ed un intero non può essere tale senza essere sorretto da un principio di causalità tra le sue parti, altrimenti il suo esprimersi in funzione proprio delle parti cesserebbe.

È ora opportuno anticipare che l'obiettivo del poeta, per Aristotele, è comporre un racconto in modo tale che chi «ascolta i fatti che si verificano, e frema e provi pietà, in conseguenza di ciò che accade». Quindi, l'imitazione deve «essere anche di fatti che suscitano terrore e pietà, e questi si verificano quando, in senso principale, si verificano l'uno a causa dell'altro al di là del comune modo di pensare». Subito, continua riferendosi a «ciò che più sorprende» come quei fatti che «derivano da un disegno», e a titolo di esempio riporta l'episodio in cui «la statua di Miti uccise colui che per Miti era stato il responsabile della morte».

Ecco che possiamo cogliere come Aristotele suggerisca di costruire una sorta di rete simbolica di accadimenti, in modo tale che ciascuno trovi causa nell'altro, in quanto pietà e terrore derivano in modo migliore da fatti sorprendenti, che non sono casuali bensì causali grazie al disegno che struttura il racconto.

Ma si colga anche come qui vi sia sottesa una riflessione che ai giorni nostri è ricamabile attorno al concetto di climax.

Intero e causalità delimitano il perimetro di ciò che per il racconto è rilevante. Da una parte, gli episodi devono tendere ad un unico fine e non v'è spazio per ciò che non appartiene all'intero; dall'altra si esprime la necessità che la lunghezza sia nel suo limite minore posta in funzione della necessità di ospitare il mutamento, che auspicabilmente è dalla buona alla cattiva sorte.

McKee, in *Story*, definisce il climax «una rivoluzione in termini di valori da positivo a negativo o da negativo a positivo»<sup>19</sup>, che risulta essere «assoluto e non reversibile. È il significato di quel cambiamento che tocca il cuore del pubblico». Il climax è, dunque, il punto di arrivo di una storia.

La storia ha una struttura, nella quale si individuano più parti e organi, ciascuno dei quali è lì per preparare il pubblico al grande evento finale, ossia il climax. Ebbene, R. McKee definisce la struttura come «una selezione di eventi tratti dalle storie essenziali dei personaggi, sistemati in ordine scelto per causare precise emozioni»<sup>20</sup>.

Sempre R. McKee individua nella «spina dorsale dell'azione» quella linea guida che «traccia la costante ricerca dell'oggetto del desiderio da parte del protagonista», aggiungendo che «la sua ricerca sospinge l'intero racconto dall'incidente scatenante <sup>21</sup> attraverso lo sviluppo della storia all'eventuale decisione critica del protagonista e all'azione del climax»<sup>22</sup>.

Il climax è anche il momento in cui trovano risoluzione tutti i temi che costituiscono il cuore della storia e dove termina l'arco narrativo del protagonista.

Così K.M Weiland: «*in character arcs, as in a plot, the climax is the dot on the end of the exclamation point. The climax is the reason for the story. This is where the author reveals*

---

<sup>19</sup> R. MCKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).

<sup>20</sup> R. MCKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).

<sup>21</sup> L'incidente scatenante è un evento che «sconvolge radicalmente l'equilibrio delle forze nella vita del protagonista», normalmente collocato nel primo quarto di una storia. Così lo definisce McKee in *Story*.

<sup>22</sup> R. MCKEE, *Dialoghi*, Omero, Roma, 2017 (=2016).

*what the journey the character just endured was really all about, and, in a positive change arc, why that journey has turned out to be worth all the hardships and trauma»<sup>23</sup>.*

In una prospettiva siffatta, con le parole d'oggi, l'intero e la causalità sono l'abito che ogni azione, ogni scena e ogni personaggio nel suo arco indossano in preparazione dell'effetto finale di ogni causa, cioè il climax.

### 3. La pietà, il terrore, la catarsi.

Come si è già riportato, la Poetica comanda che l'imitazione è anche «di fatti che suscitano terrore e pietà».

Pochi versi oltre, Aristotele insegna che «il riconoscimento è bellissimo quando si produce assieme alla peripezia» e che «il riconoscimento siffatto e la peripezia possiederanno pietà o terrore (e la tragedia si pone come imitazione di azioni dotate di questo carattere), dal momento che tanto l'aver disgrazia quanto l'aver buona sorte conseguiranno nei casi di tal genere».

Aristotele espone, a chiarir ogni dubbio, ciò che era già ben deducibile: il modo migliore per suscitare pietà e terrore è far sì che vengano prodotti «dalla stessa composizione dei fatti: il che comporta una superiore abilità ed è proprio del poeta migliore». Continua, «anche senza il vedere, il racconto dev'essere composto in modo tale che colui che ascolta i fatti che si verificano, e frema e provi pietà, in conseguenza di ciò che accade». Sancendo infine che «dalla tragedia non si deve ricercare ogni piacere, bensì quello proprio. E poiché il poeta deve procurare il piacere siffatto che provenga dalla pietà e dal terrore, mediante un'imitazione, è evidente che bisogna produrre questo nei fatti».

---

<sup>23</sup> K.W. WEILAND, *Creating Character Arcs*, PenForASword Publishing, 2016.

Facendo un passo oltre, per lo Stagirita la tragedia «attraverso la pietà e il terrore porta a compimento la purificazione delle passioni di questo genere di azioni (*δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*)».

Dunque, *ἐλέου* e *φόβου* sono gli strumenti per compiere la *κάθαρσιν*.

Sul concetto di *κάθαρσιν*, tradotto dai più con «purificazione», sarebbe da inaugurare una biblioteca, ma ci si limita ora a centrare quanto sia pertinente al tema di questa tesi.

G. Reale ritiene possibile che «Aristotele intravedesse in quella piacevole “liberazione” operata dall’arte» un processo tramite cui «l’arte non ci carica ma ci scarica di emotività»<sup>24</sup>.

A. Hiltunen<sup>25</sup>, sulla via che lo stesso Stagirita traccia con la metafora biologica che associa «il bello» che «risiede in una grandezza e in un ordine» a «i corpi» e «gli animali», ipotizza che il «il termine medico catarsi» sia stato utilizzato per descrivere lo stato fisico provocato «dall’ansia del pericolo imminente», come l’accelerazione del battito e del respiro.

Marco Giosi coglie la complessità fisiologica di un fenomeno catartico che è indubbiamente polimorfo, evidenziando come esso abbia «connotazioni sia di tipo fisico, cognitivo, etico»<sup>26</sup>

Estraendo da ciò l’essenza che è utile in questa sede, si proceda secondo due direzioni.

Nella prima si colleghi la catarsi al climax.

---

<sup>24</sup> G. REALE, *Introduzione ad Aristotele*, Editori Laterza, Roma, 2008 (=1974).

<sup>25</sup> Così riportato in *Aristotele ad Hollywood*, di A. FUMAGALLI e R. CHIARULLI, Dino Audino editore, Roma, 2011.

<sup>26</sup> M. GIOSI, *Catarsi tragica come formazione in Aristotele*, contenuto in *Archetipi del femminile nella Grecia classica*, a cura di Franco Cambi, Edizioni Unicopli, Milano, 2008.



C. Vogler<sup>27</sup> ci insegna che nella narrativa il climax è il momento in cui, tramite la catarsi, si può generare nel pubblico «un improvviso grado di consapevolezza», ma anche che i canali più potenti della catarsi sono il riso e il pianto. In modo ancora più puntuale, Vogler statuisce che «la catarsi è il climax logico dell'arco dell'Eroe<sup>28</sup>».

Nella seconda si consideri come la catarsi, per gli storyteller contemporanei, sia l'obiettivo finale del tentativo di creare un coinvolgimento del pubblico con i personaggi.

In tal senso, L. Egri<sup>29</sup> descrive «l'identificazione» come quel fenomeno che lo scrittore deve provocare in modo tale che il pubblico venga «preso da un'emozione crescente» finendo per vivere la storia come «se fosse egli stesso protagonista del dramma».

In rima con L. Egri, N. Abbagnano spiega con sorprendente chiarezza che, «mentre l'emozione si dirige unicamente all'oggetto (cosa o persona), [...], l'arte, presentando l'emozione realizzata in un complesso ordinato di eventi (com'è nella tragedia) [...], distoglie l'uomo dall'oggetto dell'emozione per interessarlo all'emozione in sé stessa [...]. Questo ha compreso Aristotele nella sua teoria della catarsi»<sup>30</sup>.

In conclusione, la *κάθαρσις* è il piacere a cui la tragedia rivolge il suo fine, arrivando ad essa per via di *ἐλέου καὶ φόβου*.

---

<sup>27</sup> Così in *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

<sup>28</sup> L'arco dell'eroe è «un'espressione per descrivere gli stadi di cambiamento di un personaggio».

<sup>29</sup> Così in *L'arte del personaggio, creare e scrivere caratteri di forte impatto emotivo*, Dino Audino Editore, Roma, 2009.

<sup>30</sup> N. ABBAGNANO, *Storia della filosofia, volume primo*, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino.

Questa intuizione aristotelica fonda i crismi che una storia deve integrare per costruire dei personaggi che attraversano un arco narrativo capace di coinvolgere il pubblico, conducendolo, infine, ad un climax travolgente e ricco di significato.

In un'ultimissima nota, risulta gravido di stimoli un passaggio di M. Zanatta. Lavorando alla definizione di Tragedia, egli distingue «la forma di piacere» prodotta dalla musica e dallo spettacolo da quella prodotta dal discorso (*λόγος*), in quanto la prima è strumentale alla seconda. Tramite il discorso si enunciano le ragioni che confrontano il bene e il male d'un sentimento, per individuare il momento in cui esso è giusto e il momento in cui è invece tracotante. Proprio questa operazione intellettuale provoca «il piacere di aver distinto gli aspetti del bene e del male», permettendo, forse, di metter anche sotto nuova luce i motivi per cui Aristotele considera la mimesi il primo metodo del sapere.

## PARTE II

### DA CAMPBELL A McKEE

#### Lo sviluppo contemporaneo dello storytelling

*Già nel XIX secolo, lo studio e la teorizzazione dello storytelling ricevono nuova linfa da lavori come quello svolta dal tedesco Gustav Freytag, ma è soprattutto dopo il 1900 che si assiste ad una vera propria rivoluzione dell'approccio a quest'arte.*

*Nel 1949, dalla penna del mitologo statunitense Joseph Campbell, vede la luce *L'eroe dai mille volti*, un corposo saggio che si cala nei meandri più misteriosi e antichi della religione, del mito, dei rituali primitivi e della fiaba per riscoprirli quali racconti accomunati dalla stessa matrice genetica, che l'autore formalizza secondo il pensiero freudiano e junghiano. Campbell riesce a distillare l'idea per cui il racconto è il prodotto di un fenomeno fisiologico dell'essere umano, il quale non fa altro che narrare la stessa storia dello stesso eroe dall'alba dei tempi.*

*Il lavoro di Campbell influenza enormemente la successiva manualistica nord americana, che comincia a teorizzare e razionalizzare sempre di più la struttura della storia e l'arco di trasformazione dei personaggi.*

*Proprio in tale contesto si vuol, da una parte, restituire alla Poetica di Aristotele quanto i contemporanei han di essa digerito ed integrato nei loro manuali; dall'altra, comprendere i principi che guidano le tecniche dello storyteller, per poi lavorarli e plasmarli nel e per il contesto giudiziale della ricostruzione del fatto controverso, affinché possano infine essere consegnati alle utilità del giurista pratico.*

## CAPITOLO I

### CAMPBELL E L'“EROE DAI MILLE VOLTI”: UNA STORIA CHE DURA QUANTO L'UOMO.

G. Murray spiega che la catarsi era lo scopo delle orge e dei misteri dionisiaci, una purificazione dai miasmi e dai veleni dell'anno precedente. Questa è una focale che permette di incrociare i principi della Poetica con il substrato mitologico dal quale germogliano molte opere analizzate da Aristotele. Murray continua: «*the words of Aristotle's definition of tragedy in Chapter VI might have been used in the days of Thespis in a much cruder and less metaphorical sense. According to primitive ideas, the mimic representation on the stage of 'incidents arousing pity and fear' did act as a katharsis of such 'passions' or 'sufferings' in real life*». <sup>31</sup>

Non è un caso che questo passo di Murray si ritrovi citato in un capolavoro della mitologia comparata come L'Eroe dai Mille Volti. D'un caso non si tratta neppure che l'autore di questo saggio, Joseph Campbell, scelga di trattare nel prologo proprio di un istituto della Poetica.

Siamo a cavallo delle due metà diciannovesimo secolo e Campbell propone per la prima volta il risultato delle sue ricerche. Quasi due millenni e mezzo dopo Aristotele, si compie un'evoluzione copernicana verso gli orizzonti dell'arte narrativa, che allo stesso tempo scende nei pozzi più profondi dell'animo umano e pone in luce una dimensione dimenticata dal tempo e dal cuore, trovando qualcosa che ha la forma di una matrice universale.

---

ARISTOTELE, *The Poetics*, tradotto da I. BYWATER, pref. di G. MURRAY, Ebook rilasciato in data 2 maggio 2009, prodotto da Eric Eldred e David Widger.

D'altronde, il mito affonda la sua genesi in un mistero lontano da indagare con labbra e occhi chiusi, svelandosi un «luogo iniziatico in cui abita la sapienza autentica che si mostra per simboli ed enigmi, come nelle parole degli oracoli»<sup>32</sup>.

Ma il perché qui si parli di Campbell non è solo quel che egli trova, ma anche quel che è stato adoperato per scendere nell'antico pozzo: il racconto.

### 1. Il racconto.

Nella prima pagina del prologo di *L'Eroe dai Mille Volti*, J. Campbell espone subito la sua tesi: sia che si ascolti la formula magica di uno stregone africano o una favola eschimese, sia che si leggano gli aforismi di Lao-Tse o la filosofia di Tommaso d'Acquino, «non facciamo altro che riudire o rileggere lo stesso, proteiforme, eppure straordinariamente identico racconto»<sup>33</sup>.

Miti e racconti di ogni epoca e luogo presentano gli stessi simboli, mettendosi tra loro in un rapporto di analogia.

Sorge spontaneo chiedersi come sia possibile. L'approccio di Campbell utilizza l'insegnamenti di Freud e Jung per dimostrare l'indispensabile produzione di queste immagini, «che si sviluppano dentro di noi e si presentano a noi nel sogno».

La vita umana è riassunta in un «circolo completo», composto da un «susseguirsi di puntuali metamorfosi» che si presenta ad ogni individuo di ogni continente e di ogni tempo.

Ebbene, il protagonista dei miti, delle favole o dei riti tribali lascia il Mondo ordinario<sup>34</sup> per scendere dentro le zone causali della propria psiche, dove deve

---

<sup>32</sup> P. MORO, *Alle origini del nòmos. Una prospettiva della legge per il presente*, Franco Angeli, Milano, 2014.

<sup>33</sup> JOSEPH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, LiNDAU, Torino, 2012.

<sup>34</sup> Gli storyteller contemporanei chiamano «Mondo ordinario» quello da cui l'Eroe parte, «Mondo straordinario» quello in cui si entra dopo il varco della prima soglia. Così, ad esempio, C. VOGLER in *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

passare «trionfante alla diretta esperienza e all'assimilazione di quelle che Jung ha definito "le immagini archetipe"».

Le «puntuali metamorfosi» della vita di ciascun uomo sono scandite da diversi «varchi della soglia».

Considerando i riti tribali, si colga il loro scopo di accompagnare e assistere gli uomini durante le trasformazioni del loro conscio e del loro inconscio, attraverso le quali sono estirpate le connessioni con il mondo precedente per lasciar spazio alle forme apprese nel Mondo straordinario. Dal Mondo straordinario, l'individuo ritorna a quello normale tramite una sorta di seconda rinascita.

In questa immagine, si ritrova un profondo significato che avvolge l'intero corpo sociale a cui appartiene l'individuo.

Riprendendo lo studio di A. J. Toynbee<sup>35</sup>, Campbell racconta di uno scisma ciclico ed inevitabile della società e spiega come, per sopravvivere, si debba verificare una «nascita continua» dell'anima che annulli la morte incessabile dell'individuo e della collettività.

Da questa prospettiva, l'Eroe, che è sempre lo stesso nonostante i mille volti, è colui che supera i limiti e raggiunge «le forme universalmente valide».

Continua Campbell dicendo che le immagini e simboli universali «scaturiscono dalle primordiali sorgenti della vita e del pensiero» e, in quanto tali, «sono l'emblema non della psiche», ma «della sorgente inestinguibile che rigenera la società».

L'immensa costellazione di racconti analizzati dal mitologo americano, dunque, rivela una percezione primordiale e inevitabile dell'essere umano, che dal rapporto tra la vita e la morte trae una connessione che lega l'individuo alla società.

---

<sup>35</sup> A. J. TOYNBEE, *A Study of History*, Oxford University Press, Oxford, 1934.

L'individuo diviene eroe di un racconto che disvela i passaggi della sua trasformazione e, proprio esaminando questi passaggi, Campbell riscontra una struttura incredibilmente immobile e uguale. Questa struttura è chiamata «l'Avventura dell'eroe» e sarà considerata nel prossimo capitolo.

Cristopher Vogler apre il suo capolavoro, *Il Viaggio dell'Eroe*, dicendo di Campbell quanto segue: egli «ha capito che tutte le narrazioni, consapevolmente o no, ricalcano gli antichi modelli dei miti e che tutte le storie [...] possono essere interpretate dal punto di vista del viaggio dell'Eroe, cioè del "monomito" di cui *L'Eroe dai Mille Volti* espone i principi»<sup>36</sup>.

Questo è il motivo per cui si è considerato opportuno dedicare un capitolo a Campbell. Dall'idea che sia intrinseco nella natura umana il Viaggio dell'eroe, si è riscontrata una struttura narrativa che ancor oggi è applicata, *mutatis mutandis*, da ogni storyteller.

Sia d'esempio lo studio fedele che George Lucas ha compiuto su *L'Eroe dei Mille Volti* per scrivere la sceneggiatura di *Star Wars*.<sup>37</sup>

## 2. L'avventura dell'eroe.

L'avventura dell'eroe segue uno schema tripartito<sup>38</sup>: vi è una «separazione dal mondo», alla quale segue una penetrazione verso un potere nuovo, concludendosi il tutto col ritorno al Mondo ordinario che porta l'elisir necessario per la nuova vita.

---

<sup>36</sup> C. VOGLER, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

<sup>37</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=dNs7c41JbTI&ab\\_channel=Moyers%26Company](https://www.youtube.com/watch?v=dNs7c41JbTI&ab_channel=Moyers%26Company)

<sup>38</sup> La tripartizione del rito di passaggio è un'idea che era già stata sviluppata e studiata da A. VAN GENNEP in *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 2019 (=1909).

a. La partenza.

L'avventura inizia con «l'Appello» che una qualche forza dal mondo straordinario rivolge all'Eroe, trasferendo «il suo centro spirituale di gravità dalla società in cui vive a una zona sconosciuta».

L'Eroe che risponde alla chiamata comincia il suo viaggio, scoprendo ben presto che al suo fianco può contare sulle forze del proprio inconscio. Esse si manifestano nell'incontro con un «protettore» che fornisce al protagonista degli oggetti magici che serviranno ad affrontare l'avventura.

Spesso, questo «mentore»<sup>39</sup> ha un aspetto pericoloso e «riunisce in sé tutte le ambiguità dell'inconscio», rappresentando, in tal modo, la stessa natura del luogo straordinario nel quale l'Eroe deve penetrare.

Proseguendo con l'aiuto della guida, l'Eroe si affaccia alle porte della tenebra, dell'ignoto e del pericolo, oltre le quali l'inesplorato offre «libero campo alla proiezione di contenuti inconsci». A far la guardia a questo varco v'è «il Guardiano della prima soglia».

C. Vogler, contestualizzando questa figura nello storytelling contemporaneo, spiega che il guardiano è la metafora dei «nostri demoni interiori» e per il protagonista non è altro che una prova. Superandola, viene appreso qualcosa di nuovo, viene compiuto un passo ulteriore verso la comprensione del sé. Vogler continua: «gli Eroi devono imparare a leggere i segnali dei Guardiani della soglia», fornendo dimostrazione al principio per cui «coloro che sono scoraggiati dalle apparenze non possono entrare nel Mondo straordinario, ma chi riesce a vedere oltre la superficie è benvenuto»<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Così definito da C. VOGLER in *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

<sup>40</sup> C. VOGLER, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).



b. L'iniziazione.

Oltre la soglia, l'Eroe si trova nella discesa di tenebre che conduce agli abissi dello spirito, ove un una costellazione di simboli rappresenta i contrari dello stesso Eroe<sup>41</sup>, che egli deve assimilare, inghiottendoli o venendo da loro inghiottito.

Questi simboli si pongono davanti al protagonista anche come prove, che nei miti son nel solito degli orchi, ciascuna in vista di un pericolo psicologico da comprendere e superare. Dinanzi al Guardiano della soglia, s'incontra una anticipazione di quella che fra le prove sarà la suprema, che è sì stata in un modo edulcorato presentata dal primo, ma che nella sua complessità rimarrà irrisolta fino al momento opportuno.

Alla fine dell'avventura, l'Eroe affronta la sfida più difficile di tutte, oltre la quale v'è la massima «espansione della conoscenza».

J. Campbell individua quattro modi in cui i miti rappresentano questo trionfo. 1) Il primo è il «Matrimonio mistico» con la Dea Signora del Mondo, che simboleggia il ricongiungimento con la conoscenza che «contiene il contenibile». 2) La prova centrale può anche essere combattuta contro la figura del Padre, con il quale si rivaleggia per il dominio dell'universo<sup>42</sup>: se l'Eroe vince questo confronto ottiene la «Riconciliazione con il Padre», comprendendo il modo in cui tutto il dolore del cosmo è reso «completamente valido nella maestà dell'Essere». 3) Il terzo risultato che Campbell riporta è l'Apoteosi, cioè la divinizzazione dell'Eroe. Infine, 4) il protagonista può stagliarsi vittorioso con in mano il Premio meritato.

Nello storytelling contemporaneo, questo momento viene chiamato *midpoint*<sup>43</sup>.

K.M Weiland scrive, a tal proposito, che nel *midpoint* il protagonista «*finally sees the*

---

<sup>41</sup> Il tema del contrario lo ritroviamo nei principi di storytelling per la costruzione del personaggio, si veda ad esempio, il principio della *contraddizione* di R. MCKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).

<sup>42</sup> Campbell precisa che la figlia compete «con la madre per essere l'universo dominato».

<sup>43</sup> Così, un esempio fra tanti, K.M. WEILAND in *Creating Character Arcs*, PenForASword Publishing, 2016.

*Truth. Stanley D. Williams calls this the “moment of grace”. James Scott Bell calls it the “mirror moment” (since it metaphorically involves the character looking in a mirror and seeing the truth about himself)»<sup>44</sup>.*

c. Il ritorno.

L'ultimo compito dell'Eroe è far ritorno dal Mondo straordinario ed emergere nel Mondo ordinario per portar la nuova vita alla società.

Questa ultima fase può svolgersi sotto l'incarico della divinità della quale l'Eroe ha vinto il favore, che lo accompagna sorreggendolo coi suoi poteri. Diversamente, il Ritorno può formularsi in un fuga, spesso comica, dalla divinità irata per il trionfo che l'Eroe ha ottenuto a suo discapito.

J. Campbell riscontra anche che, a volte, l'Eroe deve essere soccorso da un «aiuto esterno». Da un punto di vista, questo aiuto è «il mondo esterno<sup>45</sup> che viene a riprenderselo», in quanto l'Eroe ha ottenuto le sue vittorie imparando a lasciare il vecchio sé e il mondo da cui proveniva, mentre ora non vuole più ricongiungersi. Da un'altra angolazione, il mitologo americano individua in questo intervento un simbolo dell'equilibrio dell'inconscio che guida il personaggio fuori dal mondo di tenebra, per farlo affiorare ancora alla vita.

Questo risorgere nella comunità deve però passare per la «Crisi finale, la crisi cioè del paradossale varco della soglia» che connette il mondo dei misteri al mondo normale.

J. Campbell ci spiega che «l'Eroe che ritorna, per portare a termine la sua missione, deve sopravvivere all'urto del mondo». In altri termini, deve «accettare come reali

---

<sup>44</sup> K.M. WEILAND, *Creating Character Arcs*, PenForASword Publishing, 2016.

<sup>45</sup> Il Mondo ordinario

le gioie precarie, i dolori, le banalità e le oscenità dopo aver conosciuto la perfetta beatitudine che appaga l'anima».

Accettare ciò vuol dire comprendere l'unità dei due mondi e «la vera relazione fra i fenomeni passeggeri del tempo e la vita eterna che vive e muore in tutti». Dunque, l'Eroe è colui che si rivolge all'essenza immortale che governa il mondo e ogni individuo, rinascendo tutt'uno con l'essere. Egli ora è pronto a sanare lo scisma che affligge la sua comunità, facendo scorrere il ciclo dal tempo della morte a quello della nuova vita.

## CAPITOLO II

### VOGLER E MCKEE: I PRINCIPI DELLO STORYTELLING CONTEMPORANEO

Tramite Aristotele si è visto che la tragedia e l'epopea sono sorrette da una struttura di elementi tra loro connessi causalmente, che hanno lo scopo di suscitare nel pubblico *ἐλέου* e *φόβου*, permettendo di raggiungere la *κάθαρσιν*.

Negli studi di J. Campbell, si è riscontrato uno schema per cui l'Eroe mitico sempre inizia un'avventura entrando in un Mondo straordinario, supera degli ostacoli dai quali impara qualcosa, ed infine cambia profondamente.

Ma è possibile ragionar in altri termini.

Il rapporto che connette l'essere umano con il racconto è determinato, in qualche modo, da una struttura che è sempre esistita e che sembra gemmare direttamente dalla natura antropica. In più, da venticinque secoli in Occidente *La Poetica* ha razionalizzato un gusto, ora parte del nostro genoma culturale, che si rivolge alla narrativa e che ne individua ciò che è bello o meno.

Non rimane che percorrere le vie che queste intuizioni han tracciato e raggiungere i templi eretti dai maestri contemporanei dello storytelling.

Si proseguirà analizzando gli istituti e i principi di quattro momenti fondamentali di una Storia.

Vi è, innanzitutto, un Tema che dà battiti al racconto. Esso si sviluppa come racconto lungo una Struttura. La Struttura viene abitata e percorsa da un Protagonista. Ogni personaggio esprime sé stesso e agisce tramite dei Dialoghi.

Per il piacere di essere fin da adesso chiari, seguiranno non delle regole, ma piuttosto dei principi, dotati di una certa fluidità e flessibilità. Questo carattere sarà ben visibile dal momento in cui un certo argomento verrà trattato con sensibilità diverse secondo il punto di vista di più maestri e autori.

## 1. Il Tema.

«Dimmi in una frase di cosa parla la tua Storia».

Questo è l'ordine cardinale a cui bisogna attenersi.

Se l'unità d'azione raccomandata da Aristotele indica intuitivamente la possibilità di una sintesi verbale idonea a rispondere con una frase breve, a soffermarsi sulla descrizione dei movimenti compiuti dal Protagonista non si comprenderebbe quali sono i canali necessari per indurre un fenomeno catartico e stravolgente nel pubblico.

D'altronde, J. Campbell ci ha mostrato l'efficacia di un percorso interiore nascosto nella metafora di un agire immanente.

Ed è qui, nelle necessità primaria di trovare il cuore immobile della Storia, esplicito in una semplicità che dimostra una profonda comprensione di quel di cui si parla, che si fa il dolce incontro con quella complessità che distingue un grande racconto: un sotto e un sopra, un dentro in un fuori, un movimento interiore per un movimento esteriore.

Si cominci da ciò che è subito manifesto, per sorprendersi infine con quel che è opportunamente nascosto.

### a. Esterno.

Jhon Truby, in *Anatomia di una Storia*<sup>46</sup>, ci racconta che la maggior parte dei narratori cominciano la loro storia dalla «premessa drammaturgica», cioè la Storia «condensata in una sola frase» combinando in genere «un evento che dà l'avvio all'azione seguito da una descrizione sommaria del protagonista e dall'esito della storia». In sintonia con Aristotele, si premura di indicare come da questa frase

---

<sup>46</sup> J. TRUBY, *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009.

emerge quella che lui chiama «l'azione principale», ossia quella che contiene in qualche modo tutte le azioni e i movimenti compiuti dal protagonista durante la Storia.

Questa è indispensabile per costruire in modo adeguato «un'unica catena causa-effetto», cioè la spina dorsale che sorregge il racconto.

Dara Marks, in *L'arco di trasformazione del personaggio*<sup>47</sup>, consiglia di ridurre il «Plot» ad una singola frase, in modo da individuare i tre elementi essenziali che trainano «la linea esterna dell'azione<sup>48</sup>»: l'emergenza di conflitto porta al compimento di un'azione necessaria a raggiungere un obiettivo.

Se la Storia si basa sul personaggio che compie movimenti e azioni fisiche, per scriverne una v'è la necessità di individuare una sorta di centro forte della Trama che ne evidenzia immediatamente gli elementi portanti.

Una volta trovato il cuore immobile degli eventi esterni, gli altri dovranno essere scelti e costruiti come diramazioni, logiche e coerenti, da un unico tronco.

Gli elementi essenziali, alla luce della letteratura a riguardo, non sono più di cinque o sei.

Si prenda, per arricchimento ulteriore, Lajos Egri, che considera la premessa drammaturgica costruita da un personaggio definito dalla sua caratterizzazione principale (cioè quella che darà significato al climax), un conflitto e una risoluzione<sup>49</sup>: la gelosia (cioè un personaggio geloso) porta (il conflitto) alla morte (la risoluzione).

L. Egri continua spiegando che Storie con questa premessa ce ne sono infinite e che questa può essere espansa, specificandola, introducendo un contesto e una causa:

---

<sup>47</sup> D. MARKS, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>48</sup> Alla domanda «Di cosa parla la tua storia?» stiamo rispondendo guardando la storia dall'esterno, cioè stiamo raccontando in una frase quello che la Marks chiama «plot».

<sup>49</sup> Così in *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma, 2003.

in un matrimonio (il contesto) il tradimento (la causa) produce la gelosia, che porta alla morte.

Si noti come, dai passi qui riportati, L. Egri suggerisca di dar attenzione maggiore alla risoluzione, al contrario di J. Truby e D. Marks che si riferiscono al finale in termini di obiettivi. Senza dubbio, tutti e tre sentono la necessità di capire esattamente la stoffa con cui cucire la conclusione del racconto. Proporre di riflettere su una risoluzione, piuttosto che uno scopo materiale, sicuramente ci introduce in qualche modo ad una veduta più interiore, verso il cuore della Storia, che sarà trattata dopo. Ma comunque la si voglia mettere, è chiaro che anche L. Engri ci permette di comprendere che la fine, in questo esempio, avrà un valore negativo e che gli obiettivi verranno mancati.

Guardare, dunque, la Trama dall'esterno e comprimerla in una frase è uno strumento utile per aver fin da subito una linea guida per costruire una catena coerente e causale di eventi materiali, movimenti ed azioni.

Per consolidare l'importanza di questo aspetto, ci si affidi a J. Truby. Egli consiglia di «stuzzicare la premessa drammaturgica» per di individuare «una strategia generale che regoli il modo in cui la Storia andrà raccontata». La condensazione di questa strategia in un'unica frase costituisce il c.d. «principio progettuale», ossia «il principio che organizza la Storia come un intero [...] ovvero quel collante naturale che fa della narrazione un tutto organico e non la mera somma delle sue parti»<sup>50</sup>.

Sia rassicurante come, tramite queste riflessioni, ci si ritrovi per vie già percorse da Aristotele.

---

<sup>50</sup> Così in *Anatomia di una Storia*, Dino Audino, Roma, 2009

b. Interno.

«La Storia si deve basare sulle azioni e sui movimenti. Ma l'azione da sola non ha alcun significato intrinseco»<sup>51</sup> e non provoca né reazione emotiva né partecipazione e coinvolgimento. D'altronde, Aristotele raccomandava duemilacinquecento anni fa che «l'imitazione non è soltanto di un'azione [...], ma anche di fatti che suscitano terrore e pietà».

L'importanza assoluta dell'emozione in una Storia è infusa nel fenomeno epifanico che R. McKee chiama «emozione estetica»: come ogni altra arte, la narrazione trova la sua fonte in un bisogno di «trovare risposte allo stress e alla discordia attraverso la bellezza e l'armonia», di superare la routine e ricollegarsi ad una «percezione istintiva e sensoriale della realtà».

L'arte diventa in tal modo un'esperienza di «incontro simultaneo di pensiero e sentimento»<sup>52</sup>.

Nel contesto narrativo, l'emozione estetica più intensa viene suscitata dal climax finale. Ed è proprio questo apice emotivo che, collaborando con l'azione, esprime il «significato ultimo della storia», che R. McKee chiama «Idea di controllo». Essa è formato in primis dal valore dominante della Storia e dalla sua polarizzazione espressa in termini di positivo e negativo; in secundis, recuperando i principi aristotelici di peripezia e riconoscimento, dalla causa che comporta un'inversione del polarizzazione del valore.

Questo è il centro interiore della Storia. Il cuore immobile profondo. Fra i tanti nomi che lo rubricano, qui è preferibile quello di «Tema».

---

<sup>51</sup> D. MARKS, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>52</sup> Così in *Story*, Omero, Roma, 2010.



Il Tema, come significato più profondo della Storia, è generalmente definito come il punto di vista dell'autore su un certo aspetto della vita, una sorta di comandamento.

Si costruisca un esempio prendendo a modello lo schema di R. McKee: *l'amore ci salverà tutti* (il valore, con polo positivo) *se lo metteremo sempre al primo posto ad ogni costo* (causa). Lo scrittore è ben consapevole di non esser di fronte ad una verità oggettiva, ma, per convincere l'auditorium, è necessario che sia in grado di dimostrare contro ogni confutazione che verremo salvati dall'amore solo se riporremo in esso la fede cieca.

John Yorke, in *Into the woods*<sup>53</sup>, insegna che il Tema «*is an active exploration of an idea*», proponendo di affrontarlo tramite lo strumento della domanda: *mettendo sempre l'amore al primo posto ad ogni costo, troveremo la salvezza?* Questa è la questione che apre il primo atto, che verrà investigata nel secondo e alla quale dovremo dare una risposta nel terzo.

In tal senso, il Tema «*is an argument about the nature of the world*», che si struttura secondo lo schema di tesi (atto I), antitesi (atto II), sintesi (atto III).

Se ne deve concludere che la Storia «*can only really work when it fulfils its structural duty to validate both sides*», esprimendo un'efficacia «*as good as its counter-argument*». J. Yorke cita Andrew Stanton, che spiega come nel corso del racconto si deve dibattere una verità di cui il narratore è convinto, affermandone il contrario per testarne la validità e i limiti.

R. McKee, parimenti, si impegna a chiarire che bisogna creare delle progressioni dinamiche fra cariche positive e negative dei valori in gioco, che rappresentano «le voci contraddittorie di un unico Tema» e che «creano uno scambio dialettico drammatizzato»<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> J. YORKE, *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

<sup>54</sup> Così in *Story*, Omero, Roma, 2010.

Ma si badi bene che lavorare sul Tema ha anche degli immediati risvolti pratici nella costruzione della Storia.

Si consideri, per primo appunto, che «il Tema dà significato all'attività del *Plot* e un fine al movimento dei personaggi»<sup>55</sup>.

Così D. Marks dà in breve una lezione su come il Tema non è solo il progetto, ma anche la malta e i mattoni della Storia. Esso deve diventare visibile tramite le azioni dei personaggi e ciò è possibile solo fornendo a costoro un obiettivo interiore, una crescita e uno sviluppo interiore. In altre parole, la Trama, cioè il racconto visto dall'esterno, diviene il veicolo allegorico tramite cui il Tema, cioè l'interno, si dipana nella struttura.

In secondo luogo, il Tema si presta a filtro indispensabile per garantire lo storytelling da quello sconfinamento problematico che anche Aristotele raccomandava di evitare.

R. McKee<sup>56</sup> racconta che Paddy Chayefsky assicurava al Tema «la tentazione di inserire elementi intriganti ma irrilevanti», potendo in tal modo concentrarsi «a unificare la narrazione intorno al significato centrale della Storia». Afferma lo sceneggiatore statunitense: il Tema è «la disciplina creativa che guida le scelte estetiche verso quello che è appropriato oppure inappropriato [...], verso ciò che è espressivo» del Tema stesso.

Si concluda, infine, ricapitolando quanto è essenziale.

Ogni Storia è costruita su una spina dorsale di eventi esteriori, che il protagonista percorre cercando di realizzare un obiettivo principale e dovendo risolvere un conflitto. L'apporto emotivo viene fornito arricchendo la vicenda di un significato interiore, che si insinua nelle motivazioni profonde dell'Eroe e che genera una

---

<sup>55</sup> D. MARKS, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>56</sup> Così in *Story*, Omero, Roma, 2010.

domanda drammaturgica che si pone come tesi da convalidare tramite una serie di confutazioni.

Sono un esterno e un interno, una Trama e un Tema. Poiché è necessario averne chiara e approfondita comprensione, per evitare che la Storia diventi il vacillare fragile d'una struttura senza fondamenta, è consigliabile rinvenire la prova di una relazione intima con l'una e con l'altra in una frase breve e concisa.

## 2. La struttura.

«Ogni narratore adatta il modello mitico ai propri scopi ed ai canoni della propria cultura. Ecco perché l'Eroe ha mille volti. [...] Il protagonista di ogni Storia è l'Eroe di un viaggio, anche se questo conduce nella sua mente o nella sfera delle sue relazioni personali, e le fasi del viaggio emergono spontaneamente, anche quando lo scrittore non ne è consapevole.»<sup>57</sup>

J. Campbell, nel capitolo «*Le chiavi*» de *L'eroe dai mille volti*, riassume l'avventura del monomito in questo modo: l'eroe mitologico parte da un Mondo ordinario per addentrarsi in un universo «di forze sconosciute», dove supera una serie di prove fino a passare trionfante per quella suprema, ed infine fa ritorno alla sua comunità recando un Premio che «ristora il mondo». Tale è il sunto delle tre «fasi» individuate dallo studioso americano, che le rubrica con il nome di: «partenza», «iniziazione» e «ritorno».

Che J. Campbell riscontri una divisione trifasica del racconto mitologico, studiando la stessa materia da cui originano le tragedie raccolte dall'esegesi aristotelica, non risparmia dalle suggestioni.

---

<sup>57</sup> VOGLER in *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

Ad indagare oltre si finirebbe per rotte dalla sicura fascinazione, ma si rimanga qui coi piedi al suolo e si colga quanto è sufficiente.

Lo Stagirita disse prologo, episodi, esodo. J. Campbell aggiorna con partenza, iniziazione e ritorno.

Ma come esclama B. Snyder in *Save the cat!*<sup>58</sup>: «*Oh! Three acts! Imagine that? It was not enough. Like a swimmer in a vast ocean, there was a lot of open water in between those two Act Breaks*».

Gli atti sono solo la macro suddivisione della Storia. La Struttura si dipana in una complessità superiore al servizio della crescita del Protagonista.

R. McKee<sup>59</sup> definisce la Struttura come «la selezione di eventi tratti dalle storie esistenziali dei personaggi, sistemati in ordine scelto per causare precise emozioni<sup>60</sup> ed esprimere una precisa visione della vita».

L'Evento è ciò che «crea nella situazione esistenziale del personaggio un cambiamento significativo espresso nei termini di un valore». «La scelta degli eventi e del loro disegno è la Trama».

Come già intuito da J. Campbell, nel racconto mitologico si inerpicava una sequenza di cambiamenti che l'Eroe raggiunge. Egli suddivide ognuna delle tre macrofasi in più tappe, ciascuna con varie alternative che si presentano come variazioni dello stesso intento.

Su questi risultati gemma il lavoro di C. Vogler, adattandoli alle esigenze e all'arte dello storytelling.

---

<sup>58</sup> B. SNYDER, *Save the cat!*, Michael Wiese Production, 2005.

<sup>59</sup> Così in *Story*, Omero, Roma, 2010.

<sup>60</sup> Si ricordi che anche Aristotele, tramite il principio dell'intero, suggeriva un principio di causalità tra le parti del racconto.

a. Il viaggio dell'eroe e la struttura narrativa.

«Per causare precise emozioni ed esprimere una precisa visione della vita», dunque, è inevitabile lavorare su una strutturazione sequenziale degli Eventi, cioè dei cambiamenti di un personaggio.

C. Vogler propone un modello in dodici fasi<sup>61</sup>. I) L'Eroe «entra in scena» nel suo Mondo ordinario e viene presentato al pubblico in modo tale da creare un'identificazione. Egli ha un problema o una «mancanza». II) L'Eroe riceve la Chiamata ad un'avventura<sup>62</sup>, che dà avvio alla Storia. III) Tuttavia, l'Eroe è inizialmente riluttante a rispondere positivamente alla chiamata, di solito perché la posta in gioco è molto alta, ma poi IV) interviene un Mentore che gli fornisce ciò che è necessario alla fase successiva, ossia V) a superare la prima soglia e ad entrare nel Mondo straordinario.

Il Mondo straordinario è l'opposto di quello ordinario, una «caduta libera verso l'ignoto» che ha richiesto un coraggioso «atto di fiducia». VI) L'Eroe affronta delle prove e incontra Alleati e Nemici, apprendendo le «nuove regole» di questo posto sconosciuto. VII) Bisogna ora avvicinarsi alla Caverna più recondita e «fare gli ultimi preparativi per la Prova centrale». La posta in gioco si alza, il protagonista è di fronte alla seconda soglia e sta per affrontare una profonda verità. VIII) L'Eroe, affrontando la sua «paura più grande, supera la Prova centrale e IX) riceve una Ricompensa, che può consistere in un oggetto, una nuova percezione, una nuova conoscenza.

Ora, X) l'Eroe deve far ritorno al Mondo ordinario, ma viene inseguito dalle forze avverse, finché attraversa una purificazione prima di XI) superare la terza e ultima soglia, risorgendo nella sua forma finale. Questa è la fine dell'arco narrativo del personaggio, il climax nel quale dovrebbe aver luogo la catarsi.

---

<sup>61</sup> Così in *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

<sup>62</sup> È il cosiddetto incidente scatenante.

Infine, XII) v'è il ritorno a casa con l'Elisir vinto nella Prova centrale. L'Elisir viene «condiviso all'interno della comunità o con gli spettatori», arrecando nuovi benefici.

Jhon Yorke<sup>63</sup>, ben considerando il predicato di C. Vogler, propone una semplificazione più essenziale: «I) *a protagonist has a problem*; II) *they leave their familiar world*; III) *they go on a journey*; IV) *they find the thing they're looking for*», «*but they don't quiet know hot to handle it correctly*».

Da qui comincia la seconda parte della storia, cioè il viaggio di ritorno: «*it is built on how the Hero reacts to possessing the "Elixir" and whether they will learn to master it in a wise an useful way*». Dunque, V) il protagonista porta quello che ha trovato indietro con sé; tuttavia, VI) «*the consequences of taking it pursue them*»; infine, VII) «*they overcome the consequences and solve their problem*».

Sentenzia, concludendo, J. Yorke: «*all tales, then, are at some level a journey into the woods*<sup>64</sup> *to find the missing part of us, to retrieve it and make ourselves whole*».

Si cerchi ora di colmare di significato le tappe fondamentali che strutturano il cambiamento del protagonista.

R. McKee<sup>65</sup> spiega che ogni Storia comincia presentando il rotagonista incardinato nelle sicurezze e nei problemi del suo Mondo ordinario, fintantoché il racconto riceve la spinta più importante.

L'Incidente scatenante è un evento che «sconvolge radicalmente l'equilibrio delle forze nella vita del Protagonista», originando in lui un desiderio conscio ed uno inconscio che proiettano la Storia verso il prossimo cambiamento.

---

<sup>63</sup> In *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

<sup>64</sup> «Bosco» è qui da intendersi come sinonimo di Mondo straordinario.

<sup>65</sup> In *Story*, Omero, Roma, 2010.

Il secondo *turning point* fondamentale è quello che incontriamo nel *Midpoint*, ossia la Prova centrale di C. Vogler.

J. Yorke<sup>66</sup> insegna che il *Midpoint* «*is the moment of “big change”*», «*it is a point of supreme significance [...], the point from which there's no going back*» che lancia la Storia verso la sua seconda parte. «*Midpoints are the “truth” of the Story, a truth the protagonist must embrace*». In altre parole, «*the protagonist embraces their new self*». Tuttavia, gli eventi del *Midpoint* scatenano le forze antagoniste nella loro massima espressione.

Sempre seguendo J. Yorke, il protagonista deve, in seguito, affrontare la Crisi. «*A Crisis point always embodies the worst possible consequence of the decision taken when the initial dramatic explosion occurred*» (cioè la decisione presa nell'Incidente scatenante). In altri termini, «*the obstacle that is going to force them to face up to their underlying flaw*».

R. McKee, in *Story*, comanda che quella della Crisi sia «la scena obbligatoria della Storia», in quanto è una promessa fatta al pubblico nell'incidente scatenante. Continua spiegando che «deve essere un vero dilemma, la scelta fra beni inconciliabili, fra il minore dei due mali, o un insieme delle due cose che pone il protagonista sotto la massima pressione esistenziale. [...]. La scelta che il Protagonista compie in questo momento rivela la visione più penetrante della sua personalità profonda» (si riconferma l'intuizione aristotelica del nesso tra caratteri e racconto). Non c'è da stupirsi che questo sia anche il momento in cui il Tema «balza in primo piano» svelandosi con nitidezza.

Va poi studiato il Climax.

R. McKee insegna che il Climax è «il fondamentale ribaltamento finale» e che «deve essere ricco di significato», cioè deve essere «una rivoluzione in termini di valori da positivo a negativo o da negativo a positivo con o senza ironia, un cambiamento

---

<sup>66</sup> In *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

di valore massimo della carica che risulta essere assoluto e non reversibile. È il significato di quel cambiamento<sup>67</sup> che tocca il cuore del pubblico» (Aristotele direbbe «catarsi»).

Se il racconto è sempre un racconto di cambiamento, in cui il protagonista sviluppa le capacità per superare i suoi difetti, il Climax è il momento in cui il problema viene davvero risolto grazie alla nuova comprensione di sé (Aristotele parlerebbe di rifiuto del *deus ex machina*). Inoltre, come la Crisi, è profondamente legato all'Incidente scatenante: se l'Incidente scatenante ci fa chiedere «*Cosa accadrebbe se...?*», il Climax risponde «*Questo*»<sup>68</sup> (Aristotele direbbe che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta in sé stessa e intera).

Infine, v'è la Risoluzione. «Se i dolori del parto rappresentano una Crisi e la nascita è il Climax, l'esito del parto, che sia vita o morte, sarà la Risoluzione»<sup>69</sup>. In altri termini, la Risoluzione è tutto «il materiale rimasto dopo il Climax»<sup>70</sup>

b. Atti, sequenze, scene.

La Struttura della Storia non permette solo di coglier la catena sequenziale di cambiamenti che investe progressivamente il protagonista, ma è anche il momento di studio della griglia, delle impalcature, delle fondamenta di un racconto.

La Storia è percorso che porta da un punto iniziale ad un punto finale, da un Incidente scatenante ad un Climax.

---

<sup>67</sup> È da notare come l'attenzione dello storyteller contemporaneo per il cambiamento risuoni nel «mutamento» della peripezia e del riconoscimento aristotelici.

<sup>68</sup> Così D. MARKS in *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>69</sup> L. EGRI, *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma, 2003.

<sup>70</sup> R. MCKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010.



Ebbene, questo percorso può essere diviso in elementi strutturali che a loro volta sono scomponibili in altri elementi strutturali, rivelando un'organizzazione a «frattali»<sup>71</sup>.

Le Storie sono formate da Atti, che si scompongono in Scene, le quali sono costituite dall'unità minima, chiamata *Beat*.

R. McKee, in *Story*, definisce la Scena come «un'azione che avviene attraverso il conflitto [...] che modifica, a livello di valori, la condizione esistenziale di un personaggio». Idealmente, ogni Scena è un'unità di cambiamento. La Scena è costruita da una sequenza di *Beat*, ossia una sequenza di «modifiche di comportamento a livello azione/reazione», che conduce all'azione o alla reazione che provoca il cambiamento.

L'Atto viene definito da R. McKee come una serie di Scene che culmina proprio con una «Scena saliente, la quale determina una fondamentale inversione di valori il cui impatto è il più potente di qualsiasi altra Scena prima».

Il dogma hollywoodiano vuole una Storia suddivisa in tre Atti, investendo lo studio sulla struttura con una serie di suggestioni che riportano immediatamente all'Atene del IV secolo avanti Cristo.

In questa prospettiva, il primo Atto comincia con il *Set up*, ossia l'introduzione del Mondo ordinario, e si conclude con l'Incidente scatenante che proietta la Storia nel secondo Atto, ove si conosce il Mondo straordinario, si affronta il *Midpoint* per finire, normalmente, con la Crisi. La Crisi del secondo Atto pone una domanda drammaturgica che lancia la Storia nell'ultimo Atto, quello del Climax e della Risoluzione.

Si dia nota, però, che gli studi hanno rilevato che la tripartizione degli Atti non è l'unica via per formulare un racconto, anzi.

---

<sup>71</sup> Citando la celeberrima figura proposta da J. Yorke in *Into the woods*.

Ad esempio, i tre Atti possono essere pensati come quattro Atti, dividendo il secondo in *2a* e *2b* tramite il *Midpoint*. Questo permette di cogliere in modo più sensibile la sequenza di cambiamenti e di valutare la direzione dei valori, evidenziando come il *2a* sia una scalata verso il *Midpoint*, mentre il *2b* sia una discesa verso la Crisi.

Portando un secondo esempio, J. Yorke<sup>72</sup> ricostruisce la dignità dei cinque Atti. Dall'*Ars Poetica* di Orazio a Shakespeare e Ben Jonson, da Terenzio a Gustav Freytag, fino a Ibsen e Scribe. La struttura a cinque Atti consente di scomporre il secondo Atto della struttura tripartita in tre ulteriori Atti. Questa forma è utile per un'indagine più profonda ed un maggiore controllo della sezione centrale.

Si concluda la disamina della struttura passando per quel fondamentale che vuole un'organizzazione a «frattali» di Atti e Scene.

Abbiamo già visto che ogni Storia è un viaggio in una selva di cambiamenti che si conclude con un Climax, ma anche che ogni Scene è un'unità minima di cambiamento e che ogni Atto è una sequenza di Scene che si chiude con il cambiamento di impatto maggiore di quella sequenza.

Da qui si deve cogliere che il Climax non è solo un elemento che chiude l'intero strutturato in Atti e in Scene, ma anche un elemento costituente che, in una versione che possiamo dire ridotta, definisce la conclusione di ogni Scene e di ogni Atto.

Ma se al Climax della Storia si arriva tramite un *Set up*, un Incidente scatenante, un *Midpoint* ed una Crisi, questo deve portare a concludere che tali elementi devono riproporsi in ogni Scene ed ogni Atto.

---

<sup>72</sup> In *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

Costituendosi, in tal modo, sia le Scene e sia gli Atti come una sorta di mini-Storia, l'organicità generale del racconto è garantita, come già appurato, dal Tema<sup>73</sup>.

Il racconto, d'altronde, è una «grandezza», direbbe Aristotele.

### 3. Il personaggio.

All'inizio di un racconto, il pubblico indaga il ventaglio di valori offerti dai personaggi che incontra, cercando quello che R. McKee definisce «il Fulcro del bene»<sup>74</sup>. Ebbene, quando viene colto, le emozioni confluiscono verso quel punto.

D. Marks spiega che «la maggior parte delle volte, i notiziari tendono a riportare una Storia senza un Protagonista, comunicando gli eventi senza un punto di vista. Ma dal momento in cui si stabilisce un punto di vista, c'è un personaggio principale che investe personalmente nell'esito della Storia».

Costui è il Protagonista. «È attraverso il Protagonista che gli spettatori trovano il loro percorso in una Storia. Ciò rende personale il conflitto e, di conseguenza, gli spettatori riescono a sentire l'impatto emotivo degli Eventi»<sup>76</sup>.

Ed è proprio l'emozione a stabilire l'identificazione<sup>77</sup>. Ma si dia nota che identificare il Fulcro del bene nel Protagonista non significa che costui debba essere gradevole: R. McKee, infatti, spiega che «il bene è definito da ciò che non è piuttosto che da ciò che è», mentre nel V secolo a.C., ricordiamolo, Aristotele riflette per gli stessi termini pensando ad Achille.

Per consolidare il Fulcro del bene bisogna, innanzitutto, contrapporre il male: il male è da incarnare nell'antagonista. In secondo luogo, per convogliare nel Fulcro

---

<sup>73</sup> Così R. MCKEE in *Story*, Omero, Roma, 2010; J. TRUBY in *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009; J. YORKE in *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

<sup>74</sup> R. MCKEE in *Story*, Omero, Roma, 2010.

<sup>75</sup> Si ricordi che per Aristotele i caratteri devono essere «di buona qualità».

<sup>76</sup> D. MARKS *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>77</sup> Così, L. EGRI, *L'arte del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2009.

del bene l'empatia del pubblico, è necessario fornire il Protagonista di dimensioni, ossia arricchirlo di contraddizioni: «i personaggi con una lucida conoscenza di sé stessi sono finti»; in altri termini, non sono credibili.

La dimensione emerge nel rapporto con gli altri personaggi, che vengono progettati con lo scopo preminente di rendere manifeste le dimensioni del Protagonista: ad esempio, se taluno ne fa emergere l'aggressività, quell'altro ne catalizza un lato mansueto.

Dunque, una contraddizione per una dimensione.

Per R. McKee<sup>78</sup>, il tratteggio di un personaggio comincia innanzitutto con la Caratterizzazione, cioè la somma di qualità osservabili; poi, v'è la progettazione del Personaggio vero, che si esprime tramite le scelte che egli compie dinanzi ad un dilemma<sup>79</sup>. Dunque, la vera natura di un personaggio, da indagare nel viaggio dentro sé stesso, si manifesta nei momenti di grande cambiamento, per le tappe della struttura, attraverso la forma di una scelta.

D. Marks coglie uno schema utile a capire l'essenza del Protagonista: è il personaggio che porta avanti sia l'Obiettivo esterno che l'Obiettivo interno della Storia, in modo tale che in egli siano completamente interdipendenti: l'uno non può essere risolto senza l'altro.

Per capire cosa questi Obiettivi esprimono, è da ricordare la necessità che la Storia si muova contemporaneamente su un piano esterno, cioè la Trama, e su uno interno, cioè il Tema (D. Marks lo definisce *subplot*).

L'Obiettivo esterno è quello che deve essere ottenuto risolvendo un conflitto tramite un'azione nella Trama. L'Obiettivo interno è il cambiamento, la

---

<sup>78</sup> R. MCKEE in *Story*, Omero, Roma, 2010.

<sup>79</sup>Si ricordi Aristotele: «il carattere è ciò che è di tal fatta da rendere manifesta la scelta deliberata»

consapevolezza, la trasformazione, la verità che deve essere raggiunta per poter risolvere il conflitto che ostacola il conseguimento dell'Obiettivo esterno.

Come già trattato, è il Tema che «dà un significato all'attività della Trama e un fine al movimento dei personaggi». Dunque, il Tema deve essere reso visibile, ossia bisogna dargli espressione fisica tramite l'azione della Trama e il movimento dei personaggi. Esso «deve venire incarnato dalle azioni del Protagonista». In negativo, «le azioni del Protagonista svolgono la funzione di espressione del Tema», che altro non è, si ricordi, il punto di vista dell'autore.

In *L'arco di trasformazione del personaggio*, D. Marks spiega molto bene la connessione tra la Storia e l'Arco di trasformazione del Protagonista. Se ogni racconto è un racconto di trasformazione e cambiamento, il Protagonista deve essere investito da un'urgenza immediata di rinnovamento. Se questa esigenza dovesse venir ignorata, la conseguenza sarebbe la morte fisica o spirituale.

L'essenza prima del conflitto interiore del Protagonista, per quanto possa essere specificata e caratterizzata caso per caso, è sempre racchiusa nella scelta tra rimanere nel passato e perire o abbracciare il cambiamento e vivere.

Il problema di un passato che deve essere superato è rappresentato da un «Sistema di sopravvivenza» che, nonostante si sia rivelato utile fino ad un certo momento, ora è fallito. La forza interiore che tiene ostinatamente attaccati ad un Sistema di sopravvivenza obsoleto viene chiamata «*Fatal flaw*»: all'inizio della Storia, il Protagonista è l'opposto del suo Obiettivo interno, cioè è caratterizzato preminentemente dal *Fatal flaw*.

In conclusione, il Protagonista è la porta d'accesso alla Storia, che è sempre la Storia del cambiamento del Protagonista dal *Fatal flaw* al suo Obiettivo Interno.

Per quanto possa essere stimolante il Tema e ben organizzata la Struttura, è il Protagonista che deve prendere per mano il pubblico lungo la Struttura, alla scoperta del Tema.

Mancando la connessione tra il Protagonista e il pubblico o tra il Protagonista, il Tema e la Struttura, la Storia è inaccessibile.

#### 4. Dialoghi.

Ci si cali ora in ciò che una Storia immediatamente appare agli occhi del lettore, dello spettatore, del pubblico.

Il libro, lo spettacolo, il film, propongono subitaneamente e direttamente l'attività dei personaggi, Scena dopo Scena, Atto dopo Atto. Ebbene, ciò che il personaggio compie più di qualsiasi altra cosa è parlare.

L'importanza delle parole pronunciate dei personaggi, ai fini di questo studio, si radica su un duplice terreno. Innanzitutto, l'organizzazione a frattali della Struttura fa decantare il Tema, il conflitto e gli obiettivi in ogni Scena, fino a formare la ragion d'essere di ogni battuta.

In secondo luogo, il modo con cui i personaggi parlano tra loro e le cose che si dicono svolgono tre funzioni tipiche, cioè di esposizione di informazioni, di caratterizzazione e di azione.

##### a. Il Dialogo per la Struttura.

R. McKee, in *Dialoghi*<sup>80</sup>, definisce Dialogo come «qualsiasi parola detta da qualsiasi personaggio a chiunque». Continua spiegando che ogni battuta del Dialogo deve essere costruita in modo che sorga da un bisogno, miri ad uno scopo ed esegua un'azione.

---

<sup>80</sup> Pubblicato da Omero, Roma, 2017.

Non sorprende la somiglianza con quanto già riportato sugli elementi essenziali del *Plot*: l'emergenza di conflitto porta al compimento di un'azione necessaria a raggiungere un obiettivo.

Il carattere frattale della Struttura rivela la stessa fisica della Storia intera persino nella singola battuta di un Dialogo. Ma di quale valore si veste davvero ogni singola battuta?

L'essenza del Dialogo è rinvenibile nel conflitto tra almeno due interlocutori<sup>81</sup>.

L. Egri, in *L'arte della scrittura drammaturgica*<sup>82</sup>, espone in modo molto chiaro che, per evitare Dialoghi superflui, è fondamentale che essi esprimano un «conflitto crescente» ad ogni battuta, sorretto da «una catena logica di eventi» che spieghi in modo convincente perché il personaggio abbia tenuto un determinato comportamento. Si delinea, per tale via, uno schema «attacco e contrattacco» tra due contendenti che ad ogni battuta fa seguire una reazione, ciascuna spinta da un desiderio, da uno scopo e da un'azione.

Ma se ogni battuta si determina per un proprio desiderio, scopo e azione, ciò vuol dire che dopo ogni reazione l'azione deve mutare, evolvere, cambiare, in modo tale da aumentare il conflitto.

Ed ecco che si ripropone il senso del cambiamento. Se ogni Storia è una Storia di cambiamento, e se nell'intero della Storia non v'è spazio per ciò che non collabora al cambiamento trattato dal Tema, persino ogni battuta di ogni Dialogo deve esprimere un passo verso quel cambiamento.

Anche qui, infine, Aristotele ancora traspare.

---

<sup>81</sup> Dovendo essere rigorosi, «quando un personaggio parla, lo fa sempre con qualcuno, anche se si tratta di un'altra parte di sé stesso». Dunque, anche «tutti i monologhi sono in realtà dialoghi».

<sup>82</sup> Pubblicato da Dino Audino, Roma, 2003.

Questo permette di concludere che la battuta è la forma del *Beat*, cioè l'unità minima di cambiamento.

b. Le funzioni del Dialogo.

R. McKee, in *Dialoghi*, insegna che il Dialogo assolve a tre funzioni: esposizione, caratterizzazione, azione.

Due personaggi che parlano espongono «informazioni sull'ambiente, sul momento storico e sui personaggi» stessi. A riguardo emergono due temi interessanti.

In primis, al fine di mantenere alta la tensione, R. McKee consiglia di esporre solo quando il pubblico ne ha bisogno o vuole sapere, evidenziando un generale principio di economia delle informazioni.

In secundis, si rinviene un modo cattivo di esporre, ossia «forzando i personaggi a fermare i propri scopi nell'azione» per spiegare qualcosa, e un modo buono di esporre, ossia «mostrando» le informazione attraverso il conflitto e l'azione. Anche quest'ultimo punto risponde ad un principio più generale, quello del *show, don't tell*: in estrema sintesi, il fruitore dell'opera è emotivamente più attento e coinvolto se si confronta con il personaggio che agisce in preda a scatti d'ira, ringhia parole confuse e aggredisce il suo interlocutore, piuttosto che confrontandosi con la descrizione «egli è furioso»<sup>83</sup>.

«La seconda funzione del Dialogo è la creazione e l'espressione della Caratterizzazione» e del Personaggio vero, con l'intento di renderlo credibile per il lettore o lo spettatore.

---

<sup>83</sup> Si ricordi che Aristotele predica che «poiché il poeta deve procurare il piacere siffatto che provenga dalla pietà e dal terrore, mediante un'imitazione, è evidente che bisogna produrre questo nei fatti»



J. Yorke, in *Into the woods*<sup>84</sup>, scrive: «*Dialogue plays an essential part in the creation of the character's facade: unless their guard is down, people speak according to the way they would like to be seen*»(Caratterizzazione), ma «*when words are juxtaposed with action [...], when a character says and does something contradictory*», le maschere cadono «*and truer intent can be glimpsed behind the words*» (Personaggio vero), creandosi così «*a gap in which an audience can be active*» indagando la natura di questa discrasia.

Di pregevole fattura l'intuizione di J. Yorke che propone di collegare la contraddizione in esame all'insicurezza: mentre il personaggio che si sente a suo agio è portato a manifestare il vero sé, quando avverte insicurezza è spinto a simulare, creando un divario tra apparenza e realtà, tra Caratterizzazione e Personaggio vero.

Che quanto proferito dal personaggio sia strumento finalizzato a calcolarne la cifra della personalità, ne abbiamo traccia anche nella *Poetica*.

Innanzitutto, Aristotele spiega che i temi del pensiero sono «quelli che devono essere procurati dal discorso. Loro parti sono il dimostrare, il dissolvere argomenti e il procurare emozioni», ossia, in altri termini, che «vi è pensiero in tutti coloro che, dicendo, dimostrano qualcosa, o anche manifestano un parere». Subito dopo aver dato la definizione di tragedia, scrive che l'azione imitata dal racconto è compiuta da persone che devono essere «di una certa qualità a seconda del carattere e», soprattutto, «del pensiero».

Dunque, come conclude M. Zanatta, il pensiero, che è quanto di esprimibile nel dialogo, nella *Poetica* è indagato unicamente «come mezzo efficace a delineare la natura dei soggetti agenti»<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Pubblicato da Abrams Press, New York, 2014.

<sup>85</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

Questa sia anche l'opportunità per tornare a riflettere in una dinamica esterno-interno.

Una Caratterizzazione esterna versus un Personaggio vero interno. R. McKee tripartisce il contenuto del Dialogo in livelli di profondità: v'è subito il Testo, cioè le parole per come appaiono pronunciate, asservite alla Caratterizzazione; il Sottotesto «indica il contenuto profondo» e nel Dialogo si scompone nel Non detto, ossia ciò che «è percepito nelle implicazioni del discorso», e nell'Indicibile.

L'Indicibile è l'insieme di desideri e impulsi subconsci che sospingono e guidano il personaggio nelle scelte e nelle azioni, dando cuore al Personaggio vero. La natura dell'Indicibile, infatti, «può essere rivelata solo quando, sotto le pressioni dell'esistenza, si sceglie di agire per raggiungere il desiderio che dia un senso alla vita».

Si giunga infine all'azione del Dialogo.

R. McKee riconosce tre tipi di azioni che il personaggio può compiere: fisica, mentale e, quella che è qui utile, verbale. Dunque, Dialogo è azione.

Si proceda ora per la dinamica esterno-interno, distinguendo un'Attività, ovverosia il comportamento testuale (il Testo), dall'Azione, vale a dire la componente sotto-testuale.

In altri termini, «l'Attività è la manifestazione superficiale di un'Azione, il modo in cui il personaggio intraprende la sua Azione».

Sia concesso un esempio: formulare una domanda è un'Attività tipica di un Dialogo; l'Azione che viene compiuta nella forma di questa Attività è il modo con cui la domanda è posta: un quesito può essere la manifestazione di una supplica, di una provocazione, di un insulto, di un'aggressione, di un'indagine, et cetera.

Questo permette di cogliere la reale portata di un Dialogo. Due personaggi che parlano si scontrano secondo un conflitto di attacco-contrattacco, di Azioni e reazioni.

Nella sequenza di battute, Testo è Sottotesto sono orchestrati in modo da far rivivere in quella Scena il dualismo Trama e Tema, *Plot* e *Subplot*, esterno e interno, concludendosi in un cambiamento valevole su entrambi i livelli.

In tale senso, la tecnica del Dialogo è l'ultima realizzazione tattica delle ambizioni strategiche impostate nel Tema, nella Struttura e nel Personaggio, ovverosia il tentativo concreto di convincere il pubblico della validità della propria tesi tematica.

## 5. Storytelling.

Si concluda il percorso tracciato da questo capitolo ricostruendo l'identità del prodotto artistico dello storyteller.

Cosa è, dunque, Storia?

Storia è antica quanto il mito. Storia è vigile come le cose che accadono. Storia è pioniera come la fantasia immaginifica.

Storia è un viaggio che parte dallo sconvolgimento dell'ordine e si inerpica per i tentativi di ristabilirlo o di crearne uno nuovo. È la tensione tra due valori contrapposti che generano conflitto, è la risoluzione di una contesa, è la conseguenza di una vicenda controversa. Protagonista e antagonista sono il motivo per cui la Storia esiste, ogni Scena vive per raccontare la partita tra Azione e reazione, tra una volontà e ciò che la ostacola. Storia è il dialogo tra gli avversari e la loro integrazione l'uno nell'altro.

Storia è il punto di vista, il Focus del bene, che ordina i valori e i significati secondo la polarizzazione positivo-negativo. È, dunque, lo svolgersi di una tesi tematica che cerca l'adesione intellettuale ed emotiva dell'auditorio.

Storia è il significato ordinato che l'essere umano riesce ad estrarre dall'esperienza dei fenomeni reali ed empirici. È la sua versione dei fatti, che è sua non perché taluna cosa è successa davvero in quel modo o meno, ma perché Storia è la descrizione personale delle vicende secondo il Tema di chi le racconta.

Storia è corpo con ossa della retorica, ma è anche emozione con anima umana. Essa è tesi protratta nel rigore razionale del retore, ma è anche ponte tra le distanze che separano gli individui, giacché insegna, incide, penetra la coscienza tramite l'Emozione estetica, dipanando la portata dei fatti per la risonanza che hanno nelle cattedrali della morale. Raccontare è far conoscere, calare nel contesto del terrore e della pietà, è mettere sulla pelle dell'auditorio la gioia più luminosa e il dolore più terebrante. È una lezione d'ignoto per chi lo ignora, sussumendolo nei luoghi comuni e rivelandolo, perciò, come materia istantaneamente riconoscibile.

Storia è la conclusione della disputa tra valori, del procedimento dialettico che cerca l'ordine. Storia è ciò che si conclude con la rivelazione stravolgente di significati vagliati dalla battaglia tra gli opposti.

Storytelling è far nascere la Storia.

## PARTE III

### IL RETORE, LO STORYTELLER, IL GIURISTA PRATICO

*Percorrendo i secoli dalla cultura greco-romana fino al nostro millennio, il confronto tra lo storytelling e la retorica rivela una solidissima compenetrazione tra le due arti, facendo emergere come il retore che vive nello storyteller ne assicuri la razionalità, la quale gli permette di trovare contesto nella retorica forense per la narrazione del fatto controverso.*

*I principi e le tecniche fin qui analizzate vengono digerite e riformulate, per l'appunto, nel contesto giudiziale, mentre viene trovato loro il giusto posto nell'arsenale del giurista pratico, il quale si riscontra sempre di più essere un giurista pratico non solo retore, ma anche storyteller.*

*Si scoprono, così, le utilità dell'arte della narrazione sia nella fase topico-strategica della preparazione al caso, sia nella fase dialettico-tattica della performance.*

*Per testare quanto proposto, viene fatta verifica sulla causa legale J. Depp contro A. Heard, svoltasi nel prima metà del 2022 ed incardinata in Virginia, Stati Uniti.*

Dal ricordo primordiale del mito riverbera un incontro fondativo di quel che noi esseri umani siamo stati in questi millenni: per la prima volta, la narrazione si mescola alla retorica.

Il termine *mythos* risulta già ad Omero e ad Esiodo profondamente connesso semanticamente al termine *logos*, entrambi rendibili con locuzioni che indicano «parola», «discorso» e «racconto».

Platone, anzi, ci parla del *mythos* «come se fosse una verità», tanto è che dell'origine dell'universo egli dice che è «un racconto verosimile», evocando l'immagine di ciò che veicola verità.

A scendere questa via, si riscontra che il *mythos* è «nel *logos*», nei «discorsi dialettici dei filosofi»; esso vive come «dialogo in atto che gli antichi poeti [...] rielaborano e sviluppano» nelle loro opere diffondendo «raffinate analisi logiche, etiche ed emotive». E allora la narrazione mitica si veste di retorica e accede ai luoghi del retore, manifestandosi «nell'esperienza sociale anche in forma giuridica».

Questo è il passo che il *mythos* compie verso il *nòmos*<sup>86</sup>, il quale «nasce e si sviluppa nella rete culturale di trasmissione di principi e regole che si manifestano nell'orizzonte retorico del mito», inteso come «origine di un intero modo di pensare una frastagliata diversità di interpretazioni in base ad un principio unificante e ordinatore».<sup>87</sup>

P. Moro, in *Alle origini del nomòs nella Grecia classica*, riporta questa identità: «la narrazione mitica è una narrazione retorica».

---

<sup>86</sup> «Pur nella sua inevitabile evoluzione semantica, la parola *nòmos* allude costantemente all'atto del legiferare e indica la manifestazione di un valore regolativo ed ordinatore dei rapporti sociali». P. MORO, *Alle origini del nomòs nella Grecia classica. Una prospettiva della legge per il presente*, Franco Angeli, Milano, 2014.

<sup>87</sup> P. MORO, *Alle origini del nomòs nella Grecia classica. Una prospettiva della legge per il presente*, Franco Angeli, Milano, 2014.

Considerando l'insegnamento di J. Campbell, tuttavia, la narrazione mitica persiste nel codice genetico di quella contemporanea. Dunque, quanto affermato da P. Moro porta con sé l'eco d'un tempo lontano che interroga il presente.

La narrazione, per come teorizzata dai manualisti d'oggi, è ancora una narrazione retorica?

La narrazione di un racconto vive giustificandosi non per sé stessa, ma attraverso il rapporto che instaura con il suo destinatario: una Storia inaccessibile all'interesse e alla comprensione dell'auditorium è una Storia che non esiste al di fuori di sé stessa.

È, dunque, un atto di seduzione quello che la prima Scena realizza verso il pubblico. È un atto di persuasione il compiersi del Climax in risposta alla domanda drammaturgica sorta all'Incidente scatenante. Se lo spettatore dovesse non convincersi delle corroborazioni poste a sostegno della tesi tematica dallo storyteller, il finale mancherebbe inevitabilmente di realizzare il suo scopo di provocare adesione logica ed emotiva a quanto volevasi dimostrare.

Si è anche avuto modo di confermare come la Storia sia sempre la Storia del cambiamento di un Protagonista e che il cambiamento è catalizzato da scelte conflittuali collocate nei turning point strutturali.

Le scelte conflittuali vengono messe in scena (o in pagina) tramite la rappresentazione di un antagonismo tra due personaggi che non solo imbastisce la contesa per tutta la Trama ma, per il principio dei frattali, deve sorreggere la micro struttura di ogni singola Scena.

In tal senso si può affermare che la narrazione è dialettica, che è la composizione di conflitti tra interessi opposti. Lo storyteller prende posizione impostando il Fulcro del bene nel Protagonista e cercando di convalidarne la bontà agli occhi di uno spettatore terzo e giudicante.

Aristotele afferma della retorica che se tre sono le specie di questa, tre sono anche gli elementi dei discorsi, giacché «il discorso si compone di tre cose: di colui che parla, di ciò di cui parla e di colui al quale parla. E il fine è in realtà a costui, intendo dire all'ascoltatore»<sup>88</sup>.

Le tre specie appena su accennate si distinguono in discorso deliberativo, discorso giuridico e discorso epidittico. Ciascuno è rivolto all'approvazione dell'ascoltatore, il quale può assumere la veste del giudice o dello spettatore.

Qui emerge ineluttabile l'ambito di operazione del retore: egli contende l'adesione dell'auditorium con un'antagonista, dando la luce a quest'arte di «un metodo di esposizione e risoluzione di un problema controverso tramite il linguaggio»<sup>89</sup>.

G. C. De Rosis commenta a riguardo: «La tragedia deve essere ben costruita e quindi vi è un legame con la retorica, perché quest'ultima si serve, nella concezione che di essa ha Aristotele, di esplicite argomentazioni e quindi rappresenta una vera e propria forma di razionalità»<sup>90</sup>.

R. McKee scrive: «mentre create la Storia, create la prova; l'idea e la Struttura si intersecano in un rapporto retorico»<sup>91</sup>. Si aggiunga anche che, essendo la Struttura narrativa sempre la struttura di un conflitto, lo schema retorico è anche lo schema di esposizione e composizione del conflitto nel racconto per come esso orbita attorno al Tema.

J. Yorke parafrasa G. Hegel: «*truth, he argued, could only be found through a journey of continual opposition; an idea is posited, challenged and a new idea is born. This is too*

---

<sup>88</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

<sup>89</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>90</sup> G. C. De Rosis, *L'imitazione come conoscenza nella Poetica di Aristotele: La superiorità del poeta rispetto allo storico*, contenuto in *Fides Quarens*, Pubblicità Grafiche Perri, Roma, 2012.

<sup>91</sup> R. MCKEE, *Story, Omero*, Roma, 2010 (=1999).



*then challenged and the process repeated until a totality, built from fractals, is found. So it is with story»<sup>92</sup>.*

Risulta ineludibile affermare che l'arte del narrare sia compenetrata dall'arte del persuadere: la retorica scorre nella narrazione come il sangue nelle vene, irrorando sia la fase di ricerca di topoi idonei e funzionali a strutturare la Trama e il Tema, sia la fase performativa<sup>93</sup> e di confronto con l'auditorium.

A dirlo con altre parole, lo storytelling non può vivere al di fuori della retorica e della dialettica, costituendosi come specificazione di queste arti: disceso nell'arena della contesa, il retore può adottare una moltitudine di strategie per ottenere il suo obiettivo, ossia persuadere, e tra queste v'è il gruppo di tecniche che definisce l'arte della narrazione. Il retore diviene storyteller senza cessare di essere retorico.

Si comprende, così, anche perché G. C. De Rosis si premuri di esaltare la connessione tra narrazione e retorica: la prima è razionale in quanto prodotto della seconda; inoltre, essendo un prodotto razionale, è idonea ad ottenere una persuasione, oltre che emozionale, anche intellettuale.

Tale tesi conduce lo studio dello storytelling nei luoghi retorici, indagando come esso aderisca agli schemi classici del retore individuati da Aristotele e Cicerone.

Ma ora bisogna chiedersi come la *Poetica* impreziosisca la *Retorica*. Come l'arsenale del retore può risultare arricchito dai principi dello storyteller? E se la trasversalità delle competenze retoriche fiorisce anche in ambiti altamente tecnici come il diritto, per quali vie lo storytelling raccoglie gli elementi specifici necessari a formare il racconto del fatto?

---

<sup>92</sup> J. YORKE, *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

<sup>93</sup> Katerina Kretler direbbe «fase di performance». In *Tapping the wellsprings of action: Aristotle's birth of tragedy as a mimesis of poetic praxis*, contenuto in *Thinking the Greeks*, Routledge, New York, 2019.

## CAPITOLO I

### LA TOPICA NELLA RETORICA E NELLO STORYTELLING

#### 1. La Storia come luogo topico per l'auditorium.

Cicerone insegna che «tutta l'arte del disputare ha due parti: una di trovare, l'altra di giudicare. [...] l'arte del trovare, che è detta Topica, [...] è prima nell'ordine della natura»<sup>94</sup>.

Aristotele specifica che il sillogismo<sup>95</sup> è retorico e dialettico quando «a proposito del quale esponiamo i τὸποι»<sup>96</sup>.

Ed è la ricerca dei topoi che programma la prima frase della retorica (*inventio*<sup>97</sup>), inaugurando l'inizio della preparazione strategica per comprendere le armi a disposizione, i punti di forza su cui si può contare e le vulnerabilità da nascondere o rimediare, mentre si tenta di prevedere le scelte dell'avversario allo scopo di prepararsi al meglio.

In primo punto, si dia nota di come, nel suo essere topica, la retorica si innervi per l'essenza stessa della Struttura del racconto.

Se il racconto è la ricostruzione del fatto (ad esempio, un assassinio) che si vuol interpretare secondo l'Azione drammaturgica (ad esempio, difendendo la propria vita) tradotta in scena a partire dalla tesi tematica (ad esempio, è giusto uccidere per difendere la propria vita); se la Storia è sempre la Storia del viaggio del Protagonista per rinvenire le qualità necessarie a risolvere l'opposizione conflittuale dell'antagonista nell'ambito della Struttura<sup>98</sup>; allora l'auditorium, terzo

---

<sup>94</sup> M. T. CICERONE, *La topica*, Tipografia di Gio. Silvestri, Milano.

<sup>95</sup> *Ἐνναλογισμὸς* è traducibile anche con *argomentazione*.

<sup>96</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

<sup>97</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/inventio/>

<sup>98</sup> J. Bruner e A. Amsterdam ripropongono i *beat* fondamentali della struttura rivolgendosi alla vicenda processuale: 1. V'è una situazione iniziale che 2. viene sconvolta da un «*trouble*». 3. Il

e giudicante, assiste, tramite il racconto, all'esperienza topica del Protagonista, come rinvenimento delle qualità dovute per il superamento degli ostacoli, mentre rivive il fatto secondo l'Azione per come tradotta dallo storyteller in funzione del Tema.

Lo storyteller predispone il percorso attraverso cui il giudice rinviene gli argomenti che provocano l'adesione logica ed emotiva. È notevole come, nella sua applicazione più pura, la narrazione rimanga agganciata al principio del *show, don't tell*: il rapporto che lo storytelling vuole instaurare col giudice spettatore non è tanto didascalico e descrittivo, ma piuttosto persuasivo di un'idea «attraverso la dinamica degli eventi», ossia attraverso «le conseguenze delle scelte e delle azioni umane»<sup>99</sup>.

In questo senso, il narratore ha lo scopo di far rinvenire al pubblico le informazioni nel momento stesso in cui esse sono rinvenute dalla Struttura, e non servendole come algida cronaca, ma facendole vivere in senso drammatico, in modo tale per cui il pubblico assuma un ruolo attivo e più propriamente compia egli stesso l'azione di rinvenire gli elementi a sostegno della tesi.

Di ciò v'è tratto preciso in quanto si è già avuto modo di vedere, ossia «il piacere di aver distinto gli aspetti del bene e del male» che il confronto dialogico di Temi opposti in una Storia suscita nell'auditorio.

Ancor prima di giudicare e scegliere a quale dei punti di vista dare l'adesione che essi si contendono, lo spettatore giudice li scopre e con essi deve confrontare il proprio sistema di valori, giacché il suo repertorio topico viene integrato, o addirittura contestato, dalla Storia.

---

protagonista deve operarsi per porvi rimedio finendo a provocare 4. un nuovo stato di fatto. 5. La narrazione si conclude con la «coda». Così in *Minding the law. How courts rely on storytelling, and how their story change the ways we understand the law – and ourselves*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

<sup>99</sup> R. MCKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).

Riconoscere nel racconto uno strumento non solo per ottenere adesione, ma anche per incidere il bagaglio di conoscenze di colui al quale si rivolge, prolude a due constatazioni.

La prima conferma l'antica intuizione aristotelica di una mimesi come strumento di apprendimento. A dire il vero, anche il retore si prefigura l'eventualità di una «opposizione per ignoranza», consapevole di doverla affrontare per mezzo di una competenza «didascalica»: usando le conoscenze già in possesso all'auditorium, farà in modo che costui «non sia più ignaro intorno a ciò che egli dice»<sup>100</sup>.

La seconda ricade immediatamente nella vicenda processuale: la ricostruzione del fatto istruisce il giudice, sì, sugli eventi accaduti, ma, come s'è visto, anche su un punto di vista (che lo storyteller rappresenta come Focus del bene tramite le Azioni del Protagonista).

Da una parte, per il racconto egli vive l'esperienza topica nell'occasione in cui incontra temi a lui nuovi sulla natura umana, rinvenendo *loci* che integrano la comprensione che ha dell'individuo<sup>101</sup>; dall'altra, questi *loci* forniti dallo storyteller

---

<sup>100</sup> F. CAVALLA, *Retorica giudiziale, logica e verità*, contenuto in *Retorica processo e verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>101</sup> A riguardo, J. W. Singer riporta l'esperienza con i suoi studenti. Di essi dice che «*they lack a way to tell a story [...] They seem unable even to tell such a story to themselves, to justify their intuitions about the need for protection [...]. Some students felt that it was inappropriate to voice such sentiments in a court of law. [...] It worried me as a teacher that my students failed to understand that many courts would understand plant closings as hard cases. Although they could easily recite doctrinal and policy arguments on behalf of the workers, they seemed unaware that some judges would react sympathetically to those claims*». Per affrontare il problema, il professore americano racconta loro una storia. Commenta il risultato: «*my initial inclination had been to tell a story that would enable the students to empathize with the workers in the case by giving a "thick description" of their situation. But this strategy could not work if the students simply did not believe that the workers were in fact vulnerable or that the company's action was an illegitimate breach of trust. The only way to break through this barrier was for me to imagine a situation in which my audience would themselves feel both vulnerable and betrayed. This situation would convey the message that ordinary people, like themselves, sometimes feel powerless in the face of large institutions on which they are heavily dependent - that ordinary people, like themselves, rely on the good faith of others in the marketplace*». La persuasione compiuta da Singer, come egli stesso dice, non ha operato convincendo gli studenti a cambiare i loro valori, «*but by making them aware of values they already have which they simply had not initially thought were relevant in this situation*». Così in *Persuasion*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/11/>.

sono, a loro volta, oggetto di azione topica del giudice nella redazione delle motivazioni, specialmente, ad esempio, in quei particolari casi in cui la dinamica procedurale finisce col mettere in primo piano la personalità e il carattere dell'assistito.

Si pensi, ad esempio, agli indici «fattuali» di capacità a delinquere menzionati al II comma dell'art. 133 c.p., ove le note ambiguità del modello disciplinato costringono, come in altri pochi casi, il magistrato giudicante ad analizzare il fatto sulla base della personale comprensione del carattere umano<sup>102</sup>.

## 2. La fase topica-strategica dello storytelling.

In seguito, si consideri come l'attività compositiva-performativa dello storyteller, come quella del retore, sia da precedersi con un momento preparativo.

Prima della tattica, v'è la strategia<sup>103</sup>.

La struttura retorica interviene nell'arte poetica individuandone uno stadio topico, in cui il narratore definisce l'oggetto tematico e prepara le mosse per affrontarlo. D'altronde, se la composizione di un conflitto si attua tramite i giusti mezzi di persuasione, così in un'arte come nell'altra si deve innanzitutto procedere a selezionare e ricercare i topoi.

---

<sup>102</sup> Incredibilmente aderente alla sensibilità giuridica, J. Yorke scrive: «*The protagonist in drama mimics both the author's and reader's desire – all are detectives in pursuit of a truth. In every archetypal story a protagonist learns – in exactly the same way we do. We are both brought face to face with the consequences of not learning – we will remain unenlightened – and thus, if we continue to read or watch, we choose to learn to. [...]. Drama, therefore, mimics the way the brain assimilates knowledge, which it's identical to both legal argument and the basic essay structure we are taught at school. It is why theme is essential and why it rises unbidden from any work. Consciously or unconsciously, all drama is an argument with reality in which a conclusion is drawn and reality tamed. We are detectives, seeking our case to be closed*». Così in *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

<sup>103</sup> L'individuazione nella retorica di un momento strategico-topico e di uno tattico-dialettico è proposta con i termini «macro-retorica» e «micro-retorica» nel seguente saggio: L. ROSSETTI, *Sulla struttura macro-retorica del Filebo*, contenuto in *Il Filebo di Platone e la sua fortuna*, M. D'Auria, Napoli 1996.

La fase topica si identifica a sua volta per tre proprie fasi: I) ricercare selettivamente i topoi capaci di resistere alle confutazioni; II) ordinarli attraverso il vaglio critico di domande e risposte; III) comunicare la selezione con l'intento di persuadere<sup>104</sup>. Da qui non può sfuggire neppure chi compone una Storia.

Una volta fissato il Tema, si deve definire il viaggio del Protagonista nella selva dei conflitti. La materia prima di cui si costituisce la Struttura è una miscela di logica ed emozione e di questa devono essere individuati e selezionati opportunamente gli ingredienti, cosicché la tesi tematica sia sviluppata in modo cogente e le Azioni appaiano coerenti, sufficienti, convergenti e resistenti<sup>105</sup> per provocare adesione intellettuale ed emozionale nell'auditorium.

In tal senso, innanzitutto, si ricordi come Aristotele e i contemporanei comandino di fissarsi al Tema per evitare di selezionare tra gli argomenti rinvenuti quelli che, pur apparendo affascinanti, esulano dal focus tematico e drammaturgico.

Non si perda l'occasione, inoltre, di dar valore allo sforzo dello Stagirita nell'individuare nella *Retorica* i topoi di diverse qualità caratteriali, che non possono dirsi ignorabili anche nell'ambito giudiziario.

Si prendano l'ira e la brama: di esse egli dice che possono comporre la costituzione di certi abiti, i quali, una volta composti, inducono a realizzare un certo tipo di azioni; ebbene, l'oratore giudiziario deve aver presente lo spettro di azioni che compie chi indossa quelle abitudini, tanto è che dei topoi dell'ira e del suo contrario, ossia la mitezza, Aristotele dà elenco nella *Retorica*. E come di essi anche

---

<sup>104</sup> Così le tre funzioni sono rielaborate da P. Moro in *Topica giuridica 2.0. Cultura e tecnologia della ricerca legale*, contenuto in *Etica, diritto e tecnologia*, Franco Angeli, Milano, 2021. P. Moro fa riferimento al passo introduttivo del libro VIII dei *Topici* di Aristotele, che riportiamo a seguito da *Organon*, Giulio Einaudi Editore, 1955: «chi si propone di dare forma alle interrogazioni dovrà anzitutto individuare lo schema, onde è necessario che prenda le mosse il suo attacco, in secondo luogo formulare mentalmente le domande ed ordinare, pure mentalmente, gli argomenti, in terzo luogo dire finalmente tutte queste cose ad un altro».

<sup>105</sup> Questi sono i criteri di convergenza argomentativa e ad essi sarà dato opportuno spazio in seguito.

di molti altri, andando a formare un atlante di luoghi caratteriali che conferma una necessità antica del retore di conoscere la materia di cui sono fatte le persone, la stessa in cui lo storyteller individua e seleziona gli elementi più idonei alla Caratterizzazione e strutturazione del conflitto che anima il racconto<sup>106</sup>.

Concluso tale rinvenimento selettivo, si procede ad ordinarlo secondo un progetto di sviluppo, avanzando per domande e risposte dimodoché affiori il contributo dialettico. Da questo processo germoglia il principio progettuale che dà forma d'intero alla Trama, mentre assume consistenza la struttura tematica e si prende misura dei *turning point* fondamentali della sequenza causale che ordina l'arco del personaggio per come definito dai cambiamenti e dagli antagonismi. Di come la dialettica fondi questo momento topico si dirà nei prossimi sottocapitoli.

Infine, la selezione di topoi deve essere comunicata.

Nell'ambito forense, è colta l'utilità della topica rivolta alla formazione del discorso giuridico: le premesse così rinvenute sono resistenti perché vagliate dal confronto dialettico con le loro alternative, ma sono anche efficienti per «la loro attitudine ad adeguarsi al singolo caso disputato, mostrandosi ragionevoli nella sostanza piuttosto che esatte nella forma»<sup>107</sup>.

Sia questa l'occasione per cogliere che la topica fornisce un bagaglio di *inventiones*, ossia un «repertorio ragionato», che sarà di qualità maggiore tanto saranno autorevoli le fonti dei *loci* (si pensi all'autorità della corte e al rango della fonte in ambito giuridico; oppure, gli studi psicologici e sociologici in ambito puramente narrativo), ma anche tanto quanto sarà ampio lo spettro di alternative opposte vagliate, sicché la selezione che forma il repertorio presenterà un rischio minore di soccombere contro tesi antagoniste rimaste ignorate.

---

<sup>106</sup> L'analogia con gli studi degli storyteller moderni sugli «archetipi» è molto intensa. A riguardo, si veda C. VOGLER in *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999). Anche L. EGRI, *L'arte del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2009.

<sup>107</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

Si concluda valutando il peso che lo storytelling risulta avere nella fase topica di una retorica asservita al discorso forense.

Nella ricostruzione del fatto controverso, l'arte narrativa permette, in generale, di gestire l'impianto del racconto tramite il principio dell'Azione drammaturgica, che definisce l'intenzione sottesa all'attività descritta, e tramite i principi della Struttura, che organizzano causalmente gli Eventi ordinando la contesa.

In primis, nel rinvenimento delle premesse, interviene la sensibilità dello storyteller sia per ampliare il bacino di ricerca retorica, argomentativa<sup>108</sup> e discorsiva, sia per raffinare la selezione.

Ad esempio, la profilazione criminale eseguita sull'assistito suggerisce la direzione dell'antagonismo; a questo punto, è da individuarsi il Tema, la premessa drammaturgica e la Caratterizzazione idonei a contrapporsi, nella Struttura, al conflitto offerto dall'avversario, scovando fra i *loci* quelli che meglio si attagliano allo scopo. Sicché, non si commetta l'errore di proporre del fatto un racconto inficiato da contraddizioni nei caratteri, che lascerebbero al contendente lo spazio per fendere.

Si ordinano, poi, le premesse secondo un progetto strutturale che valorizzi la selezione, con l'obiettivo non solo di fornire le connessioni argomentative al discorso, ma anche di preludere ai *turning point* necessari ad agganciare l'empatia del giudice spettatore.

Qui, lo storyteller non è solo lo stratega di una Storia retoricamente resistente ed emotivamente coinvolgente, ma è anche interprete del valore morale che si preoccupa di dar dignità ad ogni individuo in ossequio al principio assoluto delle dignità umana: ordinare le premesse narrative significa programmare la struttura

---

<sup>108</sup> Nell'ambito argomentativo, lo storytelling fornisce soluzioni più per quegli argomenti che Aristotele, nella *Retorica*, definisce «persuasioni tecniche», e per quella porzione di persuasioni «non tecniche» che P. Moro, ne *L'arte della scrittura giuridica*, rubrica come «nel processo».



del Tema e della Trama; tale operazione conduce alla Caratterizzazione del Protagonista, che assume su di sé il Fulcro del bene tramite l’Azione, intesa come manifestazione ordinata della tesi tematica; dunque, il punto di vista dell’assistito è rilevato nella sua dignità dalla tecnica e dall’eleganza del giurista storyteller, il quale si premura di dar voce nel processo (che è sempre il processo delle parti) a chi la propria voce non avrebbe modo di valorizzare adeguatamente<sup>109</sup>.

Per terzo, il «repertorio ragionato», per come permesso dalla topica, soffre della problematicità endemica di risultare irrimediabilmente «sempre provvisorio ed inconclusivo», in quanto continuamente sottoposto alla critica dialettica<sup>110</sup>. Beneficia, tuttavia, del controllo efficiente e costante dello storyteller. Se agganciare per via logica ed emotiva l’adesione del giudice spettatore vuol dire individuare ed ordinare i topoi che egli può condividere, non è ignorabile la trasformazione continua dei luoghi comuni che intridono sia il diritto scritto, giurisprudenziale e dottrinale, sia la morale comune che disegna la «memoria collettiva»<sup>111</sup>.

In questo senso, lo storytelling coglie ed interpreta i conflitti di nuova generazione e li risistema nello scacchiere degli opposti conflittuali, costituendosi come vaglio ulteriore e persistente dell’urgenza di rinnovare il repertorio<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Permettendoci un’analogia gravida di suggestioni, si colga come il diritto al processo e il diritto alla difesa trovino elegante manifestazione, tramite lo storytelling, nel principio che gestisce il Fulcro del bene nella narrazione del fatto.

<sup>110</sup> P. MORO, *L’arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>111</sup> S. Fuselli, sull’*εἰχόζ*: «le connessioni plausibili con cui si cimenta il sillogismo retorico sono quelle che accolgono quei rapporti, quei nessi che costituiscono il collante nascosto di un’intera “memoria collettiva”, di quell’intera tradizione all’interno della quale si danno le azioni e le decisioni su di esse». Così in *Verità ed opinione nel ragionamento giudiziale*, contenuto in *Retorica processo verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>112</sup> Ad esempio, nuove tecnologie sollevano nuovi problemi «che si manifestano nella nostra cultura in una serie di conflitti che, in effetti, acquistano rilevanza per il giurista in quanto definiscono il rapporto tra la società e l’individuo». P. Moro, *Il valore indisponibile dell’uomo. Il limite giuridico della biomedicina*, contenuto in *Una nuova etica per una nuova scienza*, a cura di M. Marchetto ed E. Tonon, Libreria al Segno, Pordenone, 2001.

### 3. Κοινά, ἐνδοξα, εἰχόζ.

G. Sposito ripropone quanto Diogene Laerzio afferma di Protagora: «per primo sostenne che intorno ad ogni cosa ci sono due discorsi contrapposti». E, dunque, su ogni cosa è sempre possibile dire e contraddire.

I sofisti furono i primi ad avvertire «le implicazioni logiche del passaggio da ciò che è presente, visibile, a ciò che non è oggetto di esperienza, ma di ricostruzione immaginativa. Il passaggio dal noto all'ignoto presuppone un criterio, una *ratio* che ci guidi nella ricostruzione dell'ipotesi argomentativa: e tale criterio fu offerto dalla dottrina del verosimile (εἰχόζ)»<sup>113</sup>.

Nei *Topici*, Aristotele afferma che ἐνδοξα sono «elementi che appaiono accettabili a tutti, oppure alla grande maggioranza, oppure ai sapienti, e tra questi o a tutti, o alla grande maggioranza, o a quello oltremodo noti ed illustri»<sup>114</sup>.

Nella *Retorica*, lo Stagirita dice delle persuasioni (*pisteis*) che sono «un tipo di dimostrazione», definendo l'entimema come «una dimostrazione retorica». Delle argomentazioni retoriche e dialettiche, nelle *Confutazioni sofistiche*, dice che «sono quelle che deducono da premesse fondate su ἐνδοξα»<sup>115116</sup>.

Sulle ἐνδοξα trova fondazione anche la premessa che esprime il verosimile, ossia l'εἰχόζ.

Negli *Analitici primi*, si trova che la premessa che esprime ciò che è probabile deve fondarsi sull'ἐνδοξα. In questo senso, probabile è, infatti, ciò che è noto verificarsi

---

<sup>113</sup> G. SPOSITO, *Il luogo dell'oratore. Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2001.

<sup>114</sup> ARISTOTELE, *Topici*, contenuto in *Organon*, introduzione di G. Colli, Giulio Einaudi Editore, 1955.

<sup>115</sup> ARISTOTELE, *Confutazioni sofistiche*, contenuto in *Organon*, introduzione di G. Colli, Giulio Einaudi Editore, 1955.

<sup>116</sup> M. Zanatta nota come il legame tra ἐνδοξα e retorica attesti che quest'ultima sia un'arte che si colloca alla presenza di un auditorium a cui spetta il giudizio di bontà ed efficacia del discorso, precisando che le premesse in questione si qualificano anche per essere condivise proprio dalla platea spettatrice. Così in *Retorica e Poetica*, UTET, Novara, 2017.

in un certo modo o meno, ad esempio: «è probabile che gli invidiosi si detestino, o che gli amati amino»<sup>117</sup>.

E. Berti traduce *protasis endoxos* con «premessa endossale», spiegando che il verosimile «non è ciò che è simile al vero, ma ciò che è «altamente probabile». Con ciò si rileva che, per Aristotele, gli *endoxa* hanno «un valore di verità alquanto elevato» senza essere veri e propri principi, ossia verità necessarie<sup>118</sup>.

Dobbiamo tuttavia rassicuraci. Infatti, l'arte delle poetica, insolubilmente avviluppata nell' *εἰχόζ*, trova in qualsiasi caso materia nel reale, in quanto nulla impedisce che i fatti accaduti siano accaduti in un modo che coincide con quello che sarebbe potuto accadere<sup>119</sup>.

Si ricordi che la poesia è imitazione (mimesi) che ha ad oggetto il possibile e come verità il verosimile. M. Zanatta commenta che nella poesia il possibile «si rischiera di verosimile, giacché in esso reperisce quell'ordine razionale che permette di esplicitare il concatenarsi dei fatti quali sarebbero potuti avvenire»<sup>120</sup>. Della razionalità del verosimile abbiamo conferma in un trattato di dubbia provenienza,

---

<sup>117</sup> ARISTOTELE, *Analitici primi*, contenuto in *Organon*, introduzione di G. Colli Giulio Einaudi Editore, 1955.

<sup>118</sup> E. Berti continua riportando la distinzione aristotelica dei due valori di verità, ossia il necessario (*ἀναγκασιον*) e il «per lo più» (*ὡς ἐπὶ τό πολὺ*): il necessario è ciò che è vero sempre ed appartiene alle scienze matematiche che, appunto, raggiungono dimostrazioni sempre vere; il «per lo più» è delle scienze come la fisica, la quale, per Aristotele, «pur dovendosi accontentare di dimostrazioni che valgono “solo per lo più”, e quindi sono in un certo senso “verosimili”, è scienza». Il filosofo italiano conclude che, per lo Stagirita, ciò che afferma la scienza come la fisica è, dunque, in generale vero, ma con delle eccezioni, sicché è verosimile che «le madri amano i propri figli», ma non nel caso di Medea. È inoltre significativo nella sede di questo lavoro quel che riporta infine: «proprio l'uso di dimostrazioni valide “per lo più” ha indotto alcuni studiosi a sostenere che la fisica e la filosofia pratica di Aristotele si avvalgono di argomentazioni dialettiche». Così in *Gli endoxa in Aristotele e oggi*, endoxai.net, 2017, <https://endoxai.net/2017/05/26/gli-endoxa-in-aristotele-e-oggi/>.

<sup>119</sup> M. ZANATTA, Introduzione, in *Poetica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, UTET, Novara, 2017. S. Fuselli, dal canto suo, si premura di saldare «l'incerto» al «vero»: «il “sembrare” e l'“assomigliare” indicano che il tipo di nessi costitutivi di questo *syn-logizomai* non è qualcosa di ultimativo: ci è appunto dell'altro – il vero – che li anticipa». Tuttavia, «il rinvio al vero è dato dal manifestarsi stesso della verità in una delle sua possibili forme: in questo senso non vi è nulla di “simile” al vero se non il vero stesso». Così in *Verità ed opinione nel ragionamento giudiziale*, contenuto in *Retorica processo verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>120</sup> M. ZANATTA, Introduzione, in *Poetica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, UTET, Novara, 2017.

*Retorica ad Alessandro*, ove si afferma che «i fatti che si producono in maniera contraria al verosimile sono eguagliati a quelli che accadono in modo contrario a ragione».

Tale affermazione si ripercuote su quanto Aristotele afferma nei *Topici*: «prendere in considerazione il primo venuto, che dichiara delle opinioni contrarie a quelle generali, è difatti un'ingenuità»; ciò si collega, a sua volta, alla necessità delle premesse retoriche e dialettiche di fondarsi non su *χολιά* qualsiasi, ma su quella specie di nozione comune che è anche un'opinione notevole, ossia *ενδόξος*.

Si consideri, in fine, che il termine *ειχός* sembra presentare una valenza polisemantica. Dall'uso che se ne riviene nei trattati aristotelici, molti versi si adeguano meglio al contesto e si impreziosiscono a seconda di una traduzione diversa da «verosimile». Alejandro Aviles S. coglie un'intenzione più assimilabile ai concetti contemporanei di «conveniente», «plausibile», «lodevole»<sup>121</sup>.

Se non v'è da sussultare per la convenienza e la plausibilità, in quanto accostabili nell'area semantica della probabilità e della verosimiglianza, perplessità maggiori insinua la lodevolezza. Tuttavia, dagli studi che X. Riu ha condotto sull'*Etica nicomachea*, sulla *Retorica* e sulla *Poetica*, si evince come il termine *ειχός* sia vicino ad indicare ciò che è bene che sia: «quasi sempre il senso di base è "logico" (o perfino "ovvio, evidente"), sia nel senso che qualcosa va d'accordo con ciò che è stato detto, sia che è "naturale", che esso corrisponde alla realtà, o persino che esso è bene, come si conviene»<sup>122</sup>.

Questa diserzione apre due linee di ragionamento che si radicano in due diversi valori semantici della parola. X Riu li percorre entrambi. 1) Ove *ειχός* designa ciò che è «logico, evidente, normale, naturale, ragionevole», si tratta di «una

---

<sup>121</sup> A. AVILES, *Eikos, il plausibile, non il verosimile*, academia.edu, [https://www.academia.edu/647701/Eikos\\_il\\_plausibile\\_non\\_il\\_verosimile](https://www.academia.edu/647701/Eikos_il_plausibile_non_il_verosimile)

<sup>122</sup> X. RIU, *Eikòs nella poetica di Aristotele*, gro.unisi.it, [http://www.gro.unisi.it/frontend/sites/default/files/Riu\\_Eikos\\_nella\\_Poetica\\_di\\_Aristotele.pdf](http://www.gro.unisi.it/frontend/sites/default/files/Riu_Eikos_nella_Poetica_di_Aristotele.pdf).

contestazione di un fatto, di qualcosa che si sa, e Aristotele lo rafforza in tutti i casi con una ragione»; 2) ove designa ciò che è «bene, corretto, come occorre», v'è comunque constatazione, «ma anche una valutazione positiva da punti di vista morali<sup>123</sup>, logici, etc [...]».

Si concluda, ora, osservando che la narrazione trova conforto nella razionalità della retorica per come essa offre, in fase topica, un metodo di rinvenimento di premesse adeguate a connettere l'elaborato e l'auditorium attraverso luoghi comuni condivisi da una maggioranza autorevole.

Sono da cogliere, qui, due pertinenze importanti.

Se l'obiettivo del racconto è l'adesione intellettuale ed emotiva del terzo auditore, se il terzo auditore aderisce ad una tesi tematica trovando accesso nella Struttura della Trama tramite l'Azione del Protagonista, allora, diviene urgente scovare quegli elementi primi che permettano una persuasione «istantanea»<sup>124</sup>, dovendo concludere che, se non si vuol correre il rischio di scoprirsi irrazionali o commettere «un'ingenuità», tali elementi non possono esser altro che «premesse endossali». Ma è doveroso comprendere che la sensibilità dello storyteller restituisce molto di più al retore di quanto abbia ricevuto.

Scrutando la realtà, infatti, si ritrovano forme e materie costitutivamente narrative che svelano la loro utilità solo a chi è in grado di leggerle. Il giurista pratico, quindi,

---

<sup>123</sup> Questo tema rimanda al substrato morale del processo e alle sue premesse: «*the aspiration of legality confronts the perpetually difficult task of guaranteeing officials the freedom of action to deal with situations that cannot be anticipated in all respects in advance, insuring that when action is taken, it will conform tolerably well to the general norms of morality and action expressed and validated in advance by the established governmental processes*». T. M. MASSARO, *Empathy, legal storytelling, and the rule of law*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/3/>.

<sup>124</sup> «l'atto difensivo dell'avvocato nel processo si presenta persuasivo quando è istantaneo, ossia quando è condiviso dal giudice nello specifico contesto della decisione» e «la persuasione si raggiunge quando l'argomentazione difensiva si trasfonde nella motivazione del giudice, stabilendo con essa una connessione indefettibile» (si trasfonde istantaneamente, si potrebbe aggiungere). Così P. MORO in *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

deve fare i conti anche con quei luoghi comuni che esistono nell'essenza di un racconto e abbisogna di competenze specifiche per coglierli<sup>125</sup>.

Per la seconda pertinenza, si ricordi che un racconto necessita di un Protagonista credibile e che agganci il pubblico; che la stoffa di un tal personaggio si tesse sia per via della Caratterizzazione sia per via della progettazione del Vero personaggio; e che dalla Caratterizzazione al Vero personaggio si transita anche attraversandone le contraddizioni.

Una contraddizione è al di fuori del verosimile, giacché non è probabile che una madre amorevole uccida suo figlio, ma rappresenta l'opportunità di cogliere che dietro al carattere amorevole si cela una verità diversa.

Con ciò non si vuol asserire che lo storytelling possa esulare dall'*ειχόζ*, ma che l'*ειχόζ* fonda anche le contraddizioni: l'emersione del Personaggio vero per via delle contraddizioni è anch'esso un fenomeno che lo storyteller deve gestire secondo verosimiglianza, in quanto è verosimile che una madre amorevole uccida suo figlio non perché è andato male a scuola, ma perché ella soffre di allucinazioni che hanno identificato nel figlio un aggressore letale.

Si deve, infine, specificare che lo storytelling sostiene la topica della retorica forense per la ricostruzione del fatto controverso. La premessa retorica si deve corroborare attraverso una premessa narrativa. È utile far presente che i manuali contemporanei non chiamano premessa drammaturgica solo quella su cui si fonda

---

<sup>125</sup> Un esempio della specie di premesse di cui parliamo lo fa D. Luban, il quale mette in luce come i precedenti e la legislazione presentino il carattere della «*political narratives*»: «*legal argument is a struggle for the privilege of recounting the past. To the victor goes the right to infuse a constitutional clause, or a statute, or a series of prior decisions with the meaning that it will henceforth bear by recounting its circumstances of origin and assigning its place in history. I shall call such a historical placement of legal materials a political narrative. A string of precedents, a legislative history, an examination of framers' intent are all political narratives. To the victor goes also the right to recite what I shall call the local narrative constituting "the facts of the case at hand," and, following on these two rights, the additional right to pronounce the correspondence or mirroring of each narrative in the other that renders further argument unnecessary*». D. LUBAN, *Difference made legal: the Court and dr. King*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/5/>.

la Trama, ma spesso identificano come tale anche il Tema, e abbiamo visto come entrambe siano «premesse endossali». Governare il racconto in questa sede significa prender atto delle premesse antagoniste e individuare quale, tra quelle a propria disposizione, sia la migliore su cui imbastire la Struttura più efficace per opporsi a quella dell'avversario e risolvere il conflitto tramite la composizione del punto di vista dell'assistito, che è, dunque, anche un confronto conflittuale tra Temi, e quindi anche tra le premesse rinvenute.

In questa ottica, si rinviene una seconda utilità.

Il luogo comune che fonda la premessa corre il rischio endemico di essere in balia del contesto: «lo stesso fatto può essere narrato in maniere molto diverse a seconda della cultura del soggetto che pone in essere la narrazione e del contesto etnico, sociale e culturale in cui essa viene compiuta»<sup>126</sup>.

Ciò non è cosa da poco se si considera che «il fatto assume rilevanza ai fini dell'applicazione della norma»<sup>127</sup>. Anche qui si mette in luce la capacità dell'arte narrativa di calare nel contesto estraneo, dovendo scegliere, tra le più possibili rappresentazioni del fatto, quella che meglio collabora con i luoghi comuni della specifica realtà sociale aliena ospitata dalla controversia.

Difatti, il connubio tra razionalità ed emozione con cui lo storyteller veicola le informazioni recupera quell'antica peculiarità veduta da Aristotele: ossia è un modo di acquisire conoscenza. «Normalmente, se il *litigator*, nel costruire il caso, si avvale di categorie tipiche della cultura corrente, indurrà una più favorevole reazione in chi decide facendo riferimento ad elementi fattuali (Scene, Trame e personaggi) di Storie tipiche correntemente accettate»<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> J. SEARLE, *La costruzione della realtà sociale*, Einaudi, Torino, 2006.

<sup>127</sup> F. DI DONATO, *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>128</sup> F. DI DONATO, *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.

#### 4. Il carattere dialettico della fase topica nella retorica e nello storytelling.

«La discussione dialettica si svolge tra due parti, di cui una (il protagonista del dibattito) propone una determinata soluzione del problema esposto, mentre l'altra (l'opponente) deve confutare una siffatta soluzione. Per mezzo dell'induzione<sup>129</sup> il protagonista cerca di assicurarsi l'assenso dell'opponente alle affermazioni generali, dalle quali nell'ultima tappa del dibattito verrà dedotta la conclusione finale»<sup>130</sup>.

Che le arti della dialettica e della retorica siano immerse nell'ambito dell'antagonismo è cosa certa ai loro studiosi più antichi.

Di tal natura è anche la topica. P. Moro ne ripropone la seconda funzione per come appare dagli scritti aristotelici: «la capacità di discutere in contraddittorio rispettando l'ordine del domandare e del rispondere consente una disposizione del discorso con la formazione di uno schema di riferimento costante»; in altri termini, «per la formazione di un discorso argomentato dialetticamente, bisogna [...] ordinare gli argomenti ritrovati attraverso il vaglio critico di domande e di risposte»<sup>131</sup>.

Il retore si prepara ad affrontare «l'opponente» studiando il caso nella fase topica del metodo retorico. Pur essendo un momento puramente strategico, la sua immaginazione non può evitare il tentativo di prevedere il gran momento,

---

<sup>129</sup> «Nella dialettica l'induzione è il metodo di ottenere le premesse necessarie per costruire la prova deduttiva. L'affermazione generale, assicurata attraverso l'induzione, servirà in seguito come premessa, dalla quale verrà dedotta la soluzione del problema discusso». Così in la definisce A. KACPRZAK in *Tra logica e giurisprudenza: Argumentum a simili nel topici di Cicerone*, Journal of Juristic Papyrology, Varsavia, 2012.

<sup>130</sup> A. KACPRZAK, *Tra logica e giurisprudenza: Argumentum a simili nel topici di Cicerone*, Journal of Juristic Papyrology, Varsavia, 2012.

<sup>131</sup> P. MORO, *Topica giuridica 2.0. Cultura e tecnologia della ricerca legale*, contenuto in *Etica, diritto e tecnologia*, Franco Angeli, Milano, 2021.



passando e ripassando ogni tattica con cui egli può vincere o con cui l'avversario può sopraffarlo.

In questo senso, la topica non è solo per il contraddittorio, ma è anche già nel contraddittorio, poiché chi la interpreta è anche, in questo momento, interprete delle confutazioni opponibili a quanto rinviene. La solidità degli argomenti costruiti è valida tanto quanto il retore è in grado di entrare nella (ovvero, addirittura, essere la) testa del suo antagonista.

Per questa via, la topica si incatena allo schema dialogico, poiché il retore deve cercare luoghi argomentativi alternativi senza avere la possibilità di prevedere completamente le obiezioni di controparte o la decisione del giudice, e per far ciò necessita di «rappresentarsi da solo la negazione della propria posizione e cercare di confutarla comparando informazioni opposte tra loro»<sup>132</sup>.

E a questo punto, ricorrendo alle parole di F. Cavalla, è da notare la solidità che lega la topica con la dialettica: «la topica pone, selezionando diverse alternative; la dialettica accerta che quanto è posto sia sufficientemente univoco, tanto da escludere una serie di alternative»<sup>133</sup>.

È da considerare, inoltre, che il conflitto che investe il retore non lo vede contrapposto solo al suo antagonista, ma anche all'auditorium dal quale deve ottenere l'adesione. Nell'ambito giuridico il terzo auditore è il giudice, ossia il «tritagonista della situazione comunicativa» al quale attore e convenuto mirano, scontrandosi tra loro per convincerlo<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> P. MORO, *Topica giuridica 2.0. Cultura e tecnologia della ricerca legale*, contenuto in *Etica, diritto e tecnologia*, Franco Angeli, Milano, 2021.

<sup>133</sup> F. CAVALLA, *Retorica giudiziale, logica e verità*, contenuto in *Retorica processo e verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>134</sup> M. Manzin, a riguardo, commenta che «attore e convenuto non aspirano a convincersi l'un l'altro, anche se "visivamente" dibattono fra loro. Si tratta, infatti, di arguers che mirano al "tritagonista" della situazione comunicativa [...] il quale assiste al plemos argomentativo da una posizione "esterna"». Così *In margine a un testo esplicito. Frammenti di una lettura filosofico-giuridica del saggio di A. Gentili, Il diritto come discorso*, Edizioni Ca' Foscari,

D'altronde, lo stesso Aristotele già sanciva nella *Retorica* che delle «tre cose» di cui si compone il discorso una è «colui al quale parla», distinguendo in egli due figure opposte: «il giudice», che è «giudice del tribunale» quando giudica sulle «cose avvenute»; «lo spettatore», che giudica «sulla capacità dell'oratore» (che è facilmente identificabile con l'auditorium tipico di uno storyteller canonico, che non partecipa all'ambito giuridico)<sup>135</sup>.

Quanto è qui rilevato dall'arte del persuadere incide profondamente lo storytelling, solcando il perimetro del conflitto drammaturgico fin dalla sua programmazione iniziale.

Se lo spirito «agonistico del contraddittorio [...] è il tipico sostrato del ragionamento dialettico e, dunque, del procedimento retorico»<sup>136</sup>, nulla di meno si rivela essere l'atteggiamento del narratore quando definisce l'arco di trasformazione tramite il conflitto di opposti che si scontrano. Tanto è che L. Egri comanda un approccio dialettico secondo tesi, antitesi e sintesi, sottolineando che «tutto ciò che si muove costantemente nega sé stesso, ogni cosa si trasforma nel suo opposto attraverso il movimento»<sup>137</sup>.

Lo storytelling, dunque, nasce e muore per mostrare al pubblico una trasformazione mettendo in scena un conflitto tra Protagonista e antagonista, che

---

<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/ricerche-giuridiche/2015/1supplemento/in-margine-a-un-testo-esplicito/>.

<sup>135</sup> Tra le due forme di auditorium, M. Manzin differenzia il giudice dallo spettatore per l'autorità del primo: egli «è legittimato dalle forme della volontà legislativa ad esprimere, in maniera diretta e non mediata, una decisione vincolante per le parti». Ed è quella la decisione che il giurista «protagonista» si contende con il suo «opponente»: da una parte, deve tentare di scovare i *loci* su cui costruire le argomentazioni adeguate a vincere le confutazioni avversarie e conquistare l'adesione del «tritagonista»; dall'altra, deve tentare di prevedere il contrattacco del primo e i margini di consenso del secondo. Così *In margine a un testo esplicito. Frammenti di una lettura filosofico-giuridica del saggio di A. Gentili, Il diritto come discorso*, Edizioni Ca' Foscari, <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/ricerche-giuridiche/2015/1supplemento/in-margine-a-un-testo-esplicito/>.

<sup>136</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>137</sup> L. EGRI, *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma, 2003.

è contesa tematica: «*all drama is conflict. Without conflict you have no action, without action you have no character, without character you have no story*»<sup>138</sup>.

Di questo confronto, il narratore, al contrario del retore, ha controllo pieno in fase topica. Ma si badi che, come il retore, egli non può rinunciare all'indagine antitetica alla tesi, in quanto la tesi è rappresentata nel Focus del bene del Protagonista, che deve per forza passare sotto il fuoco incrociato delle confutazioni avversarie per poter giungere alla fine dell'arco narrativo.

In questo senso, ogni Storia si veste delle dinamiche del contraddittorio: domanda e risposta vengono drammatizzate in Azione e reazione.

Quel che accomuna più effettivamente lo storytelling alla retorica è l'incerto risultato allo scranno del «tritagonista».

Ove il giurista pratico debba affrontare la ricostruzione del fatto, il narratore prepara il Tema e la Struttura più adeguati a valorizzare la voce dell'assistito secondo i conflitti offerti dallo specifico caso controverso. Diversamente dalla sede sua propria, però, nel contesto legale egli deve anche fare i conti col fatto che l'antagonismo opposto al Protagonista è arricchito da una penna avversaria, il cui inchiostro ha il colore di una prevedibilità imperfetta.

Da questa focale riceve luce una utilità nuova dello storyteller: se la topica ricalca la funzione retorica di essere «utile per il fatto che le cose vere e le cose giuste sono per natura superiori alle loro contrarie»<sup>139</sup>; se tale utilità si traduce ne «l'addestramento alla disputa e al ritrovamento di ciò che giustamente persuade»<sup>140</sup>; allora, è la stessa funzione della topica a qualificare lo storyteller come il professionista del racconto e il più preparato a prevenire il Tema, le Azioni

---

<sup>138</sup> SYD FIELD, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Delta, 2015.

<sup>139</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, introduzione di M. Zanatta, contenuto in *Retorica e Poetica*, UTET, Novara, 2015.

<sup>140</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

e gli Eventi che la controparte è in grado di addurre nella propria versione della questione in fatto.

«La possibilità di esplorare più ipotesi da proporre potrebbe essere garanzia di successo per un *litigator* e questa funzione di “esplorare possibilità alternative” è tipica della narrazione»<sup>141</sup>.

Ancora più incisivo si mostra l’apporto del narratore nella strategia liminare al confronto col giudice. Benché lo stesso Aristotele, nella *Retorica*, si ponga criticamente contro le opere che mirano a suscitare emozioni <sup>142</sup>, bisogna soffermarsi opportunamente su due aspetti.

In primis, collegandosi strettamente alla «argomentazione tecnica», l’operazione topica dello storyteller, per come volta al confronto col giudice, si presta ad evolversi anche in una persuasione che è di quella specie che Aristotele dice consistere «nel disporre in un certo modo l’ascoltatore», il quale «è spinto a una passione dal discorso».

Con tale riferimento non si vuol riservare alla strategia narrativa un compito solamente perseguibile sul piano emotivo, giacché essa è anche, come s’è visto, razionale e logica<sup>143</sup>; ma si vuol evitare di procombere nell’ingenuità imbarazzante di chi è convinto che (Aristotele non ce voglia) il giudice sia un ingegno completamente robotizzato e privo di ogni empatia<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> F. DI DONATO, *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel “processo”*, Franco Angeli, Milano, 2008.

<sup>142</sup> Al riguardo, egli scrive: «non bisogna sconvolgere il giudice, portandolo all’ira o all’invidia o alla pietà: infatti, sarebbe come se si rendesse distorta quella regola che si sta per usare»

<sup>143</sup> E come tale, perfettamente capace di concludersi con quelle «argomentazioni tecniche» che Aristotele dice consistere «nel discorso stesso».

<sup>144</sup> Depositano in tal senso le scienze cognitive e le neuroscienze, che «hanno dimostrato che le emozioni sono componenti ineliminabili e determinanti delle decisioni e che possono significativamente influenzare anche soggetti esperti come gli operatori di giustizia». A. FORZA, G. MENEGON, R. RUMIATI, *Il giudice emotivo. La decisione tra ragione ed emozione*, Il Mulino, Bologna, 2017.

Un decisore di tal fatta sarà probabilmente un traguardo della tecnologie future<sup>145</sup>, ma ora la contesa si svolge innanzi ad un uomo e il difensore non garantirebbe la miglior difesa possibile<sup>146</sup> degli interessi della parte assistita se non valutasse, in fase topica, l'esito emotivo sul giudice. E dell'emozione nessun può dare racconto migliore di quello che può comporre lo storyteller.

Inoltre, confliggere nelle questioni di fatto con la controparte significa porre un freno all'interpretazione dell'accaduto polarizzata dagli interessi che ella rappresenta. In tal senso, lo studio preventivo delle possibili argomentazioni avversarie che cingono, ad esempio, la personalità e la natura umana dell'assistito si staglia nella dimensione etica del mondo forense come baluardo della dignità della parte rappresentata.

---

<sup>145</sup> Già oggetto di un'intesa critica degli studiosi. Alcuni cenni troveranno pertinenza più avanti in questa tesi.

<sup>146</sup> Con l'espressione «il meglio del suo lavoro» si vuol far riferimento all'art. 36 del Codice Deontologico Forense: l'avvocato ha l'obbligo di difendere gli interessi della parte assistita nel miglior modo possibile nei limiti del mandato e nell'osservanza della legge e dei principi deontologici.

## CAPITOLO II

### LA DIALETTICA NELLA RETORICA E NELLO STORYTELLING

#### 1. La struttura tetralogica del discorso giuridico nello storytelling.

Nel *De oratore*, Cicerone pronuncia, per voce di Crasso<sup>147</sup>, le cinque fasi dell'arte oratoria. Le prime quattro sono da calare in un contesto topico. L'ultima è così riportata dall'Arpinate: «*ad extremum agere cum dignitate et venustate*»<sup>148</sup>.

P. Sommaggio, in linea con i contemporanei, denomina «*actio*»<sup>149</sup> la quinta fase e la descrive come segue: «il discorso deve essere pronunciato con tutti gli accorgimenti che riguardano la propria persona, la propria immagine, il gesto e la pronuncia»<sup>150</sup>.

Si entra, dunque, nel secondo momento della retorica, in cui i risultati topici sono messi in atto in una performance dialettica.

P. Moro, ne *L'arte della scrittura giuridica*<sup>151</sup>, espone la «struttura tetralogica» del discorso giuridico: esordio, esposizione, argomentazione e conclusione.

Procediamo ad accostare questa struttura retorica alla Struttura in atti dello storytelling.

---

<sup>147</sup> Nel *De Oratore*, Cicerone considera Crasso il più grande degli oratori vissuti fino ad allora: «*Crasso nihil statuto fieri potuisse perfectius*».

<sup>148</sup> M. T. CICERONE, *De Oratore*, introduzione di E. Narducci, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Pisa, 1994.

<sup>149</sup> Ricorre anche il termine «*pronuntiatio*».

<sup>150</sup> P. SOMMAGGIO, *Il metodo retorico classico*, contenuto in *Retorica processo e verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>151</sup> Pubblicato da Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

a. Esordio, *Set up*.

È necessario riportare le funzioni dell'esordio forniteci da *L'arte della scrittura giuridica*.

In primis, v'è «la presentazione formale dei partecipanti». Il secondo aspetto dell'esordio «consiste nell'illustrazione sintetica di ciò che verrà tratta successivamente». Infine, l'esordio «può consistere nella critica, con finalità di prevenzione, dei vari pregiudizi che si ritengano già presenti nel convincimento del giudicante».

Le stesse funzioni trovano domicilio nel *Set up* della narrazione, ossia il primo Atto.

Innanzitutto, nel primo Atto si colloca la presentazione del Protagonista. Al contrario della scrittura forense, non è dogmatica la comparsa dell'antagonista. Tuttavia, premesso che l'Incidente scatenante definisce questo Atto e ricordando come l'Incidente scatenante sia connesso al Climax, è scelta frequente dello storyteller quella di incardinare già in questo momento l'inizio del conflitto tra l'Eroe e il suo rivale.

In secondo luogo, di nuovo è da recuperare il concetto per cui l'Incidente scatenante è la promessa di una Crisi e di un Climax, sia a livello di Trama che di Tema. Ordunque, all'inizio di una Storia, lo storyteller deve preoccuparsi di fissare la contesa interiore ed esteriore che è in gioco.

Per terzo, è necessario fugare fin da subito ogni vizio che il fruitore può opporre nel prosieguo del racconto, giacché il Tema scelto può formularsi in una domanda drammaturgica per la quale il pubblico ha già formata una risposta che è contraria a quella a cui la narrazione mira.

In tal senso, impostare correttamente il Fulcro del bene permette, come si è già detto, di accedere al percorso narrato e di instaurare fin sa subito empatia ed adesione con le vicende del Protagonista. D'altronde, una Storia che si prospetta

di dar luce alla dignità dei carcerati è in grado di coinvolgere anche chi sia ferreamente convinto che, ad esempio, i criminali non si meritino più nulla<sup>152</sup>.

Procedendo oltre, sono opportune altre due considerazioni.

Cicerone, nel *De oratore*, specifica quanto segue: «*ante quam de re diceremus, initio conciliandos eorum esse animos qui audirent; deinde rem demonstrandam*». In risposta, K. M. Weiland, in *Creating character arcs*, analizza le funzioni del «*characteristic moment*», ossia la presentazione in sé del Protagonista, e tra queste si trova: «*hook reader's sympathy and/or their interest*»<sup>153</sup>.

In secondo luogo, P. Sommaggio, nel suo saggio *Il metodo retorico classico* contenuto in *Retorica processo verità*<sup>154</sup>, annovera la necessità che l'esordio<sup>155</sup> risulti «coerente con il resto dell'orazione in modo tale da non sembrare appiccicato. E non deve neppure contenere elementi che poi non verranno usati, per non disperdere energie o distrarre l'uditore o ingenerare confusione». Del primo periodo troviamo riscontro nell'idea per cui L'incidente scatenante, ossia il culmine del primo Atto, abbia la funzione di proiettare la Storia nell'Atto successivo in una dinamica che McKee descrive in questo modo: «prima sconvolge l'equilibrio nella vita del protagonista, poi stimola in lui il desiderio di ripristinare tale equilibrio»<sup>156</sup>.

Per quanto riguarda il secondo periodo, invece, è sufficiente rifarsi al concetto aristotelico di intero per come trattato nella *Poetica*, ossia al bisogno di escludere

---

<sup>152</sup> In tal senso, F. Di Donato ripropone le considerazioni del movimento «diritto e letteratura»: tentare di far entrare la narrativa nella formazione del giurista è «il segno dell'apertura delle scuole di diritto verso un differente approccio, un modo di rappresentare la "diversità" (si pensi alle teorie giuridiche femministe, ai problemi legati alla razza, alla differenza sessuale) trascurate nelle storie tradizionali del diritto». Così in *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrativa nel "processo"*. Franco Angeli, Milano, 2008.

<sup>153</sup> K.W. WEILAND, *Creating Character Arcs*, PenForASword Publishing, 2016.

<sup>154</sup> A cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>155</sup> Così analizzando la retorica che Cicerone ci propone nel *De oratore* per come interpretata da Antonio.

<sup>156</sup> Così in *Story*, Omero, Roma, 2010.



dal racconto quanto causalmente connesso con la Struttura e, di conseguenza, anche quanto non necessario al punto da non trovare successivo sviluppo o utilità.

b. Esposizione.

*L'arte della scrittura giuridica* spiega che l'esposizione è la narrazione del fatto e che presenta una natura propositiva e dialogica. Inoltre, essa deve essere chiara, ordinata e concisa.

Comparare ciascuna delle fasi performative del retore con gli Atti della Storia non vuol essere un espediente fine a sé stesso, dunque non si indugerà ad ammettere che mancano le sufficienti premesse per affermare una corrispondenza perfetta. E ciò appare opportuno soprattutto per l'esposizione: più che trovare specchio in un Atto, infatti, essa è la Storia.

P. Sommaggio, ne *Il metodo retorico classico*<sup>157</sup>, ripropone le due visioni contrapposte di Crasso e Antonio, attraverso cui Cicerone si spiega.

Per Crasso, la *narratio* è «il racconto di come si sono svolti i fatti (secondo il punto di vista della parte che si sta rappresentando)». Antonio, invece, si raccomanda che la *narratio* non solo informi ma anche muova gli animi, difatti P. Sommaggio riporta quanto segue: Antonio sostiene che si debba tenere conto «della dimensione emotiva della controparte ma anche di coloro che sono chiamati a giudicare», e questo si ottiene suscitando «un sentimento di simpatia» e indirizzando «i sentimenti di chi ascolta e deve giudicare».

L'avvocato che rivolge il discorso forense all'emotività è una figura che suscita perplessità non solo in Aristotele, ma anche nello stesso Cicerone. Tuttavia, benché l'Arpinate riveli le sue preferenze per Crasso, è da constatare che «nel *De Oratore*,

---

<sup>157</sup> Contenuto in *Retorica processo verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

sotto le due “maschere” di Antonio e Crasso, c’è tutta la sua doppia esperienza: quella della cultura e quella della pratica<sup>158</sup>.

L’amore per l’eloquenza, inoltre, è cantato con intensità tale da essere superato da poche altre attenzioni dell’oratore romano. Difatti, nel primo libro del *De oratore* egli scrive: l’oratore deve conoscere «*omnes animorum motus, quos hominum generi rerum natura tribuit, penitus pernoscendi, quod omnis vis ratioque dicendi in eorum, qui audiunt, mentibus aut sedandis aut excitandis expromenda est*». Più avanti, rilancia: «*neque vero mihi quicquam*” inquit *”praestabilius videtur, quam posse dicendo tenere hominum [coetus] mentis, adlicere voluntates, impellere quo velit, unde autem velit deducere»*<sup>159</sup>. Ma, ancora di più, oltre alle prediche che l’Arpinate ci ha lasciato nei suoi trattati, si rinviene, invece nelle orazioni, l’attitudine di costui a rinfrancarsi in una seduzione del giudicante al di fuori dell’ambito del diritto. Addirittura, V. Giuffrè scrive di Cicerone che ottenebrava «la mente dei giudici, con le sue cortine fumogene ed i suoi specchi deformanti»<sup>160</sup>. Ma d’altronde, ciò fa peraltro parte del «gioco»: l’oratore non scende in campo per dire la verità o essere nel giusto<sup>161</sup>, egli desidera il successo dialettico e, per raggiungere lo scopo, si avvarrà anche della persuasione emotiva<sup>162</sup>.

Con ciò si spiega perché, al contrario del filosofo greco, Cicerone lasci, per così dire, la porta socchiusa al «*movere*» di Antonio.

P. Sommaggio, nel saggio su citato, riassume la posizione dell’autore a riguardo: «Cicerone ritiene che la sensibilità di chi è chiamato a giudicare sia meglio disposta verso sentimenti naturali, ancorché amplificati, piuttosto che completamente

---

<sup>158</sup> P. GRIMAL, *Cicerone. L’uomo che inventò l’Europa*, Garzanti, 2020

<sup>159</sup> M. T. CICERONE, *De Oratore*, introduzione di E. Narducci, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Pisa, 1994.

<sup>160</sup> V. GIUFFRÈ, *Imputati, avvocati e giudici nella «Pro Cluentio» ciceroniana*, Jovene, Napoli, 1993.

<sup>161</sup> Suggestiva potrebbe essere la strada che giustifica tale atteggiamento per il fatto che la retorica non ha campo nella verità (*ἀλήθεια*) ma nell’opinione (*δόξα*).

<sup>162</sup> G. SPOSITO, *Il luogo dell’oratore. Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2001.

artificiali. È necessario, dunque, cercare di comunicare solo le emozioni che realmente si sentono, evitando di fornire un'immagine artificiosa e, tuttavia, cercare di limitare il ricorso a questo espediente solo se la causa lo necessita». Anche se è plausibile che l'oratore romano razzolasse male, è indubbio per noi rilevare come predicasse bene.

Quel che qui si approva al fianco della retorica forense altro non è che lo storytelling, con la sola supplica di farlo bene.

Ad incastonare l'uno nell'altra ci pensa la lucida sintesi di P. Sommaggio, che in una frase racchiude l'essenza di quel che Antonio professa nel *De oratore*: «un ulteriore consiglio è rappresentato dalla necessità di “fiutare” l'animo dei giudici per riuscire a trasferire anche sentimenti nel mentre si veicolano concetti». Tuttavia, non per nulla ci siamo presi il tempo per dire che ciò deve essere fatto in un certo modo, ossia «bene» («evitando di fornire un'immagine artificiosa» e «solo quando serve»).

La ricostruzione del fatto controverso può essere, e dunque qui si consiglia di farlo, veicolata assieme a delle emozioni. Come si è visto, ciò significa fare storytelling: trasferire un Tema nel mentre si veicola una Trama. Un esterno per un interno. Il fatto è Trama, l'emozione è Tema.

Tanto è che, come anche prima riportato sulla *narratio* secondo Crasso, il racconto del fatto controverso è da svolgersi «secondo il punto di vista della parte che si sta rappresentando». E dunque non solo si ha il Tema e la Trama, ma anche il Protagonista.

E non di meno, lo storyteller assiste il retore per una esposizione che deve essere chiara, ordinata e concisa.

Il retore afferma che la presentazione dei fatti 1) è chiara quando contiene tutte le espressioni che garantiscono la comprensione di un fatto; 2) è ordinata quando rispetta la sequenza cronologica delle vicende descritte oppure quando evita

interruzioni o inutili digressioni; 3) è concisa quando riferisce esattamente e comprensibilmente l'essenza delle circostanze che caratterizzano la controversia<sup>163</sup>.

Ebbene, lo storyteller risponde che il fatto deve essere raccontato con il minimo testo necessario affinché sia risolto il conflitto, secondo una Struttura ordinata e continua che rifiuta ogni elemento superfluo, cosicché quel che è scelto è solo l'essenziale.

Dopotutto, di essenzialità egli se ne preoccupa tanto che del Tema e della Trama, infine, resta una frase per ciascuno.

### c. Argomentazione, Atto II.

«L'argomentazione è la motivazione del discorso giuridico. Richiamando l'esposizione del fatto, in qualunque atto difensivo si enuncia la tesi che è premessa ed oggetto della controversia e successivamente si adducono le prove che confermano la tesi (*confirmatio*) oppure che inficiano l'eccezione avversaria (*refutatio*)»<sup>164</sup>.

Anche se il Tema agisce fin dall'inizio, è al termine del primo *turning point*, ossia dopo l'Incidente scatenante, che la Storia decolla venendo lanciata nel secondo Atto, ove le forze antagoniste mostrano i muscoli mettendo costantemente alla prova il Protagonista: all'inizio della Storia, infatti, il pubblico non può cogliere il Tema nella sua esattezza poiché non sa in che modo i valori in gioco si scontreranno. È solo nella parte centrale che l'opposizione decolla e con essa il conflitto, facendo emergere la differenza dei valori e, conseguentemente, il Tema si espande davvero<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>164</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>165</sup> J. TRUBY, *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009.

J. Yorke, in *Into the woods*, scrive sulla Struttura a tre Atti: «*the “Hollywood” archetype is dialectics in its most simplified form. Take a flawed character, and at the end of the first act plunge them into an alien world, let them assimilate the rules of that world, and finally, in the third act, test them to see what they have learned. Or, in simple terms: Act one establishes a flawed character; act two confronts them with their opposite; act three synthesizes the two to achieve balance*»<sup>166</sup>.

In parole semplici, il secondo Atto è il momento delle argomentazioni. Riprendendo la teoria che divide questa sezione in due parti e identificando una prima e una seconda metà dell'Atto due, si denota che: nella prima il Protagonista scopre le regole del Mondo straordinario e gli alleati su cui può contare; poi, affronta il *Midpoint* utilizzando quello che ha imparato; infine, nella seconda metà, subisce la grande reazione avversaria scatenata nel *Midpoint*, dovendo reagire nella Crisi.

Ogni scena che ospita il conflitto tra i contendenti termina con un valore positivo per l'uno e un valore negativo per l'altro, segnando lo stato della contesa. Sconfitta e vittoria assumono qui l'onere di resocontare la validità degli strumenti rinvenuti fino a quel momento e messi in campo per il confronto dai personaggi. Non è da dimenticare, inoltre, che la contesa non è solo esteriore, ma anche, e soprattutto, tematica, dunque ogni scontro è anche il vaglio dello stato delle opposte posizioni sul Tema.

Lo schema di domanda e risposta che fonda la dialettica nella retorica forense è dallo storytelling riproposto con i termini di «Azione» e «reazione». Ogni Atto, ogni Scena, ogni battuta di ogni Dialogo diventano una pallina da tennis che attraversa la rete ed interroga l'avversario su come sia più opportuno affrontare quello specifico colpo assestato con quella specifica tecnica.

---

<sup>166</sup> J. YORKE, *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.

Rimane da riflettere sull'aspetto precipuo dell'argomentazione, ossia l'ordinamento logico degli argomenti. Esso si basa su tre criteri: la gerarchia logica, la forza persuasiva oppure l'ordine dell'avversario<sup>167</sup>.

Prima di procedere, diviene opportuno premettere che la gerarchia logica è denominata «gradazione o *climax*» ed è una figura retorica dell'ordine così definita da P. Moro: «è una successione di termini o proposizioni o argomenti disposti con sempre maggior forza ed energia (gradazione ascendente o *climax*) oppure secondo un'intensità decrescente (gradazione discendente o *anticlimax*)»<sup>168</sup>.

Si vuol porre qui l'attenzione sul valore polisemantico del termine «climax», turbato da una discrasia basata sull'ambito. In breve, non è da confondere il significato figurativo assegnatogli dal retore forense con quello strutturale che assume nello storytelling.

Ebbene, il racconto, nel suo proceder argomentativo, di sicuro conosce la gerarchia logica, ma quasi esclusivamente nella sua versione ascendente<sup>169</sup>. Lo storyteller vince la finale adesione dell'auditorio con il grande Climax del terzo Atto. Ogni Scena è un passo in avanti verso l'ultima Scena che incrementa sempre di più la tensione e la posta in gioco.

Non di meno, l'arte della narrazione è solita far suoi anche gli altri due criteri.

In primo luogo, si immagini una Scena in cui l'obiettivo del Protagonista è convincere l'altro personaggio: il conflitto dura fintantoché lo scopo è raggiunto, dunque l'Azione è messa in scena ordinando le argomentazioni secondo la loro persuasività, dalla più debole alla più forte, ossia quella in grado di raggiungere l'obiettivo di convincere l'altro personaggio concludendo la Scena. In secondo

---

<sup>167</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>168</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>169</sup> Si specifica «quasi» poiché le vie che il narratore può percorrere sono infinite. Tuttavia, i casi in cui la Storia termina senza un'esplosione catartica di valori ed Eventi sono estremamente rari e per di più di difficile accesso.

luogo, si ricordi che il racconto è organico e causale, cosicché la sequenza di Azioni e reazioni del Protagonista non può far altro che tener da conto e costruirsi su quella dell'antagonista (quindi, sul «l'ordine dell'avversario»).

Ricco di fascino è questo passo del *De oratore*, in cui Cicerone riflette sul criterio della forza persuasiva: «*ergo ut in oratore optimus quisque, sic in oratione firmissimum quodque sit primum; dum illud tamen in utroque teneatur, ut ea, quae excellent, seruentur etiam ad perorandum; si quae erunt mediocria, nam vitiosis nusquam esse oportet locum, in mediam turbam atque in gregem coniciantur*»<sup>170</sup>.

Esso fa riferimento all'ordine «nestorico», per il quale gli argomenti «più solidi devono essere posti all'inizio e alla fine, lasciando quelli più fragili nel mezzo»<sup>171</sup>. Echeggiano delle analogie con il metodo dello storyteller, che ben conosce il luogo comune che afferma l'importanza primaria della prima Scena e del Climax (ma anche della Risoluzione) rispetto alle altre della Storia, in quanto, rispettivamente, una convince ad accedere al racconto mentre l'altra vince l'adesione emotiva ed intellettuale.

In conclusione, la Storia si presenta come luogo dell'ordine. La Struttura e la catena causa-effetto dispongono un inizio e una fine, ordinando tra essi fatti «verosimili» secondo una logica inferenziale. Questo ordine diviene il mezzo attraverso cui comunicare Temi e Trame, e dunque, veicolare significati<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> M. T. CICERONE, *De Oratore*, introduzione di E. Narducci, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Pisa, 1994.

<sup>171</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>172</sup> J. Yorke coglie l'aspetto «umano» del ruolo dell'ordine nella narrazione: l'esistenzialismo ha il merito di aver individuato una verità fondamentale: in un universo senza Dio, l'orrore di un'esistenza priva di senso è un carico troppo pesante da sostenere per un individuo. [...]. Osservando l'abisso scopriamo che non possiamo evitare di disporre il mondo secondo un certo ordine. Non possiamo concepire la casualità o l'arbitrario, quindi se vogliamo restare sani, dobbiamo imporre degli schemi». Così in *Viaggio nel bosco narrativo*, Dino Audino, Roma, 2017.

d. Conclusione, Atto III.

«Data la struttura circolare del discorso forense, la conclusione fatta valere nel processo assomiglia alla premessa giuridica [...] rafforzata dai ragionamenti selezionati ed esposti [...]. Sicché occorre che la conclusione sia congenere all'esordio o, più propriamente, alla premessa, trattandosi della tesi che si vuol far valere nella controversia»<sup>173</sup>

Ad una conclusione identica perviene lo storyteller contemporaneo, in riflessioni già qui note sulla connessione tra Incidente scatenante e Climax: il primo pone la domanda drammaturgica alla quale il secondo deve rispondere. Inoltre, quando si dice del Climax che deve essere «pieno di significato», si vuol mettere in luce che tramite esso il Tema sprigiona il massimo del suo valore<sup>174</sup>. Dunque, inizio e fine del racconto sono due capi di un filo che si ritrovano nel formare un cerchio.

E, non di meno, il finale, anche per lo storyteller, è una sorta di versione «rafforzata dai ragionamenti selezionati ed esposti» durante i tre Atti della premessa iniziale: il Protagonista del Climax è una versione rafforzata del Protagonista del *Set up*, cioè il primo è il cambiamento finale che il secondo raggiunge tramite l'apprendimento ottenuto per via dei conflitti con l'antagonista.

In altri termini ancora, è il risultato ottenuto tramite il vaglio dialettico degli opposti, nello schema base di tesi, antitesi, sintesi.

Si veda un ultimo aspetto. Nel riportar in sintesi la fase della conclusione oratoria esposta da Antonio nel *De oratore*, P. Sommaggio sottolinea che si debba «raccolgere tutti gli elementi che possano muovere l'animo di chi deve

---

<sup>173</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>174</sup> J. Truby, riferendosi alla «scena finale», dice espressamente che durante essa «il pubblico ha una rivelazione del tema». Così in *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009.



giudicare»<sup>175</sup>. Di nuovo, si passa per l'occasione di un effetto emotivo nell'ambito retorico.

In tal senso è da recuperarsi appieno la teoria dell'emozione estetica proposita da R. McKee<sup>176</sup>: concludere la ricostruzione dei fatti con un momento di forte impatto emozionale non solo garantisce un secondo motivo di persistenza del narrato nella memoria del giudice, ma ne cattura l'adesione. Inoltre, si rivela sia come potente mezzo di prevenzione contro i pregiudizi<sup>177</sup> già presenti, sia come la migliore opportunità di spiegare il punto di vista dell'assistito.

E, ancora, ci si premura di sollevare da quelle remore mosse all'avvocato che in un luogo tecnico come il tribunale si avvale dell'arte dello storyteller per «*movere*» gli animi del giudice tritagonista, giacché provengono dagli stessi che cantano lodi all'«*elocutio*», che altro non sono che preghiere all'eleganza e alla bellezza.

A voler il discorso forense, nel procedimento giudiziario, perfettamente sterilizzato, puramente tecnico-giuridico, non dovrebbe ammettersi orpello alcuno. E invece, da sempre, chi desidera cotanto desidera anche il verbo eloquente, mentre stigmatizza l'intenzione emotiva, come ignorando che essa è il risultato fisiologico dell'uso sapiente dell'arte narrativa.

---

<sup>175</sup> Così in *Il metodo retorico classico*, contenuto in *Retorica processo e verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.

<sup>176</sup> In *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).

<sup>177</sup> A tal riguardo, A. Forza scrive: «vi possono essere fonti probatorie ambigue, fondate su meri indizi, magari prodotte da letture distorte dei comportamenti. In questi casi la narrazione, connotata da una forte carica emotiva, può essere aprioristicamente accettata come vera o, semplicemente, ritenuta verosimile dal giudice. In lui, infatti, potrebbe essersi già declinato il convincimento che lo può portare ad adattare le risultanze processuali a questa sua determinazione aprioristica. È molto importante per l'avvocato sapere che nella vicenda giudiziaria, come del resto in moltissime situazioni del quotidiano, funziona un meccanismo psicologico che induce l'individuo a costruire modelli esplicativi della realtà circostante che tendono a verificare e non a falsificare l'ipotesi iniziale». Così in *La costruzione giudiziaria del fatto. La narrazione nel processo del lavoro*, Lavoro diritti Europa, Rivista nuova di diritto del lavoro, 2018, <https://www.lavorodirittieuropa.it/>. Allo stesso modo, E. Altavilla denuncia un troppo frequente «giudizio anticipato» nei giudici, che comporta lo sforzo inconscio di adattare le risultanze processuali ai modelli che fondano il pregiudizio. Così in *Psicologia giudiziaria*, UTET, Torino, 1948.

Ma se loro ignorano, non è da commettere qui lo stesso errore, poiché per qui passa anche ciò che serve a rappresentare il fatto nel punto di vista dell'assistito, con ciò assicurando, infine, la dignità di quest'ultimo<sup>178</sup>.

Incontrando nuovamente il concetto di dignità umana, si ritiene congruo fare una brevissima riflessione.

Se si vuole rimanere approdati alla meravigliosa idea del processo giudiziale quale luogo precipuo della ricerca del vero, il preconetto che il terzo giudicante riserba nei confronti dell'assistito, e persino quello che sta in capo al legale di controparte, è un penetrante attentato alla dignità umana della parte in quanto tale.

Son da cogliere due corollari.

In primis, rispettare la dignità umana, in questa prospettiva, assume anche la forma del *sospendere il pregiudizio*<sup>179</sup>, e tale è un'azione intellettuale che deve essere compiuta sia dall'organo giudicante verso i propri pregiudizi, sia dall'avvocato verso i pregiudizi dell'organo giudicante. In altre parole, il compito del difensore,

---

<sup>178</sup> Dello stesso parere anche D. Luban: «*certain ways of treating people humiliate them; humiliating people denies their human right. One of those humiliations consists in presuming some individuals have no point of view worth hearing or expressing, and that is tantamount to denying the ontological heft of their point of view*». Così in *Lawyers as upholders of human dignity*, Georgetown University Law Center, 2005, <https://scholarship.law.georgetown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1164&context=facpub>.

<sup>179</sup> D. Luban preferisce, riferendosi alle parole di A. Donagan, lavorare col concetto di sospensione dell'incredulità, concetto che, tra l'altro, ben si confà all'arte dello storytelling: se la Storia è mimesi della realtà, essa deve rinunciare ad ambire ad un'identità con la realtà stessa; tuttavia, la catarsi necessita di un rapporto tra spettatore e racconto che possiamo definire, per così dire, immersivo; perciò, la storyteller deve lavorare per mascherare la mimesi, per camuffare il fatto che, come direbbero gli anglosassoni, la Storia è *fiction*: l'auditorium deve credere alla Storia, ossia deve credere che l'operazione di mimesi sia meritevole di una certa credibilità; ed essere credibile vuol dire confarsi al verosimile, concluderebbe Aristotele. Lo storyteller, per questo motivo, deve operarsi per sospendere l'azione di *non credere*, che corrisponde allo stato mentale dell'incredulità, e a tale conclusione giunge anche D. Luban nel contesto della ricostruzione del fatto. Riportiamo quanto dice A. Donagan: «*no matter how untrustworthy somebody may have proved to be in the past, one fails to respect his or her dignity as a human being if on any serious matter one refuses even provisionally to treat his or her testimony about it as being in good faith*»; D. Luban commenta: «*what does the phrase "human dignity" signify in this principle? Apparently, honoring a litigant's human dignity means suspending disbelief [...]*». Così in *Lawyers as upholders of human dignity*, Georgetown University Law Center, 2005, <https://scholarship.law.georgetown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1164&context=facpub>.

in funzione della dignità del proprio assistito, diviene quello di far tacere ogni pregiudizio che si avvinghia ai luoghi comuni del giudicante.

In secundis, emerge una connessione tra dignità umana della parte processuale e il suo raccontare i fatti oggetto del processo. La parte esprime una dignità intatta nel momento in cui può raccontare la sua Storia; il giudice ossequia la dignità della parte ascoltando la Storia che ella ha da raccontare; il difensore svolge un lavoro conforme al principio della dignità umana dando voce alla Storia dell'assistito, e ciò è eseguito in via sostanziale solo se la Storia è narrata in modo tale che possa esser accolta e creduta, dovendosi recuperare a tal fine le tecniche idonee, ossia l'arte dello storytelling.<sup>180</sup>

Si proceda oltre, riflettendo in ultima battuta su come entri in gioco anche l'eleganza dell'elocuzione.

B. Morata Garavelli scrive: «la bellezza di un'espressione è fattore non trascurabile della sua accettabilità formale [...] e anzi può trasformare un errore in una licenza, cioè in una deviazione consentita, mentre produce o aumenta nel discorso la capacità di far presa ed imprimersi nella mente»<sup>181</sup>.

Questo estratto viene ripreso da M. L. Biccari, in *Dalla pretesa giudiziale alla narratio retorica (e viceversa)*,<sup>182</sup> ed affiancato alle parole di Quintiliano sull'*actio* (o *pronuntiatio*), il quale raccomanda persino «il valore di una buona dizione ai fini della riuscita della causa, individuandolo nel fatto che la voce deve essere

---

<sup>180</sup> Della stessa opinione è D. Luban, per il quale onorare la dignità umana della parte vuol dire anche «*hearing the story she has to tell. So, in this context, having human dignity means, roughly, having a story of one's own*». Così in *Lawyers as upholders of human dignity*, Georgetown University Law Center, 2005, <https://scholarship.law.georgetown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1164&context=facpub>.

<sup>181</sup> B. M. GARAVELLI, *Manuale di retorica*, prefazione di S. Bartezzagni, Bompiani, Milano, 2018 (1988).

<sup>182</sup> M. L. BICCARI, *Dalla pretesa giudiziale alla narratio retorica (e viceversa)*. *Spunti di riflessione sulla formazione dell'avvocato romano e la sua azione*. G. Giappichelli Editore, Torino, 2017.

conforme alla natura degli argomenti trattati e agli stati d'animo che si vogliono suscitare negli ascoltatori».

Se è vero che persino tale attitudine, che quest'oggi sarebbe la veste più adatta di un attore, trova ancora luogo in tribunale<sup>183</sup>, non se ne voglia a colui che, ad esempio, della questione in fatto propone il racconto come l'arte dello stesso comanda, e così facendo concluda suscitando l'emozioni che servono al giudice spettatore per calarsi nel contesto, anche psicologico e sociale, della parte.

Quanto appena detto è stato oggetto di attenzione anche del movimento "diritto e letteratura". S. L. Winter spiega come lo storytelling «*offers far more than the mere focus on context it has sometimes been understood to recommend*»<sup>184</sup>. Infatti, ad esempio, R. Delgado: «*Most who write about storytelling focus on its community-building functions: stories build consensus, a common culture of shared understandings, and deeper, more vital ethics. Counterstories, which challenge the received wisdom, do that as well. They can open new windows into reality, showing us that there are possibilities for life other than the ones we live*»<sup>185,186</sup>.

---

<sup>183</sup> M. L. Biccari cita, ad esempio, il caso Francesco De Lorenzo, arrestato nel 13 maggio del 1994.

<sup>184</sup> S. L. WINTER, *The cognitive dimension of the agon between legal power and narrative meaning*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/6/>.

<sup>185</sup> R. DELGADO, *Storytelling for oppositionists and others: a plea for narrative*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/10/>.

<sup>186</sup> A tali considerazioni, F. Di Donato associa quelle che G. Minda riporta in *Teoria postmoderne del diritto* il Mulino, Bologna, 2001: «a partire dal tentativo di recuperare la dimensione umana del diritto, in particolare attraverso lo studio della grandi opere letterarie, il movimento di "diritto e letteratura" "prosegue il progetto moderno dell'Illuminismo offrendo un fondamento unico ed umanistico del diritto: considerare seriamente l'umanità sottostante al diritto e all'interpretazione giudiziale"». Così in *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.

## 2. I criteri di connessione retorica nello storytelling.

Si è avuto modo di cogliere come sia il discorso retorico che il racconto narrativo rispettino le loro pertinenze tramite la connessione tra ciò che comincia e ciò che finisce.

Ripercorrendo, in breve: da una parte, la retorica si dipana per via delle argomentazioni, ossia il «procedimento logico che connette un luogo comune [...] posto come premessa con la tesi che ne deriva e che rappresenta la conclusione sulla quale si vuole attrarre il consenso»<sup>187</sup>; dall'altra, il racconto procede tramite Azioni drammaturgiche ed Eventi per sviluppare la Trama e il Tema fino al culmine del Climax e della Risoluzione, ove trova esplicitazione rafforzata la tesi alla quale proprio il Tema mira.

Svolgendosi in forma dialogica, la retorica forense presenta una validità argomentativa subordinata alla «resistenza al contraddittorio delle connessioni logiche intessute tra la conclusione e le sue premesse, ossia tra una tesi e gli argomenti posti a suo sostegno».

Si hanno quattro criteri di connessione utili a qualsiasi discorso giuridico: coerenza, sufficienza, convergenza e resistenza.<sup>188</sup>

V'è da chiedersi se siano affini allo storytelling e se, per essi, lo storytelling possa ancora pretendere domicilio nella discussione giudiziaria.

---

<sup>187</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>188</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

a. La coerenza.

«La coerenza è il legame di non contraddittorietà che si attua tra argomento costituente la premessa e tesi che ne rappresenta la conclusione»<sup>189</sup>. Questo è il primo passo per non mostrare il fianco alla confutazione.

In primo luogo, senz'altro il racconto deve fondarsi su una Struttura coerente. Una volta fissata la polarizzazione dei valori che identifica il Tema e segna il senso di marcia dell'arco narrativo<sup>190</sup>, rincorrendo l'obiettivo di dare il significato tematico più opportuno ai fatti e alle Azioni fino a raggiungere, nel Climax, un Evento sostenuto da razionalità ed emotività tali da conquistare la persuasione, ogni elemento tecnico scelto e predisposto lungo l'impalcatura della Trama non può permettersi di contraddire la macro-strategia che ha impostato l'intero racconto.

Ciò vuol dire, per un verso, non tradire quella connessione portante che deve esistere tra la premessa drammaturgica e il finale; per l'altro, dimostrare la coerenza anche tra ciascuno degli elementi che si pongono tra i due capi.

In secondo luogo, oltre che un principio strutturale, la coerenza assume significato strumentale e tattico in luogo dello storytelling: essa è posta come istituto tecnico di ricerca del Vero personaggio, in quanto i fondamentali varchi per i quali lo storyteller fa entrare lo spettatore nelle dimensioni del sottotesto e dell'indicibile sono, per l'appunto, le contraddizioni del personaggio.

In questo senso, la coerenza è utilizzata in negativo come espediente per far vivere l'immediata percezione di ciò che volontariamente non è detto; ma, anche, se il lavoro tematico è stato adeguato, essa è utile per prevenire le (ovvero, se già avvenute, rispondere alle) confutazioni avversarie che tentano di demolire le posizioni di parte mettendone in luce le contraddizioni: infatti, tramite quello che

---

<sup>189</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>190</sup> Benché in questa sede si tratti per comodità solo quello «positivo», si deve segnalare anche quello «negativo», per altro di notevole rilevanza in sede giuridica nel caso in cui lo scopo del professionista sia dimostrare, ad esempio, la colpevolezza.

abbiamo appena visto, lo storytelling è anche l'arte del gestire le contraddizioni nella strategia generale, dimodoché esse dicano quello che lo storyteller vuole far loro dire, e quindi ribaltare un tentativo del rivale in un'opportunità di comunicare a livello «sottotestuale» le qualità dell'assistito<sup>191</sup> utili allo scopo.

Il modo in cui lo storytelling pensa alla coerenza incide l'ambito forense riportando il diritto ad una dimensione umana, poiché chiudere il cerchio tra la premessa drammaturgica e la sua Risoluzione (e, per così dire, giocare con le contraddizioni, sia in un senso che nell'altro, per trarne vantaggio) vuol dire mettere in scena la portata umana della vicenda conflittuale che ha investito il Protagonista.<sup>192</sup>

b. La sufficienza.

«La sufficienza delle premesse si realizza quando sono illustrate le ragioni necessarie per raggiungere la conclusione del metodo retorico che si prefigge di cogliere la persuasione anche con la raccolta di argomenti che redano il più possibile completa la valutazione delle giustificazioni addotte per difendere una tesi». È l'aspetto «sufficiente» della retorica che provoca la «somiglianza strutturale tra premessa e conclusione», in quanto «la conclusione è una premessa sufficientemente potenziata». Inoltre, tale carattere del discorso retorico è misurato

---

<sup>191</sup> Ma anche, in senso lato, qualità di un fatto, di un luogo, di un oggetto.

<sup>192</sup> Ed è ancora l'opportunità fornita dalla narrazione di calare nel contesto l'auditorio che ha qualcosa da insegnarci. Sul tema, P. G. Davis scrive: «*Within the growing tradition of making the implicit explicit and the familiar strange, scholars working from the participant-observer perspective look behind the logical structure of legal texts to expose the possibility of alternative structures*». Così in *Contextual legal criticism: a demonstration exploring hierarchy and "femine" style*, academia.edu, [https://www.academia.edu/28288574/Contextual\\_Legal\\_Criticism\\_A\\_Demonstration\\_Exploring\\_Hierarchy\\_and\\_Feminine\\_Style](https://www.academia.edu/28288574/Contextual_Legal_Criticism_A_Demonstration_Exploring_Hierarchy_and_Feminine_Style). F. Di Donato commenta: «l'attenzione è rivolta alle strategie retoriche e narrative, sulla base dell'assunto che il *legal storytelling* possa essere utilizzato come strumento per dar senso agli individui e agli eventi in un dato *set* di circostanze». Così in *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano, 2008.

non per la sua quantità, ma per la sua qualità; tanto è che esclude la necessità che l'argomentazione giudiziale sia «completa o esauriente».<sup>193</sup>

A fissare lo stesso rapporto tra completezza e narrazione ci pensa Aristotele nella *Poetica*, proponendo il concetto di grandezza minima del racconto e separandolo dal lavoro dello storico: Omero non ha necessità di raccontare tutto l'assalto acheo alla sacro Ilio, essendo sufficiente cominciare con Briseide e finire con i funerali di Ettore.

Lo storyteller, più tipicamente rispetto al retore, interviene nella ricostruzione del fatto non solo per assicurare il parametro di sufficienza che arricchisce il Tema drammaturgico, ma per ordinarlo secondo l'accrescimento di significato che è peculiare della Struttura narrativa, individuando e sistemando i *turning point* fondamentali e assicurando l'arrivo ad una conclusione ricca di valore. E, quindi, corroborare secondo sufficienza vuol dire, per la narrativa, individuare il minimo insieme di *turning point* ordinati per dare significato emotivo e razionale al Tema in un Climax, agendo dall'interno verso l'esterno, ossia verso la Trama dei fatti.

Quel che si può concludere è affascinante.

Se l'individuazione del fatto assume una dimensione narrativa; se il fatto è rilevante per l'applicazione della norma; allora si assiste ad una narrazione per la norma, in un modo tale per cui la norma vive anche tramite la narrazione, riconnettendosi al sostrato culturale su cui si innesta l'ordinamento<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

<sup>194</sup> Ci sostiene R. M Cover: «no set of legal institutions or prescriptions exists apart from the narratives that locate it and give it meaning. For every constitution there is an epic, for each decalogue a scripture. Once understood in the context of the narratives. That give it meaning, law becomes not merely a system of rules to be observed, but a world in which we live. In this normative world, law and narrative are inseparably related. Every prescription is insistent in its demand to be located in discourse - to be supplied with history and destiny, beginning and end, explanation and purpose. And every narrative is insistent in its demand for its prescriptive point, its moral». Così in *The supreme court 1982 term foreword: nomos and narrative*, HeinOnline – 97 Harv. L. Rev 4, 1984, [https://openyls.law.yale.edu/bitstream/handle/20.500.13051/2047/Nomos\\_and\\_Narrative.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://openyls.law.yale.edu/bitstream/handle/20.500.13051/2047/Nomos_and_Narrative.pdf?sequence=2&isAllowed=y).



c. La convergenza.

«La convergenza è una connessione logica che si manifesta quando le diverse ragioni illustrate nell'atto giudiziale si dirigono verso la stessa conclusione e mirano al raggiungimento dello stesso scopo. Pertanto, se molti argomenti distinti arrivano alla medesima conclusione attraverso un'interazione reciproca, risulterà accresciuto il valore persuasivo degli argomenti isolati nonché del giudizio conclusivo stesso»<sup>195</sup>.

La convergenza è uno dei criteri di connessione più visibili e apprezzabili nella narrazione. È da immaginarsi che, attraverso l'Incidente scatenante, la Trama esploda in una ramificazione di fatti destinati a rincrociarsi in quell'«imbuto» che è il Climax finale, ove Protagonisti e antagonisti sono faccia a faccia senz'altra possibilità se non quella di verificare quale parte è vincitrice. Ma non si dimentichi come, al di sotto, agisce il non detto. L'Incidente scatenante apre anche la grande questione tematica, facendo sorgere una domanda che troverà risposta solo nello scontro finale, tanto è che la convergenza della Trama porta con sé (mentre, allo stesso tempo, viene guidata da) la convergenza di valori esplorati dal Tema.

Si prenda, ad esempio, la c.d. orchestrazione dei personaggi. Uno dei peculiari dogmi dell'orchestrazione vuole che ogni personaggio sia una cassa di risonanza del Protagonista, dimodoché non vi sia spazio nel racconto per una caratterizzazione la quale, in qualche modo, non sia funzionale a sviluppare la Trama o il Tema (che, a ricordarlo, sono sempre la Trama e il Tema del Protagonista, come il processo è sempre il processo delle parti). Da ciò deriva, innanzitutto, che ogni personaggio soggiace allo stesso scopo strategico-narrativo e, dunque, converge verso il Protagonista; inoltre, come sottolineato prima, risulta destinato a convogliare ogni sua *raison d'être* verso un unico punto, che è il punto

---

<sup>195</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).

in cui tutto il significato assume il suo valore più intenso ed esplicito, ossia il Climax.

Non rimane che chiedersi come lo storyteller, per come conosca la convergenza, possa dar la mano al retore.

Si è già avuto modo di dire che la narrazione è un veicolo non solo di emozioni, ma anche di ragioni, contesti, valori, morali, etc, e come di questi essa catalizza il significato in funzione della comunicazione sia razionale che emotiva.

Ma, nel contesto giudiziario della ricostruzione del fatto, non è possibile disgiungere il racconto drammatizzato che si è imbastito, dalla retorica dialettica delle argomentazioni.

Emerge l'opportunità di considerare la fisica della compenetrazione delle due arti. Lo storytelling, allo stesso modo in cui fa convergere in sé stesso e per sé stesso le diverse linee di cui è interprete, ossia il Tema nella Trama (e viceversa), il razionale nell'emotivo (e viceversa), la Struttura nel significato (e viceversa), deve anche convergere esso stesso nella retorica (e viceversa); in questo senso, il potenziale che esso è in grado di esprimere integra l'obiettivo persuasivo del retore, potenziandolo.

Si assiste all'incontro, nell'ambito giuridico, di elementi categorizzabili in «insiemi noti» con argomenti collaterali che vengono a confermarli<sup>196</sup>. Tale fenomeno non si qualifica, tuttavia, solo come una tecnica nell'arsenale del giurista pratico, ma

---

<sup>196</sup> In tal senso depono il lavoro di C. Perelman e L. Olbrechts: si sottolinea «un nuovo tipo di convergenza: quella che si può constatare fra un insieme noto – che può essere credo religioso, sistema scientifico o filosofico – e un argomento che viene a confermarlo: fatto nuovo che corrobora un sistema scientifico, interpretazione di un testo particolare che corrobora in insieme giuridico, una concezione dei valori. [...]. Il problema del significato della convergenza si porrà ogni volta che si vogliano mettere in rapporto campi che si considerano isolati uno dall'altro e fra i quali, prima di poter ammettere la convergenza, bisognerà togliere le barriere. [...]; la nozione di convergenza così allargata si confonde con la generale esigenza [...] che per dar piena forza all'argomento, occorre tener conto di tutto ciò che ammette l'auditorio». C. PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica, prefazione di Norberto Bobbio*, Einaudi, Torino, 1966.

anche come criticità da gestire con sapienza, in quanto la convergenza è, ovviamente, da saper compiere; e il suo compiersi è da realizzare, oltre che in senso tecnico, anche nello specifico caso controverso.

d. La resistenza.

Il metodo dialettico consiste «nella squalifica di una affermazione contraddittoria e nel trarne le debite conseguenze». «L'operazione mediante la quale si annulla una tesi opposta perché la si ritrova contraddittoria prende il nome di confutazione»<sup>197</sup>.

La confutazione è il fendente dell'avvocato. E in un duello bisogna saper sia attaccare che difendere; o, quantomeno, non scoprire il fianco nel proprio attacco, cosicché fendere sia anche il miglior difendere.

Per questa intenzione, bisogna che la connessione argomentativa sia vestita di resistenza. La dialettica vaglia la resistenza in fase topico-strategica; l'avversario tenta di penetrare la resistenza in fase dialettico-tattica.

In senso stretto, lo storytelling resiste per quanto è coerente, sufficiente e convergente. La crisi che lo investe, tuttavia, è collegata al suo essere fuori sede: esso vive componendo conflitti di per sé, o meglio, che si esauriscono preminentemente dentro di sé; però, una volta scardinata dalle pagine di un romanzo o di una sceneggiatura e introdotta nella contesa processuale, la narrazione di una parte deve scontrarsi direttamente e propriamente con quella inversa della controparte: le stesse Scene vengono presentate sulla base di obiettivi diversi; possono presentarsi Scene escluse o sconosciute; può cambiare il novero dei personaggi, o la loro caratterizzazione; addirittura, e senza dubbio

---

<sup>197</sup> F. CAVALLA, *L'origine e il diritto*, Franco Angeli, Milano, 2017.

è uno degli urti più forti, l'intera Trama avversaria è probabile si regga su un Tema diverso.

A vederla in questo modo, la narrazione può apparire una sorgente di fragilità per il lavoro del retore, in quanto proliferano i fattori di contraddizione. Tuttavia, è da rilevare che, solamente e semplicemente, muta il campo della partita; anzi, meglio, il campo non è quello che era stato immaginato. Ed è ovviamente consigliabile non farsi trovare impreparati. Mentre la retorica si preoccupa di resistere alla contraddizione, lo storytelling parte in contropiede sul lato del significato.

Calata nel processo, questa partita tra significati mira alla costruzione di un contesto, popolato da conflitti interpretati secondo un Tema. Infine, nonostante le già esaminate remore, la rete che si gonfia è quella dell'emozione.

### 3. Retorica e storytelling per l'emozione nel processo giudiziale.

Cerchiamo di far luce, per il versante che qui interessa, sulla millenaria questione di come debba essere trattato l'aspetto emozionale all'interno di un processo giudiziale.

All'inizio del primo libro della *Retorica*, Aristotele si sbilancia: «non bisogna sconvolgere il giudice, portandolo all'ira o all'invidia o alla pietà: infatti, sarebbe come se si rendesse distorta quella regola che si sta per usare. Inoltre, è evidente che nulla di esterno al mostrare che la cosa è o non è, oppure è stata o non è stata, è proprio di chi dibatte. Si tratti di una cosa grande o piccola, giusta o ingiusta, tutto ciò che il nomoteta non ha determinato, in un certo senso deve conoscerlo il giudice stesso e non apprenderlo da coloro che dibattono»<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

Il filosofo sembra qui rifiutare elementi quali l'emozione. Tuttavia, è da cogliere una problematica: Aristotele sembra, sì, opporsi all'emozione, ma bisogna chiedersi il perché si prenda il tempo di trattarla per il resto dell'opera. L'incoerenza che sembra evidenziarsi si dissipa calandosi nel contesto in cui lo stagirita si esprime: egli sembra ambire, sì, ad una città dotata di una costituzione tale per cui che i litiganti non abbiano bisogno di servirsi della persuasione emotiva, «ma di fatto questo non accade e quindi anche questo settore dovrà essere studiato»<sup>199</sup>. In altri termini, egli vorrebbe che il gioco fosse colà, ma siccome è così bisogna imparare a fare così.

Inoltre, il potenziale dell'emozione è noto allo stesso Aristotele. Si è già visto come egli distingue tre tipi di argomentazione in base all'oratore, all'ascoltatore e al discorso stesso. Su questo punto, R. Barthes spiega: la persuasione conosce dunque «due grandi vie, una logica, l'altra psicologica: convincere<sup>200</sup> e commuovere. Convincere (*fedem facere*) richiede un apparato logico o pseudo-logico: attraverso il ragionamento si tratta di fare una giusta violenza allo spirito dell'ascoltatore» e qui, sì, «le prove hanno una forza loro propria». Dall'altra parte, «commuovere (*animos impellere*) consiste nel pensare il messaggio probatorio, non in sé, ma secondo la sua destinazione, l'umore di chi deve riceverlo, nel mobilitare le prove soggettive, morali»<sup>201</sup>.

Sembra adeguato concludere che, benché si auspichi un mondo giuridico scevro da sfarfallamenti emotivi, Aristotele dica anche che il lato emotivo della retorica è estremamente potente e, suo malgrado, è ben radicato nella prassi forense. Or dunque, se questo è il gioco bisogna giocare e imparare anche le tattiche meno gradite.

---

<sup>199</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, Introduzione di F. Montanari, testo critico traduzione e note a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano, 1996.

<sup>200</sup> Sulla differenza tra persuadere e convincere vedere C. PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica, prefazione di Norberto Bobbio*, Einaudi, Torino, 1966.

<sup>201</sup> R. BARTHES, *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 2000.

Si è visto anche come si pone a tal riguardo Cicerone. Se da una parte, nel *De oratore* affida a Crasso, suo preferito, un'oratoria lontana da connotati emotivi, dall'altra è innegabile quanto la sua formazione passi anche per Antonio, quanto sia legato all'eloquenza, e quanto ne faccia uso nelle sue orazioni.

Appurato che il giurista retore è in grado di creare emozione, quali sono le tecniche che utilizza a tal fine?

La critica aristotelica ai retori che adoperano una persuasione emotiva prende di mira un metodo retorico che si concentra su elementi estranei al caso concreto, giacché orienta il suo sforzo sul pregiudizio, l'ira e le altre emozioni, spostando l'attenzione dall'unico «elemento fondamentale di un processo di persuasione che tenga conto della questione discussa», ossia la prova retorica.

Tuttavia, provocare emozioni non per forza è condizione sufficiente per cadere in un discorso che distoglie l'attenzione dal caso concreto in esame. Difatti, è da considerare che l'emozione dipende dal rapporto tra l'evento e chi lo osserva, ossia l'intero processo intellettuale che l'auditorium svolge per produrre opinioni e giudizi su quell'evento. Ponendosi in tale prospettiva, suscitare emozione vuol dire descrivere il fatto concreto ponderandone i caratteri da accentuare.<sup>202</sup>

Si prenda ad esempio il P.M. che ricostruisce le azioni di colui al quale è riuscito ad imputare un assassinio: risaltare la crudeltà e la violenza dell'aggressione, oppure la futilità dei motivi, può provocare ira e disprezzo nel giudice, e ciò senza mancare l'intera accusa di una corroborazione basata su prove obiettive.

Dalla *Retorica*, inoltre, noi apprendiamo una serie di consigli utili su come il retore deve lavorare con la persuasione emotiva. 1) L'emozione si riferisce all'oggetto, ad esempio la paura si riferisce, in quanto deriva, alla «rappresentazione di un male

---

<sup>202</sup> C. RAPP, *L'arte di suscitare le emozioni nella Retorica di Aristotele*, Fabrizio Serra Editore, 2005.

futuro atto a distruggere o a dare dolore»<sup>203</sup>. L'oggetto dell'emozione è, dunque, un oggetto «universale o formale» dal quale si possono dedurre il triplice elemento del che cosa, del chi e della disposizione in cui si prova l'emozione. 2) Le emozioni si escludono reciprocamente<sup>204</sup>. 3) Premesse fisiologiche necessarie delle emozioni, ad esempio l'età<sup>205</sup>.<sup>206</sup>

Le emozioni, inoltre, hanno un proprio respiro, tanto è che non si deve ignorare il tempismo con cui si agisce per compiere la persuasione emotiva.

Ne è un esempio, nella *Retorica*, Filocrate: «quando qualcuno gli domandò perché non si difendesse, mentre il popolo era adirato con lui, rispose opportunamente: “non ancora”. “E quando, allora?”. “Quando vedrò accusato qualcuno altro”. Gli uomini diventano miti quando abbiano sfogato la loro ira contro qualcuno altro»; Aristotele propone l'esempio anche di Ergofilo: «sebbene fossero irritati con lui più che con Callistene, lo mandarono assolto, per il fatto che il giorno precedente avevano condannato Callistene a morte».<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, contenuto in *Retorica e Poetica*, introduzione di M. Zanatta, UTET, Novara, 2017.

<sup>204</sup> «Tutti coloro che si ritengono degni di beni di cui non ritengono degne altre persone sono pronti a provare sdegno nei loro confronti e a causa di questi stessi beni. Per questo motivo le persone servili, ordinarie e prive di ambizione non son inclini alla sdegno, in quanto non vi è nulla di cui si ritengano meritevoli. È evidente, da queste considerazioni, per quale genere di uomini si deve godere o essere indifferenti di fronte alla loro infelicità, alle loro sventure, e ai loro insuccessi, in quanto da quel che si è detto risultano chiari i contrari; e di conseguenza, se il discorso è in grado di porre i giudici in una disposizione d'animo di questo genere e di mostrare che coloro che proclamano d'essere degni di compassione (e d'esserlo per certi motivi) non sono invece degni di ottenerla e al contrario non la meritano, è impossibile che nasca la compassione». O, ancora: «contro le persone che essi temono, o rispettano, fino a quando restino in questa disposizione d'animo, gli uomini non si adirano, poiché è impossibile temere e adirarsi nello stesso tempo. [...]. Non si adirano, inoltre, con chi mostra rispetto per loro». Così Aristotele in *Retorica*, Introduzione di F. Montanari, testo critico traduzione e note a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano, 1996.

<sup>205</sup> Degli anziani, Aristotele dice che «sono vili ed inclini ad avere timore prima degli eventi: la loro disposizione d'animo è contraria a quella dei giovani, poiché essi sono raffreddati, mentre i giovani sono di temperamento ardente».

<sup>206</sup> C. RAPP, *L'arte di suscitare le emozioni nella Retorica di Aristotele*, Fabrizio Serra Editore, 2005.

<sup>207</sup> Si veda sempre C. RAPP, *L'arte di suscitare le emozioni nella Retorica di Aristotele*, Fabrizio Serra Editore, 2005. In questo lavoro, l'autore fa riferimento al «venir meno immotivato dell'emozione». Si ritiene in questa tesi più convincente ed efficace riflettere, invece, sul tempismo, e ciò ricordando

Attraversando d'un passo i millenni, oggi giorno la storia non sembra cambiata. Tuttavia, diversi sforzi si sono compiuti per comprendere il significato e la funzione dell'emozione nel processo.

D'esempio è il recente lavoro di O. Di Giovine, in cui la legittimazione del penale passa addirittura per la tutela del «sentimento del caso concreto». Si ritrova presente una sensibilità che abbiamo già avuto modo di sfiorare parlando del movimento statunitense «diritto e letteratura». Difatti, ritorna il tema della rivalutazione del diritto in una dimensione più «umana». Sempre O. Di Giovine: «basterebbe valorizzare il fatto, con le sue note di debordante umanità [...]. L'esaltazione del fatto ed il conseguente ritorno del diritto penale ad una dimensione più semplice, perché squisitamente umana, consentirebbe di puntare su una reazione empatica [...] che conformi in modo più univoco il giudizio»<sup>208</sup>.

Commentando il lavoro appena citato, S. Fuselli rimette, per così dire, la palla al centro: «a mio giudizio, non sono possibili né un diritto (penale) asettico né un diritto (penale) empatico»<sup>209</sup>.

Dunque, se per Aristotele trattare tale materia è nient'altro che una resa di fronte allo stato delle cose, oggi le cose stanno diversamente, quantomeno per quella stretta manica che se ne preoccupa.

È chiedendosi il perché questa sia un'opportunità che si incontra O. Di Giovine o, ancor prima, il movimento «diritto e letteratura».

R. Delgado, ad esempio, pone in obiettivo la dignità degli ultimi, degli «*underdogs*», per denunciare l'esigenza di strumenti narrativi nel mondo giuridico e, in tal modo, recuperare il valore dell'emozione nel processo: «*Telling stories invests text*

---

anche quanto la manualistica sullo storytelling dica circa *l'imbeccata* di una battuta. Sull'imbeccata si veda R. McKEE, *Dialoghi*, Omero, Roma, 2017.

<sup>208</sup> O. DI GIOVINE, *Un diritto penale empatico? Diritto penale, bioetica e neuroetica*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2009.

<sup>209</sup> Così in *Le emozioni nell'esperienza giuridica: l'impatto delle neuroscienze*, contenuto in *Il diritto nelle neuroscienze: non siamo i nostri cervelli*, a cura di L. Palazzani e R. Zanotti, Giappichelli, Torni, 2013.



*with feeling, gives voice to those who were taught to hide their emotions. Hearing stories invites hearers to participate, challenging their assumptions, jarring their complacency, lifting their spirits, lowering their defenses. Stories are useful tools for the underdog because they invite the listener to suspend judgment, listen for the story's point, and test it against his or her own version of reality. This process is essential in a pluralist society like ours, and it is a practical necessity for underdogs». L'autore finisce per sfiorare i toni di O Di Giovine: «traditional legal writing purports to be neutral and dispassionately analytical, but too often it is not. In part, this is so because legal writers rarely focus on their own mindsets, the received wisdoms that serve as their starting points, themselves no more than stories, that lie behind their quasi-scientific string of deductions. The supposedly objective point of view often mischaracterizes, minimizes, dismisses, or derides without fully understanding opposing viewpoints. Implying that objective, correct answers can be given to legal questions also obscures the moral and political value judgments that lie at the heart of any legal inquiry». <sup>210</sup>*

Un altro tema in cui questa indagine s'imbatte è quello dell'intelligenza artificiale per il giudizio. Di fronte ai pregi che tale frontiera può garantire (come «un'uguaglianza formale davvero di tutti davanti alla legge»), si stagliano dei rischi: i «giudici-robot», difatti, sono privi del pathos, dell'ethos e della sensibilità necessari per affrontare il dominio del giudizio umano, giacché a loro è precluso sia il percorso mentale del giudice uomo sia il contesto della scoperta<sup>211</sup>. La lettura che il giudice-robot compie dei comportamenti umani resta, per questo motivo, un simulacro della realtà<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> R. DELGADO, *Storytelling for oppositionists and others: a plea for narrative*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/10/>.

<sup>211</sup> E. MAESTRI, *Intelligenza artificiale e ragionamento giudiziale: il diritto all'infelicità giudiziale*, Filodiritto, 2022, <https://www.filodiritto.com/intelligenza-artificiale-e-ragionamento-giudiziale-il-diritto-allinfelicitag Giudiziale>.

<sup>212</sup> A. Gambino: «i cosiddetti segnali non verbali e i bio-segnali cerebrali decisivi per un'interazione sociale, sono assenti nei calcolatori». Così in *I sette vizi capitali dei giudici-robot (tra blockchain e AI)*, Agenda Digitale, 2018, <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/i-sette-vizi-capitali-dei-giudici-robot-tra-blockchain-e-ai/>.

Appurato che per una rinnovata sensibilità il senso dell'emozione nel (e per) il processo indige riflessione opportuna, si tratta, ora, di capire come essa venga trattata dal connubio retorica e storytelling.

Iterando la riflessione aristotelica sul tripode retorico comunicatore-discorso-destinatario, son da distillarsi le dimensioni del «discorso» nei concetti di ἦθος, λόγος, πάθος. Qui si vuol parlare di πάθος, ossia il mezzo di persuasione che si appella all'emozione del destinatario, e di come esso rappresenti un carattere precipuo della situazione conflittuale, che è vicenda controversa delle parti e, come tale, anche delle loro intenzioni ed emozioni. Non potendo ignorare quanto detto, la componente emotiva non può sottovalutarsi di certo nella sede elettiva della composizione di una lite<sup>213</sup>.

In un certo senso, il πάθος dice più di quello che sembra. Non è il semplice artificio retorico per «*movere*» l'animo dell'auditorium, ma è anche un prezioso ponte che avvicina due capi contrapposti.

M. Meyer definisce la retorica come «la negoziazione della differenza tra individui su una data questione»<sup>214</sup>, evidenziando come essa sia un operatore della distanza che si pone tra due litiganti in virtù, tra le altre cose, di una persuasione psicologica attenta alla reazione del destinatario. Per questa via, assume di nuovo colore anche l'idea di una ricostruzione del fatto per il contesto, giacché calare il giudicante nel contesto vuol dire avvicinarlo a questo, ossia alle radici della causa dell'assistito<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> D'altronde, «il conflitto tra le parti avverse si toglie realmente quando si tolgono le ragioni del contendere: sì che poi chi continuasse ad opporsi lo farebbe senza ragione, eserciterebbe una forza immotivata, e meriterebbe allora, certamente, di venire represso a sua volta con la forza». F. CAVALLA, *All'origine del diritto al tramonto della legge*, Jovene, Napoli, 2001.

<sup>214</sup> Così in *La retorica*, Il mulino, Bologna, 1997.

<sup>215</sup> Tale necessità è ben espressa da K. L. Schepple, angolandola secondo le problematica relazione tra «insider» e «outsider»: «outsiders often have a different history, a different set of background experiences and a different set of understandings than insiders. (And just as all insiders' experiences are not all alike, neither are outsiders' experiences all of a piece.) So, when taken out of their context, outsiders' actions often look bizarre, strange, and not what the insider listening to the story would do under similar circumstances. And without knowing more about how the situation fits into a context other than the "obvious," insider's

Ed è qui che compie il suo grande intervento, a sostegno del retore, lo storyteller.

In primis, fissa il contesto in una narrazione in grado non solo di spiegarlo razionalmente, ma, per così dire, di farlo percepire immediatamente sulla pelle del giudicante. A tal riguardo, K. L. Schepple si riferisce in questo modo alla narrazione: «*is a way of organizing, coping with, even acting on the world. Stories carry power because they have the ability to convey truths even if the stories themselves are not the only ways of seeing the world. Stories re-present experience, and can introduce imagination and new points of view. To make sense of law and to organize experience, people often tell stories. And these stories are telling*»<sup>216</sup>.

In secondo luogo, lo storytelling restituisce l'emozioni coinvolte oltre la semplice resocontazione, le fa scaturire da sé stesso tramite le tecniche sue proprie, le fa assurgere ad Emozione estetica. Si rivolge, infine, al destinatario con il Climax, ove il πάθος è massimo e provoca la catarsi. Ma non si perda l'occasione di afferrare che quel che si sta predicando è molto di più che un'opera di persuasione: è avviluppare di arte la Storia dell'assistito e con essa la dignità della sua voce.

Non bisogna dimenticarsi che, spesso, il percorso che conduce le parti alla lite in tribunale comincia con un dramma umano. Il racconto delle vicende viaggia in una catena dinamica, che vede coinvolto l'assistito, il difensore e l'istituzione giudicante, per veder definito il *trouble* che ha generato la questione.

W. L. F. Felstiner, R. L. Abel e A. Sarat studiano le trasformazioni che la disputa subisce quando entra prima nello studio legale e poi nel tribunale, distinguendo tre fasi: «*naming*», «*blaming*», «*claiming*».

Anche qui, è posto il problema di un possibile impoverimento del sostrato umano che sorregge la vicenda, tanto è che «*the study of transformations must focus on the*

---

*one, courts may find it hard to rule for outsiders*». Così in *Foreword: telling stories*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/2/>.

<sup>216</sup> K. L. SCHEPPLE *Foreword: telling stories*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/2/>.

*minds of respondents, their attitudes, feelings, objectives, and motives*». Quindi, saper ricostruire il fatto vuol dire saper narrare emozioni e saper narrare le emozioni vuol dire esporre come esse influiscono sulla ricostruzione del fatto<sup>217</sup>.

Lo storytelling non è semplicemente l'agente speciale della retorica che lavora i fianchi del decisore, ma è un vero e proprio strumento di conoscenza che aiuta a comprendere la realtà dei fatti.

---

<sup>217</sup> «*There is rarely an awareness that the events themselves may be transformed as they are processed. This view is psychologically naive: it is insensitive to the effect of feelings on the attribution of motive and to the consequences of such attributions for the subject's understanding of behavior*». W. L. F. FELSTINER, R. L. ABEL E A. SARAT, *The emergence and transformation of disputes: naming, blaming, claiming*, Wiley, Law and Society Review, 1980, [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5379187/mod\\_resource/content/1/Felstiner The%20Emergence%20and%20Transformation%20of%20Disputes Naming%2C%20Blaming%2C%20Claiming%20631-654.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5379187/mod_resource/content/1/Felstiner%20Emergence%20and%20Transformation%20of%20Disputes%20Naming%20Blaming%20Claiming%20631-654.pdf).

## CAPITOLO III

### LO STORYTELLER E LA PRATICA FORENSE: IL GIURISTA STORYTELLER

È opportuno ricapitolare quanto è essenziale. La narrazione risulta essere un processo retorico che sistema dei fatti lungo una Trama arricchendoli di significato. I fatti raccontano sempre del conflitto tra il Protagonista e i suoi avversari, ponendosi in tal modo come rappresentazione di accadimenti verosimili interpretati secondo un certo punto di vista (Focus del bene). Il significato viene innestato nella vicenda per via del Tema, il quale vive dinamicamente nel racconto grazie alla Struttura. La Struttura ordina gli Eventi seguendo la logica dei turning point e la dialettica degli opposti. In tale modo, il prodotto dello storytelling assume forma con un inizio, un mezzo e un finale in cui la contesa (sia fattuale, sia tematica) trova Risoluzione. La Risoluzione è il culmine di una catena causa-effetto (sostenuta sia dalla razionalità dell'*εἰχόζ*, sia dall'Emozione estetica) che provoca l'adesione (sia intellettuale, sia emotiva) dell'auditorio alla premessa drammaturgica.

Negli ultimi due capitoli, inoltre, si è avuto modo di confermare, da una parte, la natura retorico-dialettica dello storytelling, e dall'altra il sostegno che lo storytelling è in grado di fornire alla retorica forense sia in fase topica sia in fase performativa. Dunque, il retore che è nello storyteller permette a quest'ultimo di accedere all'arena giuridica affinché metta a servizio del processo le sue competenze.

Quel che si vuol mettere in luce primariamente è il contributo che i principi della narrazione prestano alla costruzione giudiziaria del fatto controverso, soprattutto

in un contesto storico che vede il momento fattuale della costruzione del caso acquisire sempre più interesse<sup>218</sup>.

In quale modo l'arte della narrazione dispone in campo le sue tecniche? Ebbene, come si è visto nella parte seconda, lo storyteller trova il cuore del Tema e della Trama; struttura il corpo del racconto; costruisce e orchestra i personaggi; compone i Dialoghi.

Ritornano qui quelle considerazioni che assicurano il buon esito della causa nelle mani di chi è in grado di calare nel contesto il suo ascoltatore, di vincere i pregiudizi del giudice e di ottenere l'adesione emotiva.

La tesi difensiva, molto spesso, attira su di sé la scelta del giudicante grazie a come i fatti oggetto del giudizio vengono ricostruiti in modo narrativo. E ricostruire i fatti in modo narrativo altro non vuol dire che lavorare col Tema, la Struttura, i Personaggi e i Dialoghi.

D'altronde, «gli scienziati cognitivi ci hanno insegnato che è proprio la costruzione della Storia ad essere il mezzo cognitivo più efficiente per realizzare la rappresentazione mentale necessaria e funzionale alla decisione finale»<sup>219</sup>.

Si proceda, allora, ad esaminare i quattro ambiti appena evidenziati.

### 1. Il Tema e la Trama.

La vita dell'essere umano è scandita dal continuo susseguirsi di fatti, accadimenti e fenomeni ad egli esteriori ed interiori. Tali sarebbero null'altro che fatti, accadimenti e fenomeni, inqualificabili se non per l'opera intellettuale dell'uomo, che li estrae dalla loro neutralità arricchendoli di significato e valore.

---

<sup>218</sup> A. FORZA, G. MENEGON, R. RUMIATI, *Il giudice emotivo. La decisione tra ragione ed emozione*, Il Mulino, Bologna, 2017.

<sup>219</sup> A. FORZA, *La costruzione giudiziaria del fatto. La narrazione nel processo del lavoro*, Lavoro diritti Europa, Rivista nuova di diritto del lavoro, 2018, <https://www.lavorodirittieuropa.it/>.

Il tentativo di svelarli per la loro dimensione neutrale mette l'uomo di fronte ad un'immagine del mondo e del sé che arranca nel definirsi come se un uomo non la stesse davvero guardando. Kant distingue il fenomeno dal noumeno per metter pace all'anima in questa ricerca<sup>220</sup>.

Tuttavia, il mondo umano rimane una nebulosa e gli individui son polvere atomica che brilla di collisioni. Ogni collisione è un'interazione ed ogni interazione è potenzialmente conflittuale. Essere Kant, o Sartre per cogliere l'incessante opera nullificante dell'intelletto<sup>221</sup>, non è un dono concesso alla moltitudine, così essa si presta all'inesorabile e inconsapevole (ma meraviglioso) fenomeno di significazione di ogni cosa, fatto e accadimento. Ed è nell'incontro con l'altro che la condivisione di valori si risolve, spesso, in una contesa per la significazione di ciò verso cui ci si pone, sia esso parte dell'universo esterno, come di quello interno del sé.

Questa serie di estrazioni del fatto dalla sua origine neutrale, dunque, trova nuova forma nella comunicazione, e l'estrazione diviene astrazione. Il fatto è astratto da chi lo coglie, poi nuovamente quando è comunicato e, ancora una volta, quando è ricevuto. La complessità, ovviamente, esplose nel lungo dialogo.

Da questo punto di vista, la lite tra due individui si espone ad una serie di fragilità che vanno ben oltre il diverso valore semantico che gli attori forniscono alle parole, finendo per coinvolgere l'intero sistema di significati con cui essi spiegano a loro stessi il mondo. Del fatto, così, rischia di rimanere un falanstero di stratificazioni e sovrastrutture. Tale pericolo è da evitarsi dimodoché l'ordine intervenga a disporre le proposizioni, costruendo col dialogo piuttosto la razionalità di un Palladio.

Ebbene sì, il fatto bisogna saperlo costruire.

---

<sup>220</sup> I. KANT, *Critica alla ragion pura*, a cura di V. Mathieu, Bompiani, Milano, 2020.

<sup>221</sup> J. P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, a cura di F. Ferragni, Il Saggiatore, Milano, 2014.

La questione è viva nell'ambito giuridico. L'avvocato lavora incessantemente ricostruendo fatti: il cliente racconta e il professionista aggiunge la sua voce, compie «un'opera preliminare di selezione e di traduzione delle istanze» per finire con l'assumere una posizione distinta da quella del rivale sia nella prospettazione dei fatti, sia nel loro inquadramento giuridico<sup>222</sup>. In altre parole, i fatti accadono, vengono ri-costruiti dai clienti, poi nuovamente dai difensori, ed infine dal giudice<sup>223</sup>.

Ricevuta la narrazione dal cliente, il primo passo dell'avvocato deve essere «l'individuazione dell'essenza della controversia»<sup>224</sup>. Così, ha inizio l'opera di traduzione che il giurista pratico compie della narrazione dell'uomo comune in una narrazione legale. Usando le parole di G. C. Hazard: «*the advocates transform laymen's descriptios of the dispute into legally relevant narratives*»<sup>225</sup>.

L'approccio retorico tralascia la «meccanica e superflua sussunzione della fattispecie concreta nelle norme positive», rivolgendosi, piuttosto, direttamente allo *status causae*, al caso controverso<sup>226</sup>. In questa prospettiva, emerge che la Storia dell'assistito è prima di tutto un antagonismo tra opposte posizioni. Ergendosi a ponte tra il cliente, il suo avversario e il giudice, l'avvocato deve raccogliere la narrazione dal primo e riformularla nel contesto della controversia, rinnovando il significato dei fatti ricevuti.

---

<sup>222</sup> V. FERRARI, *Prima lezione di sociologia del diritto*, Laterza, Bari, 2010.

<sup>223</sup> J. BRUNER E A. AMSTERDAM, *Minding the law. How courts rely on storytelling, and how their story change the ways we understand the law – and ourselves*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

<sup>224</sup> F. DI DONATO, *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008. Vedi anche P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica. Retorica e testo difensivo*, Libreria al Segno Editrice, Pordenone, 2016.

<sup>225</sup> G. C. HAZARD JR, *Transanational rules of civil procedure: a challenge to judges and lawyers*, <file:///C:/Users/39339/Downloads/lcatani-1136-4383-1-CE.pdf>. Sul tema si veda anche J. B. WHITE, *Justice as translation, an essay in cultural and legal criticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

<sup>226</sup> P. MORO, *L'arte della scrittura giuridica. Retorica e testo difensivo*, Libreria al Segno Editrice, Pordenone, 2016.



Il giurista storyteller agisce in questo spazio: raccoglie l'informazione che il retore rinviene nelle opposizioni e formula il Tema e la Trama, tracciando così le linee della testo e del sottotesto, ossia della vicenda esterna e di quella interna. Riaffermando quanto detto nella parte seconda, capitolo secondo, si proceda con degli esempi.

Riportiamo un caso concreto e di cui si sono potuti esaminare gli atti. Si tratta di un procedimento chiuso nel 2014, relativo ad un ricorso per la dichiarazione di cessazione degli effetti civili del matrimonio attivato da Tizia e nel quale si costituisce in giudizio il Caio rivendicando il riconoscimento a suo favore di un congruo assegno divorzile.

Intervistato, l'avvocato patrocinante di Caio, racconta la narrazione pervenutagli dall'assistito:

*Le parti erano spostate da tre anni, dopo quattro anni di relazione di cui due di convivenza. Non avevano avuto figli. La moglie aveva ereditato un ingente patrimonio dal padre defunto e conduceva una vita di tenore molto elevato. Caio la descrive come una donna molto viziata; riferisce di essere apostrofato da lei come «un fanciuzza approfittatore». Per lui, quel matrimonio era, invece, la realizzazione di un sogno. Era innamorato perso e completamente proiettato in un futuro insieme a lei, in cui si vedeva padre di almeno tre figli, progetto che Tizia diceva di condividere. Ad un certo punto, il Caio si accorgeva che c'era un altro uomo: lei lo faceva dormire in un'altra camera e cominciava a prendere la pillola anticoncezionale pur sottraendosi ai rapporti intimi. Si arriva al punto in cui lei lo lascia, lo caccia di casa ammucchiando gli effetti personali del marito in tre sacchi dell'immondizia che lanciava dalla finestra. Pochi giorni dopo, Tizia accoglieva in casa il nuovo compagno. Seguiva un periodo caratterizzato da un forte disagio emotivo per Caio in cui gli veniva diagnosticata una depressione. Poco dopo, le parti pervenivano ad una separazione consensuale, che Caio subiva passivamente obnubilato dal profondo malessere cagionato dal modo in cui era fallito il matrimonio. Caio riferiva anche di essere stato manipolato da Tizia Segue nella scelta e*

*nelle modalità della separazione. Subito dopo, Caio veniva anche licenziato per scarse prestazioni e lui riconduceva il fallimento lavorativo a quello della relazione ed alla intervenuta depressione. Investito da un crisi che aveva squassato sia la sua emotività che la situazione economica, si rivolgeva a me nell'imminenza del divorzio per verificare la percorribilità di chiedere un assegno divorzile.*

La narrazione del cliente si colora della sua opera di significazione. Dai fatti egli ricava una *presa in giro*, un'*umiliazione* ed una *tragedia*. Connota la sua stessa posizione come meritevole di essere difesa, mentre il comportamento di lei come fortemente ingiusto.

Seguendo gli atti del professionista, si apprezza come la ricostruzione del fatto controverso si sia compiuta su una precisa idea di Trama e di Tema.

La Storia parla di un uomo felicemente sposato e pieno di aspettative che vede detonare la sua vita a causa del repentino fallimento coniugale.

Le conseguenze che deve affrontare sono debilitanti sia fisicamente che psicologicamente e il suo tenore di vita si deteriora significativamente.

La moglie, invece, continua la sua esistenza immersa nel lusso e con il nuovo compagno.

Egli si rivolge all'avvocato per difendere i propri diritti spinto dall'urgenza, ossia il deterioramento del suo tenore di vita<sup>227</sup> e della sua dignità. Il suo obiettivo è quello di appellarsi al principio di solidarietà coniugale, affinché gli sia riconosciuto un congruo assegno divorzile.

---

<sup>227</sup> È importante precisare che la controversia ha termine prima della sentenza n. 11504/2017, con la quale la Cassazione espunge dai criteri di liquidazione dell'assegno di divorzio quello del mantenimento del tenore di vita goduto durante lo sposalizio. In testimonianza del regime giurisprudenziale sulla rilevanza del tenore di vita anteriore alla sentenza ut supra, si veda Cassazione civile, Sez. I, sentenza n. 23442 del 16 ottobre 2013.

La Trama è, dunque: l'improvviso degradamento del tenore di vita spinge Caio a rivolgersi ad un avvocato e ad ottenere il sostentamento necessario dalla moglie; ovvero: quando il fallimento del matrimonio produce il deterioramento del tenore di vita di uno dei due coniugi, quello agisce in giudizio ottenendo l'assistenza e la compensazione adeguata.

Coerentemente con questa impostazione, si dia nota che l'obiettivo esteriore è puramente materiale, tanto che nelle memorie l'avvocato specifica più volte che la lite è *sostanzialmente economica*.

Ma come ci si è qui premurati di mostrare, la narrazione ha due dimensioni. Quale è, quindi, l'approccio dell'avvocato al Tema?

Ebbene, l'assegno divorzile, per come disciplinato dall'art. 5 della legge n. 898/70 e alla luce della sua natura perequativa e compensativa, è riverbero del principio di solidarietà ex art. 2 Cost<sup>228</sup>. Questa direzione, fornita dal diritto sostanziale e pretorio, suggerisce il sottotesto (il *subplot*) della ricostruzione del fatto.

La Trama, il tenore di vita, i fatti narrati e provati, divengono Eventi che veicolano una questione che gravita intorno alla solidarietà. Il racconto deve rappresentare il conflitto tra Caio e Tizia per come si consuma intorno alla lotta tematica tra solidarietà e indifferenza, con la prima che è vessillo del Protagonista e la seconda del suo antagonista.

Coerentemente con questa impostazione, oltre la raffigurazione del gradiente di ricchezza, gli atti del processo ricostruiscono gli accadimenti necessari a mostrare la carenza del valore solidale nei comportamenti di Tizia.

Compare, dunque, il riferimento all'*infedeltà* quale parametro non tanto per l'addebito, ma come indice portatore, nel sottotesto, di un'ingiustizia che merita di essere riparata tramite la solidarietà.

---

<sup>228</sup> Cassazione, Sezioni Unite, n. 18287/18.

Si riportino alcuni estratti: 1) *le ragioni che hanno portato alla separazione si possono riassumere in un'unica parola: infedeltà*; 2) *Caio [...] scopriva brutalmente la realtà, capendo anche le ragioni del comportamento tenuto dalla moglie nell'ultimo anno: un anno prima aveva iniziato a dormire in camera separata col pretesto che il marito russava; aveva iniziato a prendere la pillola anticoncezionale; si tingeva i capelli di scuro (come l'ex dell'amante) affermando al marito che «a qualcuno piace»; si negava ai rapporti intimi.*

Inoltre, facendo riferimento alla sentenza della Cassazione n. 18853/11, il difensore chiede il risarcimento del danno ai sensi dell'art. 2059, in quanto *il tradimento è stato particolarmente plateale ed offensivo nella dignità, sottolineando la anche la maggior visibilità del comportamento fedifrago, la mancanza di lealtà e la drammatica violazione delle aspettative legittimamente maturate dal deducente.*

Intervistato, l'avvocato spiega che *l'istanza di risarcimento, più che essere un obiettivo concreto, era l'opportunità di arricchire il quadro della situazione con elementi a nostro favore.* Tale considerazione risplende di nuovo significato nell'ottica strategica dello storyteller: benché sorretto di per sé da una plausibilità tecnico-giuridica, l'istanza di risarcimento appare, nella generale ricostruzione del fatto, una pretesa debole; tuttavia, trova comunque domicilio negli atti processuali perché aderente al Tema, ossia perché coerente nella strategia della narrazione.

Si vuole, ora, scendere ad un livello ancora più profondo ed andare a riflettere su ciò che, nel capitolo sui Dialoghi, abbiamo definito Indicibile. Esso è un istituto tecnico dello storytelling che si riferisce alla costruzione del personaggio e che emerge nell'arte del Dialogo. È opportuno riferirsi a tale argomento in questo momento in quanto appare avere grossa rilevanza già in fase di studio di Tema e Trama. Anch'esso, infatti, presenta una posizione polare per la direzione dell'intero lavoro.

Il Testo e il Sottotesto rappresentano entrambi un significato emerso del discorso: il Testo lo esprime direttamente, mentre il Sottotesto lo fa indirettamente.

Quest'ultimo, infatti, pur rimanendo fra le righe, ha tutta l'intenzione di farsi cogliere.

L'Indicibile, al contrario, rimane una sorta di segreto tra l'autore e la Storia: esso sprigiona i suoi effetti senza che nessuno se ne accorga. Ma in che modo può avere rilevanza nell'ambito giuridico questo strumento?

Ritornando al caso concreto, si riporta quanto riferito dall'avvocato.

*Di casi come questo me ne sono capitati molti. All'epoca ancora prevaleva l'orientamento giurisprudenziale secondo cui, in sede di divorzio, al coniuge economicamente più debole veniva riconosciuto l'assegno assumendo come parametro il pregresso tenore di vita. Poi... c'erano casi particolari, ma perlopiù era così. Il mio problema principale era un altro: nel diritto di famiglia esiste una forte polarizzazione ideologica a favore della donna e io chiedevo l'assegno per il marito. La grande riforma degli anni '70 si è consolidata in fenomeni di discriminazione al contrario. Io ne ero ben consapevole. Ma il problema ancora più grave era il giudice che avrebbe deciso la causa: io sapevo che era decisamente schierato. Mi è andata bene che il cliente era presente in aula, altrimenti dopo non ti credono neanche su certe cose.*

Di fronte a questo timore, l'avvocato non assume nessuna precauzione strategica. Affronta il processo con grande dedizione e attenzione, ma alla fine soccombe sia in primo grado sia in appello.

Stando alla testimonianza dell'intervistato, la preoccupazione del difensore appariva fondata.

*Eravamo seduti davanti al giudice, come adesso io e te. Il giudice punta il dito verso Caio e gli dice "e si ricordi che il suo peggior nemico qui non è sua moglie, sono io". Infatti Caio mi dice proprio "se non lo avessi visto con i miei occhi non ci avrei mai creduto".*

L'atmosfera che si respirava in appello non era dissimile.

*Eravamo appena entrati in aula. Eravamo davanti al collegio e uno dei due consiglieri esclama a voce alta e tono irridente “Ma come? Un marito che chiede l’assegno divorzile?”.*

Si possono riscontrare anche negli atti, peraltro, le linee comportamentali dei giudicanti coerenti con la narrazione dell’intervistato.

In primo grado, ad esempio, il difensore di Caio sottolinea, in tutte e tre le memorie ex 183 c.p.c. e fino alle conclusioni, la disparità di reddito tra i due coniugi, adducendo le innumerevoli vacanze, gli acquisti di beni di lusso, gli assets patrimoniali e finanziari come indici della ricchezza disponibile dalla moglie.

Di fronte a queste argomentazioni, la controparte si limita ad affermare e riaffermare che 1) Tizia ha un lavoro part time dal quale percepisce uno stipendio inferiore al resistente; che 2) gli affitti percepiti da Tizia, ai quali si riferisce Caio, coprono a stento le spese di mantenimento dell’intero asset immobiliare, il quale conta anche diverse proprietà non affittate.

L’avvocato reagisce in processo chiedendo di dare ingresso alla prova testimoniale e di disporre una CTU per valutare la reale consistenza patrimoniale e il tenore di vita di Tizia. Il giudice non dà seguito alle richieste.

*Non aveva assolutamente senso. La dichiarazione dei redditi diceva che lei guadagnava 700/800 Euro al mese. Ma se guadagni meno di 1000 Euro al mese come fai a farti dieci vacanze all’anno, comprarti tutti quei gioielli, tutti quei capi firmati e i Rolex?*

Dagli atti appare lampante la contraddizione tra il reddito dichiarato da Tizia e il suo tenore di vita.

Per amor del vero, è da segnalare che nelle motivazioni della sentenza di primo grado il giudice ha ritenuto che altre questioni fossero dirimenti per la lite. Senza dilungarsi, anche in tal punto l’avvocato riscontra delle ampie discrepanze con la

normale risoluzione di casi simili nei quali è stato parte. Quel che egli ci tiene a sottolineare, tuttavia, è quanto segue:

*Il punto è che già in quel momento, quando mi hanno negato la CTU, ho capito che non era la solita cosa.*

In questo caso emerge una questione particolare, quasi meta-processuale. Come può il professionista affrontare questo forte schieramento ideologico da parte del terzo giudicante? L'intervistato risponde:

*Anche se non è stato verbalizzato, ho detto fuori dai denti al giudice che, a parti invertite, il processo sarebbe stato affrontato ed istruito in modo ben diverso. Strategicamente non è stata una buona idea spiattellare al magistrato che stava venendo meno ai suoi doveri di terzietà, ma non ho potuto tacere. Avrei potuto segnalare la vicenda C.S.M., soprattutto l'atteggiamento ostile nei confronti del mio assistito nel corso dell'udienza. In un'ottica difensiva, però, non sarebbe stato di nessuna utilità al Caio, per cui ho preferito suggerire l'appello, confidando in una corte meno orientata. Ma mi è andata male.*

Riteniamo, allora, che la risposta si trovi suggerita proprio nell'arte dello storyteller. Bisogna individuare il *quid* che lavori nella ricostruzione dei fatti come una sorta di Tema, ma ben al di sotto del Tema, ossia che sia in grado di fornire significato al fatto senza che il destinatario possa avvedersi, per l'appunto, di essere destinatario di tale stratagemma persuasivo. Questo compito è riferibile all'Indicibile della Storia.

L'Indicibile di questo caso concreto parla di un marito vittima del pregiudizio, della visione ideologica che impregna la vita processuale del diritto di famiglia.

Anche questo strumento si rivolge al pubblico mirando alla sua adesione e lo fa trovando fine e velatissima espressione nei Dialoghi<sup>229</sup> del processo.

Ma come si fissa questo potere nascosto?

---

<sup>229</sup> Ci riferiamo qui, in senso lato, alla dialettica azione-reazione tra due personaggi.

Ci permettiamo di formulare la nostra proposta.

Gli atti scritti dall'avvocato intervistato fanno largo uso della citazione di sentenze della Cassazione, soprattutto in paragone con lo stile argomentativo della controparte, che, al contrario, non riporta quasi mai le massime della Suprema Corte. In questo caso, l'uso del luogo argomentativo si è rivelato inefficace per giudizio del Tribunale. Tuttavia, noi rileviamo che tali premesse avrebbero avuto molto più da dire di quanto il professionista abbia fatto loro esprimere.

Le innumerevoli sentenze riportate a sostegno del resistente si riferiscono tutte a controversie risolte a favore dell'istanza di assegno divorzile formulata dalla moglie. Sullo sfondo di questa circostanza si staglia luminosa la particolarità della lite in esame e con essa la questione discriminatoria.

Riteniamo che, nell'Indicibile, la ricostruzione processuale di questa vicenda sia riferibile alla Storia di un marito discriminato e che la rappresentazione più adeguata avrebbe dovuto compiersi attraverso la precisazione, pedissequa alla sentenza citata, del ruolo coniugale degli attori vincitori e soccombenti. Ancor di più, sarebbe stato opportuno riportare anche alcuni precedenti dello stesso foro in cui la controversia veniva decisa.

Un sontuoso uso dell'Indicibile lo ritroviamo nel caso di diffamazione Depp vs Heard, svoltosi in Virginia nel 2022<sup>230</sup>.

Riassumendo con estrema sintesi la vicenda, negli anni precedenti la causa la Sig.ra Heard rilascia alcune dichiarazioni mediatiche facendo riferimento a presunte violenze fisiche e psicologiche subite per mano del marito, ossia il Sig. Depp, con il quale aveva appena terminato l'unione coniugale.

---

<sup>230</sup> La sintesi e la cronologia del caso: [Johnny Depp and Amber Heard defamation trial: Summary and timeline \(nbcnews.com\)](https://www.nbcnews.com/storyline/celebrity/johnny-depp-amber-heard-defamation-trial-23c10001100000000000000000000000). I video integrali del processo: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLoW1SIeAWaWb1IDY\\_WuLKvZygiIudUBSd](https://www.youtube.com/playlist?list=PLoW1SIeAWaWb1IDY_WuLKvZygiIudUBSd).



Immediatamente, la notizia trova ampio spazio sia nei mass media che nei social media<sup>231</sup>. Nello stesso periodo, la carriera del Sig. Depp subisce un brusco arresto, caratterizzato soprattutto dalla perdita di alcuni ruoli importanti in franchising di primissimo rilievo nel panorama cinematografico. Egli, dunque, agisce in giudizio affermando di essere stato diffamato dalla ex moglie e chiedendo un cospicuo risarcimento per i danni subiti a causa delle dichiarazioni di lei.

La lite assume su di sé significati e valori ulteriori se calata nel contesto storico-sociale: nel 2017, infatti, deflagra il movimento femminista appellato come *MeToo*, volto ad incoraggiare le donne a denunciare le molestie e le aggressioni sessuali subite. *MeToo* gemmea proprio dal mondo cinematografico americano, più precisamente sulle accuse contro il produttore H. Weinstein, e trova il suo principale flusso vitale nei social media, attraverso i quali ottiene un'adesione impressionante in tutto il mondo occidentale<sup>232</sup>. L'efficacia immediata del movimento è misurabile nella reazione del mondo lavorativo contro gli uomini accusati pubblicamente, finendo costoro per essere ostracizzati<sup>233</sup>.

In questa prospettiva, il caso Depp vs Heard viene stressato dalle forti tensioni che caratterizzano l'opinione pubblica e di massa. La Sig.ra Heard, inoltre, rilascia

---

<sup>231</sup> Un esempio, il The Sun pubblica un articolo nel quale si rivolge al Sig. Depp appellandolo come «wife beater». Il Sig. Depp intenta una causa nel Regno Unito contro la testata giornalistica, perdendola. *Johnny Depp loses libel case over Sun 'wife beater' claim*, BBC News, 2020, <https://www.bbc.com/news/uk-54779430>.

<sup>232</sup> Si veda E. McCARTHY, *#MeToo raised awareness about sexual misconduct. Has it curbed bad behavior?*, The Washington Post, 2021, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/andrew-cuomo-me-too/2021/08/13/1ae95048-fbed-11eb-8a67-f14cd1d28e47\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/andrew-cuomo-me-too/2021/08/13/1ae95048-fbed-11eb-8a67-f14cd1d28e47_story.html). Si veda anche L. R. FRANCE, *#MeToo: Social media flooded with personal stories of assault*, CNN entertainment, 2017, <https://edition.cnn.com/2017/10/15/entertainment/me-too-twitter-alyssa-milano/index.html>.

<sup>233</sup> A. CARLSEN, M. SALAM, C. C. MILLER, D. LU, A. NGU, J. K. PATEL, Z. WICHTER, *#MeToo Brought Down 201 Powerful Men. Nearly Half of Their Replacements Are Women*, New York Times, 2018. Si veda anche N. SAYEJ, *Alyssa Milano on the #MeToo movement: 'We're not going to stand for it any more*, The Guardian, 2017.

diverse interviste con le quali si accosta al movimento, trascinando pienamente in quel contesto tutta la vicenda<sup>234</sup>.

L'obiettivo principale degli avvocati del Sig. Depp nel processo in Virginia, in base anche a quanto prevede l'ordinamento degli U.S.A., è dimostrare la falsità delle dichiarazioni che formano l'oggetto della diffamazione. La strategia generale ha come perno l'idea di rovesciare i ruoli dei due attori, trasformando il carnefice in vittima e la vittima in carnefice<sup>235</sup>.

Il Tema, qui si ritiene, è costruito intorno alla necessità di un uomo di trovare il coraggio di denunciare le violenze fisiche e psicologiche subite dalla moglie.

In altre parole, il Tema ruota attorno al coraggio di mettersi a nudo, ossia il prezzo da pagare per dire la verità. Tanto è che, nonostante il compito processuale da svolgere sia dimostrare che le dichiarazioni rese dalla Sig.ra Heard non sono vere, una gran parte delle testimonianze e dei documenti prodotti dal ricorrente sono atti a mostrare come, al contrario di quanto raccontato dai media, fosse la moglie a compiere atti di violenza fisica e psicologica contro il marito. È indubbio che una tale ricostruzione del fatto sia utile a minare la generale credibilità della Sig.ra Heard, ma questa non è altro che la forte connessione strutturale tra la Trama e il Tema, magistralmente orchestrata. Difatti, ogni prova, sì, parla della lotta esteriore per rivelare la verità, tuttavia, allo stesso tempo, sviluppa il Tema. E questo risulta coerente con fatti poco controvertibili: mentre la Sig. Heard, negli anni precedenti il processo, ha dato ampio spazio alla sua voce nel dominio dei mass media e dei

---

<sup>234</sup> Si riportano alcuni frammenti delle dichiarazioni incriminate della Sig.ra Heard: 1) «*I spoke up against sexual violence – and faced our culture's wrath*; 2) «*Then two years ago, i became a public figure representing domestic abuse, and i felt the full force of our culture's wrath for women who speak out*»; 3) «*I had the rare vantage point of seeing, in real time, how institutions protect men accused of abuse*». [https://www.washingtonpost.com/opinions/ive-seen-how-institutions-protect-men-accused-of-abuse-heres-what-we-can-do/2018/12/18/71fd876a-02ed-11e9-b5df-5d3874f1ac36\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/ive-seen-how-institutions-protect-men-accused-of-abuse-heres-what-we-can-do/2018/12/18/71fd876a-02ed-11e9-b5df-5d3874f1ac36_story.html).

<sup>235</sup> Riportiamo un breve estratto dell'arringa finale di C. Vasquez, difensore del Sig. Depp: «*there is an abuser in this courtroom, but it is not Mr Depp; and there is a victim of domestic abuse in this courtroom, but it is not Mis. Heard*». Su questo si avrà modo di riflettere più attentamente nel proseguo della tesi.

social media, il Sig. Depp ha sostanzialmente taciuto. Le udienze, allora, sono pensate dai difensori di lui come *il momento in cui, finalmente, la verità sarà detta*, e tale suggestione si completa all'interno della più ampia strategia di vincere l'adesione intellettuale ed emotiva dei giurati: *per rivelare la verità a chi la deve ascoltare un prezzo deve essere pagato; questo è il sacrificio che appassionerà il pubblico.*

Riteniamo che sia questa la corretta disamina dei motivi che hanno portato gli avvocati del Sig. Depp ad introdurre nella ricostruzione del fatto la dipendenza da stupefacenti del loro assistito, i comportamenti violenti della madre nei suoi confronti, la sua fragilità psicologica, i suoi comportamenti bizzarri in luogo dei litigi con la ex consorte, tutti elementi che dipingono un uomo sostanzialmente triste, frustrato e sottomesso all'energia della moglie.

Per quel che si può dire sull'Indicibile, esso assurge ad elevatore dell'intensità della vittimizzazione, della posta in gioco e del terreno di scontro. Si vuole qui dire che le intenzioni dei difensori del Sig. Depp sono di rappresentare la Storia di una vittima della società e, nel caso specifico, una vittima innocente del *MeToo*. D'altronde, il supporto dell'opinione di massa e dell'opinione pubblica al movimento hanno reso sufficiente, come molti casi dimostrano, la dichiarazione resa ai mass media e ai social media di aver subito molestie e abusi affinché la bufera mediatica investa il destinatario dell'accusa.

L'utilità di questa scelta è ben individuabile nella logica dello storyteller: 1) il divario drammaturgico tra giusto e sbagliato si spalanca d'un tratto; 2) il terreno dello scontro diventa quello dell'intera società, aumentando enormemente la posta in gioco. Gli strateghi, tuttavia, devono fare i conti con un problema: parlare di vittime del *MeToo* in un evento a così alta risonanza mediatica porta con sé il rischio di vedersi attribuire il simbolo negativo di ciò che è, al contrario, radicato profondamente come giusto. Nulla di buono conseguirebbe dalla critica verso ciò per cui tutti tifano. Non rimane altro, dunque, che trattare tale questione

nell'Indicibile, cosicché se ne distillino gli umori per la miscela del racconto mentre si occulta il cascame all'attenzione sensibile dell'auditorium.

Nel dar verosimiglianza a quanto si presume collaborano diversi elementi.

Se ne indicano alcuni: 1) il termine *MeToo* viene pronunciato praticamente solo dai testi escussi e in maniera piuttosto neutra; bisogna aspettare l'arringa finale dell'avvocata C. Vasquez per sentirlo proferire dai difensori, dovendosi segnalare, peraltro, che la formula usata sottrae l'assistito dal novero dei «villains»<sup>236</sup> invece di introdurlo come vittima del movimento, evitando, così di polarizzare il *MeToo* in un senso negativo, ossia come cieca pleora carnefice; 2) le azioni e le dichiarazioni della Sig.ra Heard vengono ricostruite, dagli avvocati del Sig. Depp, in modo tale che lei non sia una semplice «abuser», ma piuttosto un abusatore che sfrutta la tensione sociale provocata dal movimento femminista per distruggere la sua vittima<sup>237</sup>; 3) durante l'escussione del testimone R. Marks, si può apprezzare l'uso asettico del termine *MeToo* come parametro di valutazione del contesto in cui si immergono le vicende; tuttavia, non può sfuggire che, in funzione del generale approccio strategico e della principale tesi in difesa del Sig. Depp, le parole di R. Marks svolgono il compito di rappresentare gli effetti non di una cattiva reputazione qualsiasi, ma di quella specificamente legata nei temi e nei tempi al *MeToo*<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> Si riporta la frase pronunciata da C. Vasquez: «and they would once again see Mr Depp as the villain, this time in full swing of the MeToo movement».

<sup>237</sup> Ad esempio, viene allegata come prova documentale la registrazione audio in cui la Sig. Heard dice: «You can please tell people that it was a fair fight and see what the jury judge thinks. Tell the world Johnny. Tell them "I Johnny Depp, a man, I'm a victim too of domestic violence" and see how many people believe or side with you».

<sup>238</sup> Riportiamo un estratto della testimonianza di R. Marks: «you wouldn't want to hire an actor who has negativity following them. You wouldn't want to pay to actually bring your brand down your movie. That's very important and especially in the last five years with the MeToo movement. You wouldn't want negativity hiring an actor who quote unquote had been cancelled».

## 2. La Struttura.

Come si è visto, il metodo retorico è anche il metodo dell'ordine: per l'ordine il retore si prepara strategicamente, nell'ordine egli agisce tatticamente.

Il discorso forense viene irrobustito dalla competenza del giurista storyteller e i fatti controversi sono ricostruiti (e ordinati) secondo i principi della Struttura narrativa.

Prima di procedere, non si vuol mancare l'opportunità di cogliere le suggestive analogie che intercorrono tra la Storia e il procedimento giudiziario. Esse sono, prima di tutto e istantaneamente, evocate dall'area semantica che circonda i termini «attore» e «atto»: il processo in tribunale, come la messa in scena di una tragedia, vede attori che interpretano ruoli e risulta essere scandito da un susseguirsi di atti. Ma è facendo qualche passo più a fondo che ci si sorprende.

Si prenda, ad esempio, il procedimento penale italiano e lo si percorra dal punto di vista dell'indagato/imputato: egli, dapprima, I) è nel Mondo ordinario; il P.M. (l'antagonista) dà avvio ad un'indagine da cui origina lo sconvolgimento dell'ordine e l'urgenza di risolvere un problema<sup>239</sup>; l'indagato viene catapultato II) nel Mondo straordinario del procedimento, ove incontra il mentore (il suo difensore) che gli insegna le nuove regole di questo luogo sconosciuto (diritto sostanziale e processuale), gli alleati (testimoni a suo discarico) e oggetti magici (altre prove) che lo aiuteranno nell'avventura; l'esercizio dell'azione penale è il varco della soglia verso III) il *Midpoint*, il punto di non ritorno, che nel nostro caso è l'udienza preliminare, il viatico per il processo<sup>240</sup>; nel dibattimento le forze antagoniste si rivelano per tutta la loro potenza, vagliando la resistenza massima

---

<sup>239</sup> Per la parte offesa si assiste ad una vera e propria chiamata all'avventura, dovendo ella decidere se costituirsi o meno come parte civile.

<sup>240</sup> Seguendo il punto di vista del P. M. si può apprezzare, in questo contesto, una parte più «attiva», in quanto è egli che, più propriamente, deve superare le soglie per procedere nel cammino del procedimento. Tuttavia, si segnala che anche l'indagato/imputato può presentare il desiderio che il procedimento prosegua per vedersi prosciolto nella formula a lui più favorevole, ossia l'assoluzione perché «il fatto non sussiste».

di quanto l'imputato Protagonista ha fin qui appreso<sup>241</sup> e provocando IV) la Crisi; conclusa l'istruttoria dibattimentale, si svolge la discussione finale, con l'ultima possibilità per l'imputato di rendere dichiarazioni spontanee, che innesca V) il Climax, ossia la resa dei conti finale, ove tutto quel che stato ottenuto viene lanciato nello sforzo dell'ultimo fendente; chiuso il dibattimento, il giudice si ritira in camera di consiglio per poi rientrare nell'aula dell'udienza e procedere alla lettura *coram populo*, cosicché VI) nella Risoluzione della controversia un nuovo ordine sia stabilito.<sup>242</sup>

Si torni alla costruzione del fatto controverso. Strutturare il racconto significa far esplodere la Trama nella complessità degli elementi che la costituiscono, ordinandoli secondo i *beat* e i *turning point* fondamentali. In che modo questa operazione è compiuta in tribunale?

F. Picinali riprende la teoria del *fact finder* che riflette sull'autorità deputata alla ricostruzione dei fatti rilevanti nel processo e su come essa utilizzi le narrazioni in funzione euristica, ossia come «strumenti, strategie e scorciatoie per conoscere la realtà». Egli evita di accertare il reato sotto forma di fattispecie, ricostruendolo piuttosto attraverso la collocazione degli elementi costitutivi all'interno di una Storia<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> Come il Protagonista della Storia che termina il percorso di apprendimento vero e proprio nel *Midpoint* per entrare nella seconda metà del racconto e testare quanto ha appreso, il Protagonista del procedimento, in linea di massima, vede spirare la possibilità di rafforzare la sua posizione tramite le investigazioni difensive. Quel che si vuol qui evidenziare è, più che altro, che la costruzione di una Storia e quella di un procedimento penale sembrano avvertire la stessa esigenza: bisogna distinguere il momento del conoscere dal momento dell'agire.

<sup>242</sup> Sul tema si invita nuovamente a vedere l'evoluzione dinamica della disputa secondo gli stati di *naming, blaming, claiming* del *trouble*, teorizzata da W. L. F. Felstiner, R. L. Abel E A. Sarat in *The emergence and transformation of disputes: naming, blaming, claiming*, Wiley, Law and Society Review, 1980, [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5379187/mod\\_resource/content/1/Felstiner\\_The%20Emergence%20and%20Transformation%20of%20Disputes\\_Naming%2C%20Blaming%2C%20Claiming%20631-654.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5379187/mod_resource/content/1/Felstiner_The%20Emergence%20and%20Transformation%20of%20Disputes_Naming%2C%20Blaming%2C%20Claiming%20631-654.pdf).

<sup>243</sup> F. PICINALI, *La narrazione nella giustizia penale*, testo riveduto della relazione presentata al convegno "La Chiave Gialla: Delitti e Lettori nel Terzo Millennio", tenutosi presso l'Università della Tuscia il 21-22 maggio 2013 e organizzato dal Dipartimento di Istituzioni Linguistico-Letterarie, Comunicazionali e Storico-Giuridiche dell'Europa. Non distante risulta la riflessione di

Questa è una buona direzione per capire che lo storyteller nel processo deve fare i conti con qualcosa di più, ossia non può ignorare che i fatti assumono significato non già solo per il sostrato tematico del racconto, ma devono anche essere calibrati secondo il diktat della norma. E per essa devono scomporsi negli elementi rilevanti, dovendo poi questi trovare posto nella Struttura. Inoltre, l'avvocato, a differenza del drammaturgo, deve suffragare la propria versione della realtà costruendo la Storia mediante i mezzi di prova ed interpretando le risultanze probatorie<sup>244</sup>.

Si passi ora ad analizzare la Struttura impostata dai difensori nella controversia Depp v.s. Heard.

Dalla parte del Sig. Depp, la Storia comincia con un matrimonio da sogno. Tuttavia, il Sig. Depp ha un problema: una serie di inquietudini, sulle quali vengono spesi diversi testimoni, lo trascinano verso l'alcol e la droga. Questo è il problema che affligge il regno e il Protagonista comincia il viaggio nel Mondo straordinario per recuperare l'Elisir necessario a risanare la società, come direbbe J. Campbell. Qui si ritiene che la Chiamata all'avventura venga fissata con l'inizio dei comportamenti abusatori della Sig.ra Heard. Il marito, dunque, precipita rovinosamente nell'ignoto<sup>245</sup> ove incontra delle forze sconosciute.

---

F. D. Donato, che riprende quanto lo stesso Picinali propone, ossia che pensare al giurato come *fact finder* comporta delle conseguenze paradigmatiche sulla strategia dell'avvocato, il quale non perderà l'occasione di «assecondare il meccanismo di ragionamento usato dal *fact finder*». In particolare, F. D. Donato spiega che la narrazione è funzionale a «influenzare il pensiero di [...] giurati ed altri partecipanti al processo», in quanto i *litigators* devono basare le loro strategie in base a come le persone pensano e a come reagiranno. Così in *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>244</sup> F. D. DONATO, *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>245</sup> Entrare nel Mondo straordinario venendo trascinati per i piedi dagli eventi è una tecnica ben nota nei manuali di storytelling. A riguardo: «*The first plot point is something that happens to your character to upend his plans. [...] It flat-out destroys his Normal World, forcing the Protagonist to adapt. [...] The most important thing is your character's reaction. [...] Your character will have two basic responses: either he'll be "Heck, yeah!". Or he'll be kicking and screaming as events beyond his control drag him through*». Così K.M. WEILAND, *Creating Character Arcs*, PenForASword Publishing, 2016.

Notabile come gli avvocati del Sig. Depp siano concentrati, nella narrazione di questi eventi, sulla centralità del Tema e della Trama. In primis, la strada verso la verità, la superficie del racconto, ritorna nelle registrazioni prodotte nel processo ove si sentono i due coniugi litigare e contendersi la ragione circa l'accadimento o meno di certi fatti, esaltando il dualismo vero-non vero come accaduto-non accaduto<sup>246</sup>. In secondo luogo, il Tema, sul coraggio di pagare il prezzo della verità, emerge continuamente lungo tutta la ricostruzione del fatto. Ad esempio, sono molteplici i riferimenti a come il Sig. Depp reagisse ai litigi con la moglie chiudendosi in bagno; ancora, nella registrazione di una telefonata tra i due coniugi, si può sentire il Sig. Depp chiedere alla Sig.ra Heard di ritirare alcune dichiarazioni rese ai media; il rifiuto che segue ella lo giustifica con il rischio di perdere credibilità. Qui si possono apprezzare molte informazioni, tra le quali le forze antagoniste che ostacoleranno il coraggio di dire la verità, ossia la voglia di nascondersi e sparire in una stanza chiusa del marito, e la posta in gioco che la moglie difenderà a tutti i costi, ossia la credibilità. I due contendenti, dunque, sono, come da manualistica, opposti e alternativi nel Tema: per l'uno la verità è l'obiettivo da conseguire tramite il raggiungimento interiore del coraggio, per l'altra è il cadavere da nascondere per mantenere la sua credibilità.

La ricostruzione del fatto prosegue. Gettato nel Mondo straordinario dell'abuso domestico, il Sig. Depp è raccontato come una vittima passiva, addirittura incapace di cogliere la portata del problema. Coerentemente con i principi dello storytelling, il viaggio verso l'obiettivo è una strada lastricata dalla fatica e dal conflitto: i difensori raccontano il percorso del loro assistito verso il *Midpoint*, ossia il momento in cui la verità è rivelata. La prima metà del secondo Atto, ricordiamo, ospita l'incontro con gli alleati che assistono il personaggio mentre si avvicina al prossimo varco della soglia. Ebbene, gli avvocati ricostruiscono i momenti in cui

---

<sup>246</sup> Si riporta una brevissimo estratto della registrazione di un confronto tra il Sig. Depp e la Sig.ra Heard, fatto udire durante il *cross-examination* della Sig.ra Heard. Sig.ra Heard: «*you are not punched*»; il Sig. Depp: «*don't tell me what it feels like to be punched*».



le persone vicine al Sig. Depp intervengono affinché lui prenda coscienza della sua situazione: ad esempio, le sue guardie del corpo, oltre che recare testimonianza sui lividi che il loro cliente presenta in volto a seguito di alcuni litigi con la moglie, dichiarano anche di essere state loro stesse a scattare le foto che compaiono in processo come prova documentale dei lividi sopracitati<sup>247</sup>.

Il *Midpoint* noi sosteniamo sia progettato dai legali del Sig. Depp intorno alle vicende del divorzio. Gli episodi di abuso aumentano di frequenza e intensità e il Sig. Depp è costretto a reagire dovendo ammettere la sua situazione di abusato e il fallimento dell'unione coniugale (questo è il momento in cui la verità è rivelata<sup>248</sup>). Chiede, dunque, la dissoluzione del matrimonio (ossia il punto di non ritorno<sup>249</sup>). Il Focus del bene, centrato sul Protagonista, percepisce in questo momento un alto grado positivo dei valori in gioco: questa è chiamata «*false victory*»<sup>250</sup>. Si è davanti ad un punto cruciale della ricostruzione della vicenda controversa: seguono ora le vicende oggetto vero e proprio della causa, ossia quelle che integrano la diffamazione; è da immaginarsi che il team legale del Sig. Depp fosse perfettamente conscio della strategia generale della loro controparte e che abbia preparato questa *false victory* per anticipare a livello narrativo la difesa avversaria; le dichiarazioni pubbliche della Sig.ra Heard dopo il divorzio vengono, dunque, raccontate come la reazione avversaria, vessillo del valore negativo del Tema, alla grande vittoria del Protagonista nel *Midpoint*, centro del valore tematico positivo. Questo piano si basa su quanto è seminato nel *Midpoint*, per raccogliere

---

<sup>247</sup> L'avvocato del Sig. Depp chiede a S. Bett, sicurezza personale dell'assistito: «*why did you take this photographs?*». S. Bett risponde: «*i took them to show proof that he once again had injuries sustained and an altercation*».

<sup>248</sup> Ricordiamo quanto la manualistica proferisce sulla questione della verità nel *Midpoint*: «il *Midpoint* non solo rivela la verità al protagonista, ma rivela anche agli spettatori la verità dello sceneggiatore. I valori tematici dello sceneggiatore, attraverso le azioni e le reazioni del Protagonista, vengono chiariti e difesi nel *Midpoint*». Così D. Marks in *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.

<sup>249</sup> R. McKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010.

<sup>250</sup> B. SNYDER, *Save the cat!*, Michael Wiese Production, 2005.

in seguito un forte impatto emotivo volto a creare un ampissimo divario nella percezione di ciò che si sostiene sia giusto o sbagliato.

È perfettamente coerente con la manualistica l'impostazione dei fatti successivi: spremendo la questione fin in fondo, la denuncia svolta attraverso i media dalla Sig.ra Heard è la grande reazione del *villain* contro il risultato tanto agognato della forze del bene. A sostegno di tale narrazione vi sono diverse prove addotte dagli avvocati del Sig. Depp, tra le quali la testimonianza di C. Carino, agente dei due coniugi, il quale afferma che 1) la Sig.ra Heard dichiarava di amare ancora il Sig. Depp, che era dispiaciuta ed insisteva per incontrarlo per tentare una riconciliazione; 2) che la Sig.ra Heard inviò gli auguri di compleanno all'ex coniuge senza, però ricevere risposta. Il gioco narrativo, qui, si compie collegando il tentativo di conciliazione fallito e la mancata risposta ai messaggi con la tempistica, immediatamente successiva, delle prime dichiarazioni pubbliche della Sig.ra Heard. Ebbene, noi riteniamo che questa sia la rappresentazione, nella narrazione processuale, della vittoria centrale quale forza in grado di scatenare le grandi reazioni avversarie, trascinando il racconto nella seconda metà del secondo Atto.

Continuando, le dichiarazioni rilasciate dalla Sig.ra Heard ai giornali, ai social media, nei convegni pubblici, contenenti riferimenti alle violenze domestiche dalla medesima subite per mano del Sig. Depp, trascinano quest'ultimo verso la Crisi che precede l'ultimo Atto. La posta in gioco si alza sempre di più e il terreno di scontro diviene l'intera opinione pubblica del mondo occidentale.

Si vuole in questa tesi sostenere che il Climax del costrutto che gli avvocati svolgono dei fatti sia, in un intreccio che lo storyteller forense svolge tra i fatti stessi e il processo, pensato non solo per il processo, ma direttamente nel processo.

Ebbene, l'ultimo Atto è da svolgersi istantaneamente allo scranno del giudice. Alla Crisi, il Protagonista reagisce intentando la causa e mirando alla Risoluzione definitiva. Tutto ciò che è stato appreso è riversato nell'ultima azione, e questa è

processuale. Gli alleati e i nemici, le tensioni tematiche, tutto converge per il duello finale che si tiene in tribunale. Se la Struttura è stata correttamente imbastita dallo storyteller, il destinatario del racconto prova l'intimo desiderio di vedere finalmente prevalere il valore tematico positivo. Se così è, l'adesione intellettuale, come quella emotiva, è vinta.

Nell'ultimo momento di tensione strutturale della Storia, il Tema si riversa in superficie, mentre l'Indicibile rilascia il più potente dei suoi silenziosi riverberi nella dimensione testuale.

Così è anche espresso nell'arringa finale del processo Depp vs Heard, giacché, come precedentemente riportato, qui, ancor di più, l'Indicibile quasi emerge per davvero dalle parole dell'avvocato C. Vasquez.

La giuria premia le ragioni di questa Storia. Il conflitto è risolto.

### 3. Il personaggio.

L'interesse primario dell'avvocato è quello di tutelare gli interessi del proprio assistito. In questa prospettiva, egli non può fare a meno di polarizzare i fatti ricevuti secondo la focale più conveniente per il suo cliente, spingendoli poi oltre la linea della vittoria e convincendo il giudice che essi, per come da lui rappresentati, sono più veritieri delle rappresentazioni avversarie. Di conseguenza, la difesa non è (e non vuole) essere oggettiva e imparziale, ma, piuttosto, facitrice di una Storia «favorevole alla posizione del cliente nella presentazione delle prove»<sup>251</sup>.

---

<sup>251</sup> F. D. DONATO, *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.

Va da sé che il cliente, per come le sue azioni vengono sistemate nella ricostruzione del fatto dal difensore, assume i connotati di Protagonista di quella narrazione e intorno a lui deve costruirsi il Focus del bene.

Ma c'è di più. Probabilmente con attenzione ancor maggiore del romanziere e dello sceneggiatore, il giurista storyteller deve collocare e riempire di significato la figura antagonista, tanto è che l'arco di trasformazione di tale personaggio, nell'aula di tribunale, è curato e mostrato a livello testuale tanto quanto quello del Protagonista. Ma non v'è da sorprendersi. La natura retorico-dialettica del processo, difatti, si riverbera profondamente nel modo in cui le parti in esso stanno: parti, per l'appunto, di qualcosa che è intero e, perciò, teleologicamente rivolte verso l'altro; in altre parole, la parte non può dare senso alla sua condizione fintantoché non attua il confronto dialettico con la controparte. Il passo oltre entra nel terreno della ricostruzione del fatto controverso, che è momento fondamentale, ed in certi versi il principio stesso, del processo. I fatti accadono e il loro accadere viene ricostruito in tribunale attraverso le categorie proprie del diritto. Qui si consuma la controversia: come ricostruire il fatto, in quale categoria sussumere il fatto, quale significato dare al fatto. E la verità processuale, il prodotto finale e sentenziato dell'attività degli avvocati e del giudice, è proprio il risultato di una contesa; non è un monologo oratorio e propagandistico al quale si dice «sì» o «no», ma è fisiologicamente la conclusione di uno scontro, di un duello, di un confronto dialogico sulla ricostruzione del fatto.

Qui emerge, da una parte, la natura narrativa del processo, che è, si ricordi, razionalizzata dalla retorica; dall'altra, la natura dialettica dello storytelling ritorna in quella del processo, ove le parti, come i personaggi di una tragedia, esistono solo in funzione l'una dell'altra, in quanto tutte trovano significato solo nel contesto del conflitto.

Su queste riflessioni si salda la traccia che il difensore deve seguire nel dare significato alla parte contraria. Egli deve integrarla, svilupparla, programmarla, sfidarla, finendo il suo lavoro per riempirsi di quella tanto quanto del suo assistito.

Si arriva a cogliere che la narrazione compiuta dall'avvocato storyteller presenta almeno due archi narrativi compiutamente, per così dire, testuali ed emersi: quello del suo cliente, che sarà l'arco positivo; quello della controparte, che sarà l'arco negativo. In questa tesi si è avuto modo di esplorare la teoria del primo, ma si ha ora l'opportunità di riflettere su qualche elemento anche del secondo.

Si analizzi il caso Depp v.s. Heard.

Entrambe le parti si approssimano alla soglia del processo riassumendo su di loro una vastissima opera di significazione dell'opinione pubblica e di quella di massa. Il Sig. Depp, come precedentemente si è osservato, viene caratterizzato come un abusatore, un marito violento e tossicodipendente, categorizzato nel contesto del movimento *MeToo* come un «*villain*». Di contro, la Sig.ra Heard riporta i connotati della vittima eroica, rappresentante illustre della fazione positiva del succitato *MeToo*.

Nella strategia generale adottata dai difensori del Sig. Depp è fondamentale superare questa dicotomia. Anzi, l'ambizioso obiettivo narrativo-retorico è quello di invertire i ruoli dei personaggi nelle vicende. Impostati i principi generali nella Trama, nel Tema e nell'Indicibile, composta la Struttura della Trama, si tratta ora di lavorare sui due archi narrativi, la Caratterizzazione e l'orchestrazione dei personaggi all'interno della Storia.

Al Sig. Depp viene, innanzitutto, fornito quel che lo storyteller chiama *Ghost*, ossia un antico trauma nascosto nel passato del personaggio e che emerge all'interno della narrazione come causa del *Fatal flaw*, provocando una rivelazione ad alta intensità ed impatto emotivo.

A tale scopo testimoniano la sorella del Sig. Depp e lo stesso Sig. Depp, introducendo nella *backstory* del Protagonista: 1) un padre assente; 2) una madre violenta sia fisicamente che psicologicamente; 3) l'abuso di sostanza della madre.

Questo è indispensabile a collocare la tossicodipendenza dell'assistito: da tali deposizioni, infatti, risulta che egli comincia ad assumere sostanze stupefacenti avendo come esempio la pace momentanea che queste recavano alla sua genitrice. La droga, dunque, assume il significato di strumento per superare sia il dolore che la violenza.

Della tossicodipendenza, d'altronde, è chiaro si debba dare una profonda e attenta spiegazione, in quanto è prevedibile la contromossa avversaria. Facendo leva sul luogo comune che associa alla droga una serie di cariche negative, la controparte, è molto presumibile e così infatti succederà, tenterà un potente affondo per minare la credibilità del Sig. Depp. Riteniamo in questa sede che la questione della tossicodipendenza assuma una funzione bivalente nel contesto dello storytelling di questa controversia: 1) è il grande male che affligge la realtà del Protagonista, che egli risana una volta compiuto il Viaggio dell'Eroe e riportando a casa l'Elisir; 2) è il *Fatal flaw*, ossia quel carattere opposto e resistente alla qualità che l'Eroe deve apprendere e dominare raggiungendo il suo Obiettivo interno. Tale momento della costruzione del personaggio risulta essere enormemente rilevante non solo per la Storia, ma anche in termini retorici: infatti, se da una parte è quel lato negativo che esalta il Protagonista per quanto è ricco di dimensioni e quindi estremamente reale e credibile, dall'altra ogni dimensione viene scovata da una contraddizione e le contraddizioni, si sa, non sono un piatto che l'avvocato vuole sulla sua tavola. Tuttavia, come si è visto, lo storyteller, più del retore, è un governatore della contraddizione: egli la gestisce mantenendola, per così dire, sul suo campo e usandola per le ragioni che sostiene. Nel caso in esame, la sfida è quella di disegnare i tratti dell'Eroe sulla materia della tossicodipendenza senza prestare il fianco, anzi prevenendo le mozioni in ordine alla coerenza e alla verosimiglianza

tra i luoghi comuni. In tale prospettiva, questo lato oscuro e negativo del Sig. Depp viene tatticamente risolto utilizzandolo come viatico per la rappresentazione delle fragilità e paure più recondite. Ad esempio, ripercorrendo proprio questa preziosa vena, gli avvocati permettono un coerente e fluido ingresso nella narrazione di fatti che corroborano la tesi per cui il Sig. Depp sia, contrariamente a come dipinto dalla ex moglie, talmente innocuo da reagire alla violenza con la fuga e l'isolamento, così da adulto chiudendosi in bagno, così da ragazzo fuggendo dalla madre.

Il piano degli avvocati del Sig. Depp mira alla composizione di un particolare tipo di Eroe, ossia l'antieroe: tale personaggio ha la peculiarità di essere identificato dalla società come qualcosa di cattivo, e pur tuttavia il pubblico prova una forte empatia con lui. Ciò è dovuto all'identificazione che lo storyteller riesce a suscitare tra l'antieroe e quella parte di ogni individuo che, in un modo o nell'altro e almeno una volta, si è sentita emarginata come lui<sup>252</sup>.

Il modo con cui l'arte dello storytelling lavora per far emergere i connotati necessari ad avvallare le ragioni del contendente, tuttavia, è anche dinamico oltre che statico. La Storia è sempre un percorso di trasformazione. Con altre parole, ottenere l'adesione è un obiettivo che si consegue in viaggio. Per questo motivo, deve essere strutturato l'intero arco narrativo del personaggio lungo la Trama e il Tema.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> C. VOGLER, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).

<sup>253</sup> Riportiamo un estratto della testimonianza del Sig. Depp in cui racconta il processo di disintossicazione che ha compiuto alla Bahamas. Gli viene chiesto perché la sua ex moglie fosse con lui; il Sig. Depp risponde: «*she insisted*». Continua a raccontare: «*there was a great part of me that was very uncomfortable with miss Heard coming along for that detox, because things could fluctuate very rapidly in our relationship. I was wary that those things would come up during... what needed to be a very straight detoxification*». Emerge un episodio: «*the effects of the withdrawals were really coming on and i said to Miss Heard "i'm gonna need the meds now", and she said "it's not time". I said "no.. no.. you don't understand, this is not about clocks. I'm going into the ship and it was visible". I hate sayng this and i hate to admit this, but that was about the lowest point in my life [...] because i had to say "please may i have the meds? Because it's really kicking in". And she was adamant "no it's not time, it's not time". [...]. When i was begging, at that point, for the meds, i found that i had sort of rolled off the couch and i was sitting on the floor, crying. And she would not, she was adamant that "nope, it's not time. Four o'clock". So, the only thing that one can do in that situation is: you have to trick the body to get away from the receptors, so the only*

Il Sig. Depp deve trasmutare l'attore decaduto, tossico e ostracizzato dalla società nell'Eroe che trova il coraggio di mostrare la parte di cui più si vergogna per arrivare, infine, a dimostrare che il vero sta in lui mentre il falso nella sua controparte.

In questa direzione si posiziona il percorso di disintossicazione affrontato dal Sig. Depp. Fedelmente agli stilemi della manualistica contemporanea, la ricostruzione degli avvocati si premura di segnalare come il raggiungimento di tale obiettivo (Obiettivo interiore) viene ostacolato direttamente dall'antagonista, rafforzando ancora di più il simbolo dell'ostacolo in capo alla Sig.ra Heard.

È importante sottolineare tre aspetti.

Primo, il Sig. Depp, durante la disintossicazione, supera l'ostacolo costituito dalla Sig. Heard allontanandola e questo è un passo importante nella costruzione di una linea narrativa con tensione e intensità sempre crescente; difatti, il Protagonista della Storia reagisce alle tattiche avversarie con energia sempre maggiore: I) il Sig. Depp reagisce nascondendosi; II) il Sig. Depp reagisce scacciando via, come si è appena visto; III) il Sig. Depp, nel *Midpoint*, reagisce recidendo il rapporto (divorzio) e risolvendo definitivamente il problema degli abusi contro di lui; infine, IV) reagisce uscendo allo scoperto in tribunale nello scontro finale per la verità.

Secondo aspetto. Questo momento della narrazione ha un altissimo valore tematico: se raggiungere l'Obiettivo interiore vuol dire assumere su di sé le qualità necessarie per vincere l'Obiettivo esterno, si deve riscontrare che il Sig. Depp, mandando via la Sig.ra Heard, prende coscienza sia del fatto che la strada giusta non è nascondersi dai problemi ma affrontarli, sia del fatto che la vera antagonista della Storia è proprio la Sig.ra Heard. Egli supera l'obsoleto Sistema di

---

*thing that one can do is: you go straight to the shower and you put it on scalding water. Essentially, you're burning the top, you know, you skin is burning. And what that would do is it would trick the nerves away from the receptors, because now they had an immediate problem that needed to be dealt with».*



sopravvivenza della fuga ed abbraccia per la prima volta il coraggio di guardare in faccia la realtà. In altre parole, si sta, nel sottotesto, parlando del coraggio di affrontare la verità, tanto è che lo stesso Sig. Depp commenta: «*i hate to say this and i hate to admit this*».

Terzo aspetto. Il Sig. Depp definisce tale momento il peggiore della sua vita come essere umano. I suoi avvocati, qui si ritiene, hanno lavorato a questi fatti per costruire l'Avvicinamento alla caverna più recondita di C. Vogler. L'Eroe deve affrontare la Prova centrale e in questa deve «morire per poi rinascere», tanto è che C. Vogler parla qui della Crisi, al contrario di altri manualisti che la pongono più avanti quale arbitro tra il secondo e il terzo Atto.

Qualsiasi sia la teoria di Struttura e dell'arco del personaggio che si segua, l'importante è che funzioni. La narrazione dei fatti si divide a metà nel punto in cui il Sig. Depp I) affronta il terribile dolore della disintossicazione che lo avvicina simbolicamente alla morte; II) allontana la moglie riuscendo a vincere la Prova Centrale; III) si dirige verso il divorzio mettendo fine agli abusi fisici e psicologici.

È notevole come il giurista storyteller riesca, senza doverlo spiegare a livello testuale, a connettere la presenza della Sig.ra Heard con l'abuso di sostanze: difatti, il Sig. Depp cade nella dipendenza di sostanze dopo il matrimonio e solo successivamente all'allontanamento della moglie è capace di vincere tale problema.

Ebbene, ora il Protagonista ha in mano la verità. Tuttavia, non è ancora in grado di usarla nel modo corretto. Cominciano ad uscire le dichiarazioni pubbliche della Sig.ra Heard e, incredibilmente, dopo aver fatto ottenere al Sig. Depp la verità, la Storia lo fa annegare nella falsità. Esplode il divario tra ciò che gli avvocati vogliono far percepire come giusto e ciò che vogliono sia sentito come sbagliato.

L'Eroe viene completamente atterrato dalle forze nemiche e vive la Crisi. La Crisi, ricordiamolo, è identificata come quel momento in cui tutto è perduto, ossia quando il suo Obiettivo esteriore sembra irraggiungibile, ed ha le funzione di provocare l'azione del Protagonista che gli permetterà di raggiungere l'Obiettivo<sup>254</sup>. Non a caso, il Sig. Depp, alla domanda «*what have you lost as a result of Mis Heard making these allegations against you?*», risponde dopo una lunga pausa: «*nothing less than everything; when the allegations were made, when they rapidly circling the globe... telling people that i was a drunken, cocaine-fueled, menace who beat women... suddenly in my 50s... it's over, you know. You're done. What did it to me, what effect did it have on me? I'll put it to this way: no matter the outcome of this trial... the second allegations were made against me. The accusations... the second that more and more of these things as i said metastasized and turned into fodder for the media. Once that happens, or once that happened, i lost then... there's to say i lost because that is not a thing that anyone is gonna just put on your back for a short period of time. I will live with that for the rest of my life because the allegations and because it was such a high profile case. So i lost then... no matter the outcome of this trial. I'll carry for the rest of my days*».

In questa controversia, la Crisi permette di comunicare efficacemente il seguente messaggio: *abbiamo agito in giudizio per chiedere che voi accertiate la verità, perché le forze del male hanno osato compiere la cosa peggiore che potessero compiere lasciandoci senza altre possibilità*. E d'un tratto, i difensori del Sig. Depp riescono a ricostruire i fatti in modo tale che le dichiarazioni della Sig.ra Heard assumano il valore più negativo possibile.

È da segnalare, inoltre, che questa Crisi ha un fortissimo impatto sul nesso di causalità che gli avvocati del Sig. Depp intendono far sussistere tra le dichiarazioni di controparte, oggetto della causa, e la dissoluzione della carriera del loro

---

<sup>254</sup> J. GRISANTI, *Story line. Finding gold in your life story*, Michael Wiese Productions, San Francisco, 2011.

assistito. Chiaramente, non si vuole togliere luce alla serie di prove orali e documentali prodotte per sostenere tale tesi, tuttavia, se è vero quel qui sosteniamo, il *turning point* così disegnato dai fatti narrati è il lampo che folgora la notte e raccoglie attorno al Protagonista l'adesione emotiva dei giurati.

Il Sig. Depp, l'Eroe del Viaggio scritto dai suoi legali, è ora libero dalla tossicodipendenza, consapevole del male che la ex moglie gli recava e che i problemi vanno risolti a viso aperto. Tuttavia, ha perso tutto perché il mondo intero è convinto che lui sia un abusatore, un marito violento, un tossico. Gli rimane una sola possibilità, ossia intentare una causa legale, ma questa è la via per cui egli dovrebbe davvero mostrarsi per i suoi lati peggiori. Foto, audio, video, testimonianze racconteranno della droga, dell'alcol, delle fughe dietro le porte chiuse dei bagni, degli scatti d'ira, delle lacrime. Ci vuole coraggio. I difensori del Sig. Depp, finissimi dominatori, per quel che ci appare, dell'arte dello storytelling, forniscono al loro cliente, al loro Protagonista, la Storia perfetta per rappresentare un grande atto di coraggio. Il Sig. Depp sceglie di comparire in aula di tribunale lanciando il processo narrativo verso il Climax, pronto a denudarsi completamente per dire la verità, ossia che sono veri tutti gli atteggiamenti imbarazzanti, tutto l'alcol e tutta la droga, ma che vero soprattutto che lui non ha mai picchiato e abusato di nessuno, ma, al contrario, che è stato un marito vittima degli abusi della moglie. Ma ancor di più, i suoi avvocati chiedono che il processo venga ripreso dalle telecamere e reso disponibile alla fruibilità dell'opinione di massa del mondo intero.

Per quel che concerne il personaggio della Sig.ra Heard nella narrazione ricostruita dai legali del Sig. Depp, si vuole innanzitutto segnalare che non è trattato come antagonista *piatto*, ma al contrario è disegnato *a tutto tondo*: le prove prodotte rappresentano, difatti, un individuo complesso, contraddittorio e quindi dimensionale. Tale strategia è efficace per dare credibilità al significato con cui gli

avvocati vogliono che la giuria identifichi la Sig. Heard, in quanto ella diviene un personaggio portatore di un valore credibilmente negativo.

Nell'ambito delle tecniche di storytelling, come prima evidenziato, questa intenzione è fondamentale per qualificare il Viaggio dell'Eroe del Protagonista. Gli stessi significati che il Protagonista assume su di sé tramite la narrazione presentano una dipendenza ineliminabile col rapporto antagonistico instaurato col *villain*. In altre parole, essi sono riassumibili in capo all'Eroe solo perché esiste la controparte dell'Eroe.

Tra le decisioni vincenti della difesa del Sig. Depp è da considerare sicuramente quella di disegnare un intero arco negativo per la Sig.ra Heard. Difatti ella è di principio raccontata dai testimoni come una partner squisita al fianco del Sig. Depp, finché la medesima non si incammina nel Viaggio.

Ebbene, l'arco negativo si basa su un principio portante: I) il personaggio ha un Sistema di sopravvivenza che diviene obsoleto, dunque è urgente prenderne consapevolezza e superarlo prima di esserne distrutti; II) tuttavia, egli, ogni volta che è di fronte alla scelte da compiere per aprire gli occhi sulla verità, sceglie sempre di rimanere nel Sistema; III) in ultimo, la spada di Damocle cade e taglia la testa del Protagonista, rivelando la morale, che è sempre riassumibile in questa forma astratta: *se scegli questa strada, questa è la tua fine*.

Il team legale del Sig. Depp, dunque, ha bisogno innanzitutto di costruire il Sistema di sopravvivenza della Sig.ra Heard. È da notare che tale operazione sta in una relazione dialettica con il lavoro del team avversario: i fatti raccontati dalla parte della Sig.ra Heard evidenziano l'origine del loro Protagonista in un contesto umile, facendo emergere i caratteri del personaggio che si fa da sé tramite innumerevoli sacrifici e che si prodiga di redistribuire la fortuna dei propri risultati per aiutare la famiglia, dando luce, in tal modo, anche ad un connotato solidale; la narrazione della parte del Sig. Depp contesta tale ricostruzione.

Ad esempio, la Sig.ra Heard è contrattualmente legata alla Warner Bros per l'interpretazione del personaggio di Mera nel franchise di Aquaman e la medesima dichiara di non essere stata aiutata in alcun modo per ottenere tale ruolo; gli avvocati del Sig. Depp, tuttavia, chiedono al loro assistito di testimoniare a riguardo, ed egli rappresenta una realtà, ovviamente, confliggente<sup>255</sup>.

Questo passo, più che essere utile nella dimensione prettamente giuridica, è importante soprattutto per lo storyteller, perché getta le basi per strutturare le motivazioni del *villain*. Il concetto che si vuol aver fissato nel destinatario del racconto è il seguente: *la Sig.ra Heard ottiene i risultati che vuole sfruttando le possibilità delle persone che la circondano*. A ciò segue l'aggiunta logica alla sua caratterizzazione del bisogno di associarsi con persone di un certo rango, in quanto incapace, da sola, di raggiungere i suoi obiettivi.

Su tale premessa si innestano alcuni fatti riportati dai legali del Sig. Depp, ad esempio: nel *cross-examination* della Sig.ra Heard viene fatto emergere che la somma di denaro da ella ricevuta in sede divorzio, che secondo gli accordi doveva essere devoluta in beneficenza, risulta ancora nella sua disponibilità. Ebbene, questa è la soluzione tattica per rappresentare il carattere avido e bugiardo dell'antagonista, ma sprigiona anche un forte significato sottotestuale che inchioda la Sig.ra Heard, in questa specifica Storia, al suo Sistema di sopravvivenza: *vero che la Sig.ra Heard non ha gli strumenti per raggiungere i suoi obiettivi, ella utilizza quelli delle persone intorno a sé, e quando da costoro non può ottenere nulla, perché mancano o le voltano le spalle, è costretta a commettere atti che noi, qui, riteniamo immorali*<sup>256</sup>. Inoltre,

---

<sup>255</sup> Proponiamo uno stralcio della testimonianza del Sig. Depp. Il suo avvocato domanda: «*Mr. Depp, do you recall miss. Heard testifyng that you did non assist her in getting her role in Aquaman?*». Sig. Depp: «*Yes, I do*». L'avvocato domanda: «*and what is your response to that?*». Sig. Depp: «*it's not exactly true*». Seguono alcune domande di contestualizzazione, dopo le quali il Sig. Depp: «*she asked me if i would speak to them. I made a phone call and i spoke to three Warner executives*».

<sup>256</sup> Riguardo alle conseguenze che l'antagonista paga nel suo arco negativo, è da segnalare come gli avvocati del Sig. Depp non perdano l'occasione di evidenziare l'enorme differenza quantitativa tra le testimonianze a favore del loro assistito e quelle a favore della controparte. Per far un esempio a rappresentare tale situazione, si vedano le innumerevoli videoregistrazioni di dichiarazioni a carico

se l'intuizione che questa tesi vuol dimostrare è corretta, quanto la Sig.ra Heard dichiara a tal proposito, ossia che quella somma di denaro è stata trattenuta per far fronte al processo legale, altro non è che uno spregiudicato passo nella trappola narrativa di controparte.<sup>257</sup>

Ricordiamo che la scelta compiuta dal personaggio è un potentissimo strumento dello storytelling per rappresentarne la natura e, non a caso, quelle della Sig.ra Heard godono di un'attenzione particolare dei suoi avversari. Essi raccontano la sequenza di decisioni che trascina sempre più a fondo la Sig.ra Heard nel suo Sistema di sopravvivenza, finendo per superare il punto di non ritorno: ella sceglie di proferire il *j'accuse* contro l'ex marito e di assurgere a paladina delle vittime di abusi sessisti. E così, nello stesso tempo, lei è l'eroina sul podio del mondo e lui nell'inferno della Crisi. Tuttavia, l'arco negativo prevede che la spada di Damocle cada.

È opportuno fare un brevissimo accenno al lavoro svolto dagli avvocati della Sig.ra Heard. Per ciò che concerne l'impostazione dello storytelling, bisogna segnalare un grave errore. La ricostruzione del fatto a favore della Sig.ra Heard si centra sull'arco narrativo di una non ben definita vittimizzazione del Protagonista. Quel

---

del Sig. Depp prodotte dai legali della Sig.ra Heard: il fatto che coloro che hanno rilasciato tali dichiarazioni non siano comparsi come testimoni al processo, obbligando gli avvocati a produrre in giudizio le videoregistrazioni, rilascia un potente riverbero di significati che investe la Sig.ra Heard dei connotati della solitudine. E tale qualità lavora profondamente, nella dimensione dello storytelling, per confermare la versione dei difensori del Sig. Depp, oltre che fissare ancor di più sulla Sig.ra Heard l'idea di un arco negativo giunto alle sue conseguenze finali. La differenza numerica di testimoni comparsi in aula per ciascuna parte è un'occasione che i legali del Sig. Depp non perdono nell'arringa finale.

<sup>257</sup> Su questo argomento si riporta anche l'estratto del *cross-examination* della Sig.ra Heard. Nello specifico, l'avvocato del Sig. Depp incalza la Sig.ra Heard presumendo che abbia fornito al tabloid TMZ alcune informazioni sul divorzio. La Sig.ra Heard: «*i've no idea. It is not that's my area of expertise. I wouldn't even know how to do that. And also, what does that get me? If i wanted to leak things about Johnny, I could have done that in a much more successful way, in a bigger way, for years*»; a questo punto, l'avvocato la interrompe: «*now when you were exorting him for seven million dollars?*». Tale dialogo si svolge pochi minuto dopo a quello che facciamo seguire, ponendosi come un rafforzamento di quanto inteso. L'avvocato: «*Miss. Heard, you testified yesterday that all you want to do is move on. Remember that testimony?*». La Sig.ra Heard: «*Yes, I do*». L'avvocato: «*but that's not true, is it Miss. Heard?*».

che sembra essere la falla più evidente è la scelta strategica di costruire il Viaggio proprio della vittima, poiché, qui si ritiene, che l'intensità emotiva di tale percorso il personaggio della Sig.ra Heard lo abbia già esaurito nelle vicende personali che antecedono il processo in Virginia: ella ha già superato la Prova centrale, trovando il coraggio di esporsi mediaticamente denunciando gli abusi subiti. Il processo incardinato contro di lei è la grande reazione avversaria contro la vittoria ottenuta nel *Midpoint*. Purtroppo, la Sig.ra Heard si presenta allo scranno del giudice piangendo e tormentando il volto con una mimica estremamente evidente. Se fosse questa l'istruzione raccomandata dal suo team legale, è da ritenersi una scelta debole; se fosse questa una reazione emotiva fisiologica e spontanea, è da ritenersi mancare una corretta istruzione in senso contrario. Il problema che emerge, infatti, mina direttamente l'intera Struttura tematica e dell'arco del personaggio della Sig.ra Heard, facendo vacillare l'aggancio che la sua Storia può avere sull'auditorium: la condizione di vittima è già stata superata; la donna abusata è già divenuta la coraggiosa rappresentante pubblica contro il male; ciò che la narrazione a questo punto richiede è di mostrare la finale trasformazione. Proprio nel *cross-examination*, la stessa Sig.ra Heard risponde all'avvocato del Sig. Depp: «*i've never called myself a victim*». Tuttavia, la rappresentazione del suo personaggio, soprattutto nelle prime battute del processo, porta con sé, e poi lascia sospesa, la contraddizione di un Eroe compiutamente formato e pronto a sconfiggere le forze del male che, però, presenta ancora i connotati della vittima fragile e prematura. In altre parole, nella ricostruzione controversa dei fatti, a livello di storytelling, la strategia dei legali della Sig.ra Heard risulta essere fallace e perdente nel fornire all'assistita un arco di trasformazione adeguato, e ciò è già evidente sul piano del Sistema di sopravvivenza. Questo è uno dei motivi che han contribuito, noi sosteniamo, a non rendere credibile la Protagonista A. Heard all'interno della Storia per la medesima composta. E senza un Protagonista credibile, l'accesso alla Struttura della Trama e del Tema diviene impervio.

#### 4. Il dialogo.

Osservato dalla giusta distanza, l'intero processo giudiziale appare essere un corposo dialogo tra due contendenti che confliggono quali portatori di interessi contrapposti ed alternativi. Ad un'istanza rivolta al giudice segue la resistenza di controparte, alle domande o eccezioni nuove o modificate dall'altra parte segue la memoria di replica, ad una prova segue la prova contraria, ad un esame segue il controesame, e via dicendo.

Tale è la rappresentazione dell'essenza dialogica del processo giudiziale.

Quel che ci si appresta ad osservare ora, tuttavia, è l'applicazione delle tecniche di storytelling a quel che si pone più prettamente come Dialogo narrativo, ossia il colloquio tra due persone.

Si prenda come modello il *cross-examination* della Sig.ra Heard, eseguito da C. Vasquez, difensore del Sig. Depp, il diciassettesimo giorno del processo Depp v.s. Heard incardinato in Virginia.

Attraverso lo schema dialogico della domanda e della risposta, l'avvocato affronta varie questioni inerenti al processo. Ogni questione ha un proprio spazio all'interno del Dialogo, specificandosi per obiettivi e tattiche peculiari. Ogni argomento appare, dunque, costituire l'oggetto di una Scena. Le Scene si susseguono componendo una Sequenza, osservando la quale si coglie una strategia più ampia. Per la teoria narrativa dei frattali, inoltre, l'intera Sequenza e le singole Scene sono, per così dire, figlie della Storia, ossia si mostrano come risultato genetico del Tema e degli Obiettivi della Trama.

Osserviamo le prime tre Scene: I) l'avvocato esamina la Sig.ra Heard circa un coltello che ella regalò all'ex marito; II) continua esaminando la Sig.ra Heard circa un episodio di violenza che ella afferma essere avvenuto ai propri danni, al quale segue, secondo le prove addotte dai legali del Sig. Depp, il tentativo di questo ultimo di chiudersi in bagno per allontanarsi dalla moglie; III) infine, la Sig.ra



Heard viene sentita sui fatti relativi ad un alterco avvenuto a causa della messaggistica, da ella rinvenuta, tra il Sig. Depp e un'altra donna.

Ogni Scena ricostruisce la Storia dei fatti in esame, mentre si qualifica come Scena vera e propria dell'intero racconto del Sig. Depp.

Le tre Scene vengono fatte cominciare accostando significati positivi, nel contesto del processo, vicino alla Sig.ra Heard: I) la Sig.ra Heard fa un dono al marito; II) la Sig.ra Heard è vittima degli abusi del marito; III) la Sig.ra Heard rinviene indizi di un probabile tradimento. Questi inizi sono coerenti con una tattica di *antitesi* a livello retorico. Si vuole, dunque, porre dapprima quello che la controparte afferma per le sue ragioni, oppure ciò che serve ad avvalorare i valori positivi della sua Storia, per poi far esplodere il divario tra le intenzioni significative di quel racconto e quelle del racconto della propria parte, facendo emergere il valore positivo di quest'ultima tramite la contraddizione antitetica.

Si veda, difatti, come le tre Scene finiscono. I) L'avvocato fa mostrare alla Sig.ra Heard il pugnale che ella diede in dono al marito, e le chiede: «*that's the knife you gave to the man who was hitting you, right Miss. Heard?*»; la Sig.ra Heard risponde: «*I wasn't worried he was gonna stab me with it when i gave it to him, that's for certain*»; l'avvocato: «*but you gave it to him while he was abusing you, allegedly*; l'avvocato chiede allo sceriffo di mostrare il pugnale alla giuria. II) Viene ricostruita la vicenda in cui il Sig. Depp si rifugia in bagno dopo un alterco, durante il quale la Sig.ra Heard afferma di aver subito violenza da parte del marito; la ricostruzione dei fatti vuole che la moglie provi ad entrare nel bagno forzando la resistenza del Sig. Depp, che tenta, al contrario, di tenere chiusa la porta; l'avvocato: «*you weren't scared of him at all, were you?*»; la Sig.ra Heard: «*I have a mixed relationship with Johnny and one in which i'm scared; one in which i love him very much...*»; l'avvocato la interrompe: «*I'm not talking about your mixed relationship. That night, in Australia, after you cut off his finger with a bottle, you weren't scared of him at all, were you?*» III) L'avvocato si riferisce al litigio avvenuto a causa dei messaggi rinvenuti dalla

Sig.ra Heard tra il Sig. Depp e un'altra donna: «*and this was about two weeks after you had returned from Australia*»; la Sig.ra Heard: «*that's correct*»; l'avvocato: «*so this is shortly after Mr. Depp supposedly sexually assaulted you with a bottle, right?*»; la Sig.ra Heard: «*it was two weeks after he assaulted me, yes*»; l'avvocato: «*and you decided to confront him about cheating on you?*».

Il giurista storyteller fornisce significati agli obiettivi perseguiti dalle parti nelle vicende narrate. Se l'obiettivo della Sig.ra Heard, nella Scena II), è entrare nel bagno, i difensori del Sig.re Depp lo riqualificano come contraddittorio e incoerente con l'atteggiamento che si presume di qualcuno che ha appena subito violenza sessuale.

È apprezzabile, inoltre, come la ricostruzione dei fatti rappresenti dei personaggi estremamente *attivi*, ossia che compiono scelte e le eseguono. Difatti, nella Scena III), l'avvocato non dice *you confronted him*, ma «*you decided to confront him*».

Dopo aver insistito per quarantadue minuti sulla preparazione di un antagonista incoerente, la Scena successiva alza la posta in gioco e va dritta sull'Obiettivo della verità. L'ingresso nelle vicende di un nuovo personaggio, D. Lloyd, porta con sé un'energia dirompente che incastra le affermazioni della Sig.ra Heard nell'incoerenza con quanto invece dichiarato proprio da quel testimone che ella presupponeva dalla sua parte, avendo la Sig.ra Heard riferito che contro D. Lloyd il marito avesse lanciato addosso una lattina. Ebbene, l'avvocato riporta quanto dalla Sig.ra Heard sostenuto, per poi esclamare «*but that's not true, is it?*». Il legale, dunque, riferendosi direttamente alla *verità*, segna l'incremento dei valori in gioco e, non a caso proprio adesso, adopera contro l'avversario non il potenziale retorico di una deduzione, ma la lampante e binaria opposizione della testimonianza di D. Lloyd, la quale afferma che, invece, nessuna lattina le sia mai stata lanciata contro dal Sig. Depp.

Ma come mai è così importante per questa Scena la preparazione sul personaggio svolta dalle prime tre? Ce lo spiega R. McKee: «per esprimere la nostra visione scena dopo scena, apriamo delle spaccature nella superficie della nostra realtà immaginaria e facciamo ripercorrere a ritroso la Storia al pubblico affinché acquisisca varie informazioni. Queste intuizioni devono, di conseguenza, assumere la forma di Semine e Raccolti. Seminare significa spargere la informazioni nei vari strati; Raccogliere significa chiudere il divario portando le informazioni al pubblico»<sup>258</sup>.

Se vero è che la Sig.ra Heard, nel tempo di cui ella racconta, ha subito violenza dal marito, perché gli regala un pugnale? Se vero che è stata violentata in quella certa occasione, perché tenta di affrontarlo in bagno subito dopo? Perché comincia un alterco su un suo possibile tradimento? In altre parole, perché la Sig.ra Heard assume atteggiamenti, nei confronti del suo aggressore, non coerenti con quelli di una vittima? Il divario si chiude in Scena IV): *perché lei non dice la verità*.

In questo frangente si può apprezzare quella funzione topica che lo storytelling assume nei confronti del suo destinatario: calati nella Storia, i giurati ne percorrono i sentieri tracciati per rinvenire, direttamente e attivamente, gli elementi dirimenti la questione, la contesa dialogica tra i personaggi sulla quale si fonda l'indagine della tesi drammaturgica.

E si badi bene, non solo per tal via la Scena IV) aumenta il suo impatto sul destinatario, ma l'intero primo segmento della Sequenza si presta ad assumere nuovo significato: se, una volta terminata la Scena III), la coerenza o meno dei comportamenti della Sig.ra Heard si dibatte per i luoghi comuni nell'opera di astrazione compiuta da chi riceve la narrazione, d'un tratto quei comportamenti divengono propri di un personaggio specifico, ossia di quel personaggio che ha

---

<sup>258</sup> R. McKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010.

deposto contraddittoriamente ad altro testimone, rappresentato dallo stesso come vittima.

Compiuto il passo verso l'imposizione del valore negativo della verità in capo all'antagonista, l'avvocato fa continuare la Sequenza con una serie di Scene tatticamente simili alle prime tre.

La Scena V) comincia con una loro foto abbracciati e si incentra sul quaderno che gli sposi tenevano per scrivere della loro storia d'amore. Lo storytelling dà molta importanza a questo momento, in quanto si è appena superato una sorta di *turning point* ricco di significato e il pubblico ha bisogno di rifiatare e metabolizzare le «informazioni».

Per quel che di rilevante si può qui dire delle Scene dalla V) in poi, l'avvocato torna ad utilizzare la deduzione retorica.

Ciò che distingue questo secondo segmento dal primo, tuttavia, è quel verso di Dialogo di Scena IV), «*but that's not true, is it?*». A tornar indietro con la mente, dopo Scena IV) non si rivive la stessa Storia vista precedentemente, ma appunto, come appena sostenuto, la si comprende da punti di vista nuovi. Qui si sostiene che l'avvocato abbia deciso di proseguire in tal modo quasi come a voler sollevare i giurati del compito mnemonico, ossia rimettendoli nel contesto deduttivo delle prime Scene attraverso le ultime Scene, ma questa volta dopo aver polarizzato a loro il senso di deduzione.

Sulla tre quarti del *cross-examination*, l'avvocato chiede ed ottiene dal giudice una pausa.

Ed è bene ricordarlo. La teoria dei frattali comprime i principi strutturali della Storia all'interno di ogni Sequenza e di ogni Scena, irrorando i Dialoghi. La

tre quarti di una Storia è, per la manualistica, il grande *turning point* che lancia la narrazione verso il finale<sup>259</sup>.

Nella fase finale di questo contro esame, l'avvocato deve alzare ulteriormente la posta in gioco, la tensione e il valore della Sequenza che sta guidando.

Esaminare la Sig.ra Heard è uno dei momenti fondamentali per costruire l'antagonista ideale per la propria Storia, giacché nel Dialogo traspaiono, nel modo più diretto possibile, i caratteri del personaggio. Inoltre, come appena sopra notato, la tecnica migliore per far indossare i caratteri al personaggio è facendogli compiere Azioni. Se il Dialogo è Azione, bisogna far agire il personaggio, e la tecnica migliore per far agire il personaggio è fargli compiere scelte nel Dialogo. Il Dialogo è, come è da tener a mente, uno scambio dialettico non solo di parole, ma anche, e forse soprattutto, di Azioni.

Riteniamo che questo sia il motivo per cui il difensore del Sig. Depp riprenda, dopo la pausa, esaminando la Sig.ra Heard sulle sue contro rivendicazioni. La Sig.ra Heard diviene subito estremamente attiva, in quanto agisce in ambito giudiziale, e tale è il preludio per approdare a quelle azioni violente addebitate dal Sig. Depp.

La Sig.ra Heard si costituisce promuovendo una riconvenzionale contro il Sig. Depp, tramite la quale afferma, a sua volta, di essere stata diffamata dall'ex marito. Da tale diffamazione discende un danno diretto alla carriera, per il quale la Sig.ra Heard chiede di essere risarcita. Nello specifico, riferendosi al ruolo ottenuto in *Aquaman 2*, ella risponde alla domanda dell'avvocato: «*they released me from my contract and i fought to stay in it and they kept me in it. I just don't know how much i'm in actually in the final cut*».

Da una parte, si continua a segnalare come la contraddizione emerga lampante dal tessuto dialogico, poiché la Sig.ra Heard, sostanzialmente, ha ancora il suo ruolo.

---

<sup>259</sup> R. McKEE, *Story*, Omero, Roma, 2010.

Dall'altra, il difensore del Sig. Depp continua ad incatenarla alle sue stesse Azioni: 1) la Sig.ra Heard agisce in giudizio per chiedere il risarcimento di un danno che materialmente è stato appena messo in discussione; 2) l'Azione drammaturgica nel Dialogo è sempre riassumibile con quella del *giustificarsi*.

Ma c'è di più. Ancora una volta, l'oggetto di Dialogo in questa Scena, ossia il contratto per *Aquaman 2*, nasconde nel Sottotesto l'energia per lanciare, in termini narrativi, la Scena successiva.

La Sig.ra Heard sta vivendo un vita normale, nulla è cambiato per lei<sup>260</sup>. Difatti, l'avvocato scivola nell'argomento successivo quasi come non servisse insistere sul contratto di lavoro, e comincia a far emergere, tramite le domande, che la Sig.ra Heard segue corsi di sommelier, ha dato luce ad una figlia, etc.

Si rinviene anche un'altra funzione di questa Scena. Perché la Sig.ra Heard può vivere una vita normale? Perché, in sede di divorzio, ha ottenuto sette milioni dall'ex marito. Tale intuizione, sotterranea al testo, si riverbera nella Caratterizzazione del personaggio sfruttatore e persino nell'Indicibile, ossia sul ruolo del *MeToo* all'interno della vicenda: perché la Sig.ra Heard chiede il risarcimento se non ha perso il film? Perché, al contrario del Sig. Depp, conduce una vita conforme alla normalità? Perché chi, secondo le dichiarazioni della stessa Sig.ra Heard, è stato vittima di violenza da parte del Sig. Depp dichiara il contrario nelle testimonianze<sup>261</sup>? Perché non ha donato, come pattuito, la somma ricevuta in sede di divorzio?

*Falsus in uno, falsus in omnibus*. L'avvocato sta in realtà lottando nel Dialogo per far emergere la voglia nel destinatario di indagare la veridicità di ogni dichiarazione della Sig.ra Heard; ma ancor di più, in via subliminale, sta rappresentando

---

<sup>260</sup> Così anche l'avvocato americano B. Rivers in *Criminal lawyer reacts to the cross examination of amber heard*, CLR Bruce River, <https://www.youtube.com/watch?v=1TxK8BWgbOE>.

<sup>261</sup> A riguardo, si veda anche la testimonianza di K. Moss.

l'antagonista che sfrutta il divorzio, per aver una cospicua somma in denaro<sup>262</sup>, di modo tale che l'auditorium si chieda fino a che punto possa questo atteggiamento essere arrivato, e qui si ritiene che tale confine i legali del Sig. Depp vogliano fissarlo al movimento del *MeToo*.

Tale è la perfetta preparazione per ciò che il team legale del Sig. Depp ha pianificato per il finale del *cross-examination*.

Le Scene proseguono investendo gli atti di violenza che si presume ella abbia compiuto contro il marito, e sono le Scene in cui la ricostruzione del fatto proposta dalla parte del Sig. Depp presenta il personaggio della Sig.ra Heard nella sua versione più attiva. La posta in gioco cresce nuovamente, giacché l'avvocato sposta il *cross-examination* sugli atti di violenza compiuti proprio dalla Sig.ra Heard.

Non è un caso che a questo punto, inoltre, l'avvocato, col pretesto di ricostruire il contesto di tali fatti, affronti la Sig.ra Heard con queste domande: «*May 2016 is when you told the world that Mr. Depp had physically abused you during your relationship, isn't that right?*»; la Sig.ra Heard: «*that i had to provide testimony as part of my restraining order application, yes*»; l'avvocato: «*and that's how you become a public figure rapresenting domestica buse, right Miss. Heard?*». L'avvocato continua a dire, nel sottotesto, alla giuria: *ricordatevi che c'è il MeToo*. Qui, lo strato che separa l'Indicibile dal Testo si assottiglia. Il finale si avvicina.

La Sig.ra Heard, ora, secondo la narrazione che l'avvocato cerca di realizzare, sta compiendo l'Azione di *dire al mondo*.

Successivamente, C. Vasquez si riferisce ad un *tweet* pubblicato dalla Sig.ra Heard: «*and in this one, it reads "i'm honored to announce my role as an ACLU ambassadoron women's rights", did you i read that right?*». La Sig.ra Heard risponde affermativamente e concede che nel racconto del Sig. Depp ella ora svolga l'azione

---

<sup>262</sup> Tanto è che, nei minuti successivi, l'avvocato trova il pretesto per far ascoltare all'esaminata, e quindi anche ai giurati, l'audio in cui dice al marito di voler rimanere con lui e

di farsi eleggere rappresentante delle forze del bene. In altre parole, sta concedendo a C. Vasquez di costruire la Crisi dell'intera Storia.

Viene fatto udire l'audio in cui i coniugi discutono su un alterco precedentemente avvenuto, durante il quale sembra che la Sig.ra Heard abbia in qualche modo colpito il marito: il Sig. Depp dice «*you punched me*»; la Sig.ra Heard dice invece «*i was hitting you*». Che sia *punch* o *hit* non fa alcuna differenza al fine dello storyteller. L'unica cosa rilevante, in questa Scena, in questa Sequenza, è che la Sig.ra Heard compie l'Azione violenta.

Segue la Scena in cui C. Vasquez esamina la Sig.ra Heard su un presunto arbitrato che ella diede inizio contro il Sig. Depp per diffamazione nel 2018. Tale Scena ha un finale preciso, ove l'avvocato: «*so you fired the first shot, not Mr. Depp*». Ora, la Sig.ra Heard, addirittura, *spara il primo colpo*.

Si giunge, infine, alla Scena madre della Sequenza. L'avvocato si appresta a far piombare nel Dialogo la grande rivelazione che connette, con una sola risposta, tutte le domande sorte fin a questo punto, capace di collegare, inoltre, questo *cross-examination* con il Tema e l'Indicibile della Storia.

È necessario che la Sig.ra Heard, il *villain*, compia l'azione macchinatrice.

Il fatto oggetto delle domande di C. Vasquez riguarda la massiccia presenza dei media che accoglie la Sig.ra Heard quando esce dal tribunale dopo aver ottenuto l'ordine di restrizione per violenza domestica contro il Sig. Depp.

L'avvocato chiede alla Sig.ra Head se fosse stata a conoscenza della marea di paparazzi che l'avrebbe attesa, suggerendo implicitamente che ella stessa li abbia avvisati.

Successivamente, C. Vasquez fa vedere alla Sig.ra Heard il video della sua stessa testimonianza deposta nel precedente processo giudiziale, incardinato in Inghilterra dal Sig. Depp, contro il The Sun. L'avvocato ne trae quanto segue:



AVVOCATO

*You let slip out that TMZ had been alerted to your filing of the domestic violence restraining order, didn't you?*

SIG.RA HEARD

*I disagree. That's not what i'm talking about.*

AVVOCATO

*TMZ is the same outlet that you released the video of Mr. Depp attacking the kitchen cabinets the day before this disposition was taken, wasn't it?*

SIG.RA HEARD

*I didn't do that. I don't know how to do that---*

AVVOCATO

(interrompendola)

*TMZ owns the copyright to that video now, doesn't it?*

SIG.RA HEARD

*I've no idea what TMZ—*

AVVOCATO

(interrompendola)

*Did they paid for that?*

SIG.RA HEARD

*I never got paid for it because i had nothing to do with that.*

AVVOCATO

*So TMZ was just lucky in getting inside scoop to you divorce from Mr. Depp, huh?!*

SIG.RA HEARD

*I have no idea. It is not... that's not my area of expertise.*

La Sig.ra Heard, che fino a questo momento aveva quasi sempre risposto rivolgendo lo sguardo alla giuria, ora guarda dritto contro C. Vasquez.

SIG.RA HEARD

*I wouldn't even know how to do that.*

C. Vasquez abbassa gli occhi, pronta a formulare la prossima domanda, quando...

SIG.RA HEARD

*And also what does that get me? If I wanted to leak things about Johnny, i could have done that in a much more successful way, in a bigger way. For years---*

AVVOCATO

*Now, when you were extorting him for seven milion dollars?*

La Sig.ra Heard risponde, ma non ha più importanza. L'avvocato guarda il suo team e annuisce.

Il conflitto. Lo storytelling è l'arte di discutere una tesi tematica tramite il conflitto. In assenza di contesa, niente e nessuno, nelle trame della Storia, si muove e si trasforma. C. Vasquez non avrebbe persuaso nessuno se avesse dichiarato ai giurati *la Sig.ra Heard è una meschina sabotatrice che raggiunge i suoi obiettivi sulla cenere delle persone che incontra perché è l'unico modo in cui può stare al mondo; con il divorzio ella non avrebbe potuto avere più niente dal marito e per questo motivo ha deciso di chiedere il t.r.o., per ricavarne sette milioni; e sempre per questo motivo, dopo aver ottenuto il denaro, ha deciso di diventare la paladina del MeToo.*

C. Vasquez comincia il segmento finale di questa Scena mettendo in luce la fragilità del piano che presume la Sig.ra Heard abbia imbastito e scava in quella breccia finché il conflitto scatena la reazione dell'avversario. L'esaminata, difatti, quasi come in un impeto d'ego, risponde che, se lo avesse valutato, lo avrebbe fatto molto meglio. E per noi, questa sicuramente una coincidenza non è, poiché l'ego erutta nella stessa Scena in cui il legale mostra la vulnerabilità più grave del piano

nemico: «*you let sleep out*». Infine, l'avvocato storyteller rivela il motivo per cui, in realtà, quel che la Sig.ra Heard ha fatto è già il meglio possibile per gli Obiettivi posti dalla medesima Sig.ra Heard: in quel momento, e non in un altro, il Sig. Depp aveva appena vinto nel *Midpoint* riuscendo ad allontanarsi da lei.

Il contraddittorio non è più soltanto un principio del processo giudiziale, ma diviene la tattica dello storyteller per eseguire e rappresentare la sua strategia topica. Il confronto dialogico è la base su cui dar vita alla Storia che vuol vincere il consenso dell'auditorium.

In tribunale, il Dialogo è la miglior opportunità per la ricostruzione del fatto e l'antagonista è il termine che deve essere integrato nella narrazione.

Successivamente, arriva la Scena di chiusura. L'avvocato attacca la Sig.ra Heard chiedendole se avesse mai commesso violenza domestica contro la sua ex partner T. Van Ree. Sig.ra Heard: «*no, I did not*»; l'Avvocato: «*and people saw that*»; Sig.ra Heard: «*that's not true*»; l'Avvocato: «*and it was covered in the press*»; la Sig.ra Heard: «*it was planted in the press by Johnny's team two days after i got the t.r.o. Not coincidentally*».

La Sig.ra Heard non si rende conto che in questa Scena c'è molto di più in gioco della contesa binaria tra *sì, ella ha commesso violenza* e *no, ella non ha commesso violenza*.

La Sig.ra Heard argomenta la propria difesa rappresentando la macchinazione dei legali del Sig. Depp ed evidenziando il tempismo con cui è avvenuta, ma mentre costruisce queste Azioni eseguite dai suoi avversari, non sta facendo altro che rappresentarle su sé stessa: la Sig.ra Heard risponde sulla fortunata presenza di T.M.Z. con *non è la mia area di pertinenza*, mentre le tempistiche con cui esce la notizia su T. Van Ree *non sono una coincidenza*. Quel che rimane al pubblico è una regola di giudizio che dice *non è una coincidenza*, ed è la stessa Sig.ra Heard a fornirla. Non è una coincidenza che la Sig.ra Heard abbia cominciato a rilasciare

dichiarazioni pubbliche dopo che il Sig. Depp ha smesso di risponderle ai messaggi; non è una coincidenza la presenza di T.M.Z all'ottenimento dell'ordine restrittivo; non è una coincidenza che ella abbia accettato sette milioni in sede di divorzio solo dopo aver ottenuto l'ordine restrittivo; non è una coincidenza che le prime dichiarazioni pubbliche trovino tempo nel momento in cui il *MeToo* raggiunge il suo apogeo.

Si ripropone ora la definizione di Indicibile, in modo tale che se ne apprezzi il potenziale, anche retorico, dopo averlo analizzato nella pratica: l'Indicibile è l'insieme di desideri e impulsi subconsci che sospingono e guidano il personaggio nelle scelte e nelle azioni, dando cuore al Personaggio vero. La natura dell'Indicibile, infatti, «può essere rivelata solo quando, sotto le pressioni dell'esistenza, si sceglie di agire per raggiungere il desiderio che dia un senso alla vita».

Ci appare proprio qui il senso e l'utilità che lo storytelling riserva al giurista pratico. La dimensionalità della Storia è una continua operazione tra l'interno e l'esterno, tra ciò che è saputo e ciò che manca da conoscere. Lo storyteller deve lavorare incessantemente con l'informazione: la nasconde, la rivela, la confonde e la rende desiderabile.

In tutto il Dialogo della Sequenza appena esaminata, l'avvocato C. Vasquez inizia ogni scena riferendosi a certi fatti oggetto di *cross-examination*, per poi finire in una sorta di micro Climax dal quale emerge che ciò di cui si parla davvero è tutt'altro. Tale tattica non è solo un ottimo modo per sorprendere e mettere in difficoltà la controparte, ma è anche storytelling.

Ecco come retorica e poetica scendono in campo insieme, ciascuna con le sue tecniche, per vincere la persuasione del tritagonista giudicante.

## CONCLUSIONI

Lo storytelling è un contenitore di tecniche e principi che serve la causa del giurista pratico.

Questo è il punto d'arrivo della tesi.

A tale conclusione si giunge dopo l'attenta verifica dei modi con cui lo storyteller opera nella ricostruzione del fatto controverso al fianco dell'avvocato.

Innanzitutto, l'arte della narrazione prepara il confronto tra le diverse versioni del fatto scovando immediatamente l'essenza della contesa, ossia il Tema e la Trama.

Di seguito, utilizza il Tema e la Trama come principi immobili per strutturare il piano di azione, ossia il racconto, e per dare forma e significato ai personaggi coinvolti.

Infine, esegue lo scontro dialogico tra i contendenti seguendo le tecniche del Dialogo.

Si è concluso, in secondo luogo, che ulteriore vantaggio della forma mentis dello storyteller è l'ottenimento della persuasione emotiva di natura superiore a quella a cui ambisce il retore.

Ma tale atteggiamento vede anche oltre l'obiettivo persuasivo, sfiorando una nota demiurgica: tramite lo storytelling si inducono, si evocano emozioni. Lo storyteller non si limita a corroborare la tesi per cui è giusto o sbagliato provare una certa emozione di fronte ad un certo evento, ma ricostruisce l'evento nel racconto suscitando l'emozione nell'auditorium.

In tal senso, lo storyteller risulta avere uno scopo maieutico. Il compito preminente della Storia non è quello di raccontare come i nazisti utilizzassero i forni crematori, ma quello, ad esempio, di far nascere nel suo destinatario il medesimo orrore e il medesimo terrore provati da chi ai forni era destinato.

Questo ci conduce ad altre due conclusioni di questa tesi.

In primis, ci permette di sdoganare lo spauracchio teorico e morale dell'emozione nell'universo retorico-forense.

In secundis, ci fornisce gli elementi per comprendere quale possa essere lo statuto dell'emozione nel discorso forense: appellandosi ad essa, tramite le tecniche retoriche e narrative, si obbedisce alla necessità di ossequiare la dignità umana, giacché risalta il dramma umano che fonda la vicenda giudiziale.

Difatti, quando il giurista retore indossa anche le vesti dello storyteller, facendo della narrazione giudiziale una Storia consacrata ai principi narrativi, realizza un punto di contatto, sia intellettuale che emotivo, tra l'organo giudicante e il contesto in cui i fatti sono calati, cosicché essi siano compresi sotto una luce più consona a rivelare, ad esempio, la reale volontà delle parti nella conclusione di un contratto.

Ma per riconnettere, una volta per tutte, la ricostruzione del fatto controverso nella procedura giudiziale alla sua genetica sostanzialmente narrativa, si è dovuto dimostrare come la razionalità dello storyteller sia assicurata dalla sua natura sostanzialmente retorica.

Lo storyteller è, dunque, una specificazione del retore e così noi affermiamo dopo aver indagato come l'arte narrativa si conforma alla struttura classica della retorica.

Non solo la Storia disvela nella Struttura lo schema tetralogico del discorso forense, ma interviene direttamente a formalizzare e a riempire di contenuto l'operazione retorica: la Storia I) esordisce con il *Set up*, II) espone i fatti seguendo una tesi drammaturgica che III) argomenta allo scopo di ottenere l'adesione dell'auditorium, ed infine IV) conclude con un Climax ed una Risoluzione ricchi di significato.

Ancor di più, si deve ritenere lo storytelling confacente al metodo retorico per come esso affronta il caso controverso individuando una prima fase topico-strategica e una seconda fase dialettico-tattica.

Da una parte, il racconto si conferma procedimento retorico in quanto, seguendo il Viaggio dell'Eroe, è organizzato in una prima fase di rinvenimento nel Mondo straordinario di quegli elementi idonei a superare le prove e i Varchi della soglia, e in una seconda fase nella quale tali elementi sono utilizzati nel confronto dialogico con gli antagonisti. In altre parole, l'Eroe vive un'esperienza topica di preparazione ed un'esperienza dialettica di esecuzione.

Dall'altra parte, lo storyteller si prepara a lavorare al caso controverso seguendo lo stesso ordine del retore e dell'Eroe, ossia, e di nuovo, d'inizio v'è la topica strategica e successivamente la dialettica tattica e operativa.

A corroborare tale conclusione interviene la conformità della narrazione ai criteri di connessione retorica.

Per studiare le interazioni tra le due arti, sono state esaminate le tecniche e i principi dello storytelling contemporaneo, dimodoché fosse fornita al giurista pratico la materia che abbiamo voluto innestare su quella sua propria.

Alla fine di queste pagine, non sorprende come la manualistica nordamericana sulla narrazione identifichi la propria genesi nella *Poetica* di Aristotele.

Nelle opere del filosofo stagirita, infatti, si rivengono i fondamenti comuni dell'arte retorica e dello storytelling, entrambe rette da premesse endossali finalizzate alla composizione di un conflitto.

Avendo riportato il lavoro di J. Campbell, inoltre, si ha ora la possibilità di riflettere su un aspetto più ampio.

Quando il mitologo americano analizza antichissimi riti tribali e riscontra la Struttura dell'Avventura dell'Eroe, alla luce di quanto visto in questa tesi, sembra dirci qualcosa di più.

Anche in questi fenomeni rituali abbiamo composizione di un conflitto: v'è la società in crisi che può essere sanata dall'Elisir che l'Eroe deve recuperare. Dall'altra, v'è l'Eroe stesso che vive la crisi tra il vecchio sé e il nuovo sé che egli deve diventare per completare il viaggio. Infine, l'Eroe, sul suo cammino, incontra il conflitto tramite una serie di antagonisti che gli si oppongono.

Ci appare che lo storytelling non sia solo un'arte per strutturare un racconto che si evolve risolvendo il conflitto, ma sembra essere anche un prodotto diretto e primordiale dell'essere umano che fa esperienza dei conflitti più atavici.

In seguito, la morte, il rinnovamento della società e la crescita dell'individuo divengono sottesi nelle Trame delle tragedie, delle commedie e dell'epopee greche, lasciando nella superficie del testo un conflitto tra persone.

Leggendo l'Iliade è difficile smentire che essa sia la Storia di un Eroe che litiga con il proprio re su come l'autorità debba essere esercitata.

Agamennone ha il diritto di pretendere Briseide. Purtroppo, Achille avverte una profonda ingiustizia e si ritira dalla guerra, con la conseguenza che l'intero esercito acheo rotola rovinosamente verso il baratro.

Oggi diremmo di questa vicenda che è un tema di diritto pubblico, potendoci ritrovare analogie, ad esempio, con la questione circa il potere di ordinanza del sindaco. Il sindaco, infatti, può adottare «provvedimenti anche contingibili ed urgenti [...]»<sup>263</sup>, esercizio di potere, questo, che suscita diverse perplessità nella

---

<sup>263</sup> Art. 54, comma 4, D. Lgs. 267/2000, formulazione introdotta dall'art. 6, D. L. 92/2008 (Misure urgenti in materia di sicurezza pubblica), convertito con modificazioni dall'art. 1, comma 1, L. 125/2008.



dottrina e nella giurisprudenza nell'individuazione dei limiti entro cui possa essere esercitato, avendone rinvenuto un «uso eccessivo e talvolta errato»<sup>264</sup>.

Allo stesso modo della dottrina amministrativista, Omero individua un problema nei limiti dell'esercizio di un potere pubblico, con la differenza che la strategia con cui lo espone è narrativa.

L'intera letteratura greca antica, soprattutto la tragedia, sembra fiorire dalla lite e svilupparne la cultura.

Da questo punto di vista, non sorprenderebbe, avviando un'indagine, scoprire che la cultura della lite si sia originariamente sviluppata dalla narrazione di racconti, come non sorprenderebbe la tesi che concluda affermando che, storicamente, il primo metodo di composizione di una lite sia stato proprio un prototipo dell'arte narrativa, rinvenendo nella retorica solo il successivo passo del geniale pensiero greco<sup>265</sup>.

Ci sia permesso di continuare con le speculazioni.

Considerando che lo storytelling, fin dal suo principio, è lo sviluppo di una tesi drammaturgica che pur sempre si rivolge al significato di un valore morale (ad esempio, è corretto il modo in cui Agamennone esercita il suo potere di re?), si ritiene plausibile che la narrazione abbia avuto una funzione poetico-normativa non trascurabile<sup>266</sup>.

Tuttavia, tali non sono altro che incentivi ai successivi studi di filosofia del diritto che vorranno rivolgersi a questo ambito.

---

<sup>264</sup> G. M. FOTI, *Il potere di ordinanza del sindaco*, [www.ildirittoamministrativo.it](http://www.ildirittoamministrativo.it).

<sup>265</sup> Lasciamo alle speculazione il fatto che Aristotele abbia scritto prima la *Poetica* della *Retorica*.

<sup>266</sup> A riguardo, riteniamo deponga anche quanto in questa tesi detto sulla corrispondenza tra la procedura penale e la Struttura narrativa. Ma le suggestioni si immillano e si spera non cessi lo sforzo di raccoglierle e formalizzarle secondo un adatto rigore analitico.

Quel che, però, può assumere importanza nella sede di questa tesi, è comprendere che lo storytelling è molto di più che un vaso di tecniche per affrontare la ricostruzione del fatto controverso.

Lo storytelling è totalmente impastato sia con la retorica forense che con il diritto.

Da una parte, il giurista pratico è un retore che, dovendo ricostruire un fatto controverso negli interessi del proprio assistito, non può far ameno di polarizzare la narrazione degli eventi secondo il punto di vista, ossia il Focus del bene, della parte, ossia del Protagonista. Tale è elemento già sufficiente per far del discorso retorico-forense sul fatto una Storia, tanto è che, inevitabilmente, le vicende devono avere un Incidente scatenante, ossia il *trouble*, che non può essere disconnesso dal suo esistere quale *trouble* di qualcuno.

Il Protagonista ha un legame con l'Incidente scatenante analogo a quello esistente tra l'interesse ad agire<sup>267</sup> e le parti processuali. In questo senso, come accede alla Storia il personaggio che subisce un evento che cambia la sua precedente situazione, accede al procedimento giudiziario, tendenzialmente, chi ha visto sorgere un interesse nella risoluzione della vicenda controversa oggetto del procedimento, con sottinteso il fatto che l'interesse insorge in funzione dell'evento incidentale da cui scaturisce la controversia.

D'ugual ragione si ammanta l'analogia tra la ricerca svolta dall'Eroe nella prima metà del secondo Atto per comprendere le regole del Mondo straordinario e la fase istruttoria del procedimento giudiziale.

Ancora, la composizione della lite legale ha natura teleologicamente rivolta ad una risoluzione ove nuovi equilibri sono stabiliti, non diversamente da come la Storia si conclude in proseguo al Climax.

Dall'altra parte, il diritto sostanziale cela in sé la matrice di una Storia.

---

<sup>267</sup> Si veda, ad esempio, l'art. 100 C.P.C; oppure, l'art. 9 L. n. 241/1990 in G.U. 18 agosto 1990.

Intendiamo con diritto sostanziale quel complesso di norme atte a regolare il conflitto tra interessi contrapposti, individuando, mediante diritti doveri e facoltà, quali di questi debbano prevalere.

Un individuo è immerso nel proprio Mondo ordinario, quando accade un evento che scatena un conflitto. Costui si ritrova nel Mondo straordinario e deve imparare, grazie l'aiuto di alleati e maestri, quali sono i suoi diritti, i suoi doveri e le sue facoltà. Infine, si scontra con l'antagonista affinché la sua ragione prevalga. La controversia è risolta e cala il sipario.

Si prenda ad esempio l'art. 1362 del Codice Civile: il contratto deve essere interpretato oltre il senso letterale delle parole, indagando la reale volontà delle parti e il loro comportamento complessivo.

D'un tratto, il procedimento ermeneutico si trova a confrontarsi con un vero e proprio personaggio che esiste in una dimensione ordinaria di volontà e aspettative, tradita da un divario con la realtà che getta proprio il personaggio in un inaspettato ambito di conflitto.

L'esempio è scelto anche per una felice analogia con il principio sui Dialoghi del Testo e del Sottotesto: il rifiuto del formalismo del significato letterale e l'emergere del valore della volontà di entrambe le parti prega il giurista pratico storyteller di ricordare che al di sotto del testo v'è la Storia delle parti coinvolte nella vicenda, e che essa è anche complessità testuale e sottotestuale, di Trama e Tema.

Si concluda con quanto tali considerazioni ci dicono dell'avvocato storyteller.

La tesi ha fatto emergere che lo storytelling è arte incardinata nella retorica e che lo storyteller è un modo di esistere del retore.

Retore, dunque, che è libero di scegliere le vesti che indossa, anche quand'egli è giurista pratico.

Tuttavia, si comincia ad intravedere che lo storytelling sia qualcosa di più di un'opportunità per l'avvocato nella ricostruzione del fatto controverso o nella generale strategia di persuasione.

L'avvocato è l'attore nel ruolo del suo assistito, che raccoglie una storia e la trasforma nella Storia, che dirige la sceneggiatura in ogni singola Scena, che si cala in un contesto procedurale che evoca la Struttura narrativa, e che persino quando usa la norma sostanziale incontra un Tema, una Trama, un Protagonista e un confronto dialogico che lavora con i principi del Dialogo drammaturgico.

Si comincia ad intravedere che lo storytelling sia la condizione per cui il retore è giurista pratico.

Nel lavoro qui compiuto, si è voluto dare attenzione all'ambito che dapprima sembrava più consono per indagare i legami tra l'arte narrativa e l'universo pratico del giurista, ossia la narrazione del fatto, e lo si è fatto lavorando con la tecnica e i principi dello storytelling contemporaneo, ossia cercando di assumere, per l'appunto, l'atteggiamento più pratico possibile.

Ma questo lavoro desidera anche lasciare in eredità una terra fertile, uno squarcio verso l'indagine di luoghi vergini, affinché la professione dell'avvocato futuro possa arricchirsi di nuovi scenari metodologici.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO N., *Storia della filosofia, volume primo*, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino.
- ADORNO F., *La filosofia antica (1)*, Feltrinelli, Milano, 1981 (=1861).
- ARISTOTELE, *The Poetics*, tradotto da I. BYWATER, con prefazione di G. Murray, Ebook rilasciato in data 2 maggio 2009, prodotto da Eric Eldred e David Widger, <https://www.gutenberg.org/files/6763/6763-h/6763-h.htm>.
- ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, introduzione di M Zanatta, UTET, Novara, 2017.
- ARISTOTELE, *Retorica*, Introduzione di F. Montanari, testo critico traduzione e note a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano, 1996.
- ARISTOTELE, *Organon*, Giulio Einaudi Editore, 1955.
- ARISTOTELE, *Metafisica*, introduzione di C. A. Viviano di UTET, Novara, 2017.
- AVILES, *Eikos, il plausibile, non il verosimile*, academia.edu, [https://www.academia.edu/647701/Eikos il plausibile non il verosimile](https://www.academia.edu/647701/Eikos_il_plausibile_non_il_verosimile).
- BARTHES R., *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 2000.
- BERTI E., *Gli endoxa in Aristotele e oggi*, endoxai.net, 2017, <https://endoxai.net/2017/05/26/gli-endoxa-in-aristotele-e-oggi/>.
- BICCARI M. L., *Dalla pretesa giudiziale alla narratio retorica (e viceversa). Spunti di riflessione sulla formazione dell'avvocato romano e la sua azione*. G. Giappichelli Editore, Torino, 2017.
- BRUNER J. E AMSTERDAM A., *Minding the law. How courts rely on storytelling, and how their story change the ways we understand the law – and ourselves*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

- CARLSEN A., SALAM M., MILLER C. C., LU D., NGU A., PATEL J. K., WICHTER Z., *#MeToo Brought Down 201 Powerful Men. Nearly Half of Their Replacements Are Women*, New York Times, 2018.
- CAVALLA F., *Retorica giudiziale, logica e verità*, contenuto in *Retorica processo e verità*, a cura di F. Cavalla, Franco Angeli, Milano, 2007.
- CAVALLA F., *Retorica processo verità*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- CAVALLA F., *L'origine e il diritto*, Franco Angeli, Milano, 2017.
- CAVALLA F., *All'origine del diritto al tramonto della legge*, Jovene, Napoli, 2001.
- CERRI G., *La Tragedia*, contenuto in *Lo spazio letterario della Grecia Antica. Volume 1. Tomo 1*, Salerno Editrice, Roma.
- CICERONE M. T., *La topica*, Tipografia di Gio. Silvestri, Milano.
- CICERONE M. T., *De Oratore*, introduzione di E. Narducci, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Pisa, 1994.
- CLR BRUCE RIVER, *Criminal lawyer reacts to the cross examination of Amber Heard*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=1TxK8BWgbOE>.
- COVER R. M., *The supreme court 1982 term foreword: nomos and narrative*, HeinOnline – 97 Harv. L. Rev 4, 1984, [https://openyls.law.yale.edu/bitstream/handle/20.500.13051/2047/Nomos\\_and\\_Narrative.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://openyls.law.yale.edu/bitstream/handle/20.500.13051/2047/Nomos_and_Narrative.pdf?sequence=2&isAllowed=y).
- DAVIS P. C., *Contextual legal criticism: a demonstration exploring hierarchy and "femine" style*, academia.edu, [https://www.academia.edu/28288574/Contextual\\_Legal\\_Criticism\\_A\\_Demonstration\\_Exploring\\_Hierarchy\\_and\\_Feminine\\_Style](https://www.academia.edu/28288574/Contextual_Legal_Criticism_A_Demonstration_Exploring_Hierarchy_and_Feminine_Style).
- DE ROSIS G. C., *L'imitazione come conoscenza nella Poetica di Aristotele: La superiorità del poeta rispetto allo storico*, contenuto in *Fides Quarens*, Pubblicità Grafiche Perri, Roma, 2012.
- DE RUGGIERO G., *Storia della filosofia I. La filosofia greca, Volume II*, Editori Laterza, Bari, 1963.

- DELGADO R., *Storytelling for oppositionists and others: a plea for narrative*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/10/>.
- DI DONATO F., *La costruzione giudiziaria del fatto. Il ruolo della narrazione nel "processo"*, Franco Angeli, Milano 2008.
- DI GIOVINE O., *Un diritto penale empatico? Diritto penale, bioetica e neuroetica*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2009.
- EGRI L., *L'arte del personaggio*, Dino Audino Editore, Roma, 2009.
- EGRI L., *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma, 2003.
- FELISTINER W. L. F., ABEL R. L e SARAT A., *The emergence and transformation of disputes: naming, blaming, claiming*, Wiley, Law and Society Review, 1980, [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5379187/mod\\_resource/content/1/Felstiner\\_The%20Emergence%20and%20Transformation%20of%20Disputes\\_Naming%2C%20Blaming%2C%20Claiming%20631-654.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5379187/mod_resource/content/1/Felstiner_The%20Emergence%20and%20Transformation%20of%20Disputes_Naming%2C%20Blaming%2C%20Claiming%20631-654.pdf).
- FERRARI V., *Prima lezione di sociologia del diritto*, Laterza, Bari, 2010.
- FIELD S., *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Delta, 2015.
- FORZA A., *Psicologia giudiziaria*, UTET, Torino, 1948.
- FORZA A., MENEGON G., RUMIATI R., *Il giudice emotivo. La decisione tra ragione ed emozione*, Mulino, Bologna, 2017.
- FORZA A., *La costruzione giudiziaria del fatto. La narrazione nel processo del lavoro*, Lavoro diritti Europa, Rivista nuova di diritto del lavoro, 2018, <https://www.lavorodirittieuropa.it/>.
- FRANCE L. R., *#MeToo: Social media flooded with personal stories of assault*, CNN entertainment, 2017, <https://edition.cnn.com/2017/10/15/entertainment/me-too-twitter-alyssa-milano/index.html>.

- FUMAGALLI A. E CHIARULLI R., *Aristotele ad Hollywood*, Dino Audino editore, Roma, 2011.
- FUSELLI F., *Le emozioni nell'esperienza giuridica: l'impatto delle neuroscienze*, contenuto in *Il diritto nelle neuroscienze: non siamo i nostri cervelli*, a cura di L. Palazzani e R. Zanotti, Giappichelli, Torin, 2013.
- GAMBINO A., *I sette vizi capitali dei giudici-robot (tra blockchain e AI)*, Agenda Digitale, 2018, <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/i-sette-vizi-capitali-dei-giudici-robot-tra-blockchain-e-ai/>.
- GARAVANELLI B. M., *Manuale di retorica*, prefazione di S. Bartezzagni, Bompiani, Milano, 2018 (=1988).
- GIOSI M., *Catarsi tragica come formazione in Aristotele*, contenuto in *Archetipi del femminile nella Grecia classica*, a cura di Franco Cambi, Edizioni Unicopli, Milano, 2008.
- GIUFFRÈ V., *Imputati, avvocati e giudici nella «Pro Cluentio» ciceroniana*, Jovene, Napoli, 1993.
- GRIMAL P., *Cicerone. L'uomo che inventò l'Europa*, Garzanti, 2020.
- GRISANTI J., *Story line. Finding gold in your life story*, Michael Wiese Productions, San Francisco, 2011.
- HAZARD Jr G. C., *Transnational rules of civil procedure: a challenge to judges and lawyers*, <file:///C:/Users/39339/Downloads/lcatani-1136-4383-1-CE.pdf>.
- KACPRZAK in *Tra logica e giurisprudenza: Argumentum a simili nei topici di Cicerone*, Journal of Juristic Papyrology, Varsavia, 2012.
- KANT I., *Critica alla ragion pura*, a cura di V. Mathieu, Bompiani, Milano, 2020.
- KRETTLER K., *Tapping the wellsprings of action: Aristotle's birth of tragedy as a mimesis of poetic praxis*, contenuto in *Thinking the Greeks*, Routledge, New York, 2019.
- LOW & CRIME, *Jhonny Depp – Amber Heard defamation trial* [playlist], YouTube,



- [https://www.youtube.com/playlist?list=PLoW1SIeAWaWb1IDY\\_WuLKvZygiJudUBSd](https://www.youtube.com/playlist?list=PLoW1SIeAWaWb1IDY_WuLKvZygiJudUBSd).
- LUBAN D., *Difference made legal: the Court and dr. King*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/5/>.
  - LUBAN D., *Lawyer as upholders of human dignity*, Georgetown University Law Center, 2005, <https://scholarship.law.georgetown.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1164&context=facpub>.
  - MAESTRI E., *Intelligenza artificiale e ragionamento giudiziale: il diritto all'infelicità giudiziale*, Filodiritto, 2022, <https://www.filodiritto.com/intelligenza-artificiale-e-raionamento-giudiziale-il-diritto-allinfelicitag Giudiziale>.
  - MANZIN M., *In margine a un testo esplicito. Frammenti di una lettura filosofico-giuridica del saggio di A. Gentili, Il diritto come discorso*, Edizioni Ca' Foscari, <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/ricerche-giuridiche/2015/1supplemento/in-margine-a-un-testo-esplicito/>.
  - MASSARO T. M., *Empathy, legal storytelling, and the rule of law*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/3/>.
  - MARKS D., *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007.
  - McCARTHY E., *#MeToo raised awareness about sexual misconduct. Has it curbed bad behavior?*, The Washington Post, 2021, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/andrew-cuomo-me-too/2021/08/13/1ae95048-fbed-11eb-8a67-f14cd1d28e47\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/andrew-cuomo-me-too/2021/08/13/1ae95048-fbed-11eb-8a67-f14cd1d28e47_story.html).
  - McKEE R., *Dialoghi*, Omero, Roma, 2017 (=2016).
  - McKEE R., *Story*, Omero, Roma, 2010 (=1999).
  - MENEGON G. e RUMIATI R., *Il giudice emotivo. La decisione tra ragione ed emozione*, Il Mulino, Bologna, 2017.

- METELLI E., *Il principio di finalità nell'idea di «carattere» di Aristotele e nella sua scuola*, Mucchi editore, Modena.
- MINDA G., *Teorie postmoderne del diritto*, il Mulino, Bologna, 2001.
- MORO P., *Alle origini del nòmos. Una prospettiva della legge per il presente*, Franco Angeli, Milano, 2014.
- MORO P., *L'arte della scrittura giuridica*, Libreria al segno editrice, Pordenone, 2020 (=2016).
- MORO P., *Etica diritto e tecnologia*, Franco Angeli, Milano, 2001.
- MORO P., *Il valore indisponibile dell'uomo. Il limite giuridico della biomedicina*, contenuto in *Una nuova etica per una nuova scienza*, a cura di M. Marchetto ed E. Tonon, Libreria al Segno, Pordenone, 2001.
- MOYERS & COMPANY, *George Lucas Tells Bill Moyers About the Mentors in His Career*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=dNs7c41JbTI>.
- PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, prefazione di Norberto Bobbio, Einaudi, Torino, 1966.
- PICINALI F., *La narrazione nella giustizia penale*, testo riveduto della relazione presentata al convegno "La Chiave Gialla: Delitti e Lettori nel Terzo Millennio", tenutosi presso l'Università della Tuscia il 21-22 maggio 2013 e organizzato dal Dipartimento di Istituzioni Linguistico-Letterarie, Comunicazionali e Storico-Giuridiche dell'Europa.
- RAPP C., *L'arte di suscitare le emozioni nella Retorica di Aristotele*, Fabrizio Serra Editore, 2005.
- REALE G., *Introduzione ad Aristotele*, Editori Laterza, Roma, 2008 (=1974).
- RIU X., *Eikòs nella poetica di Aristotele*, qro.unisi.it, [http://www.qro.unisi.it/frontend/sites/default/files/Riu\\_Eikos\\_nella\\_Poetica\\_di\\_Aristotele.pdf](http://www.qro.unisi.it/frontend/sites/default/files/Riu_Eikos_nella_Poetica_di_Aristotele.pdf).
- ROSSETTI L., *Sulla struttura macro-retorica del Filebo*, contenuto in *Il Filebo di Platone e la sua fortuna*, M. D'Auria, Napoli 1996.

- SARTRE J. P., *L'essere e il nulla*, a cura di F. Ferragni, Il Saggiatore, Milano, 2014.
- SAYEJ N., *Alyssa Milano on the #MeToo movement: 'We're not going to stand for it any more*, The Guardian, 2017.
- SCHEPPLE K. L., *Foreword: telling stories*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/2/>.
- SEARLE J., *La costruzione della realtà sociale*, Einaudi, Torino, 2006.
- SINGER J. W., *Persuasion*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/11/>.
- SNYDER B., *Save the cat!*, Michael Wiese Production, 2005.
- SPOSITO G., *Il luogo dell'oratore. Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2001.
- TOYNBEE A.J., *A Study of History*, Oxford University Press, Oxford, 1934.
- TRUBY J., *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma, 2009. CAMPBELL J., *L'eroe dai mille volti*, LiNDAU, Torino, 2012.
- VAN GENNEP A., *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 2019 (=1909).
- VOGLER C., *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010 (=1999).
- WHITE J. B., *Justice as translation, an essay in cultural and legal criticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- WINTER S. L., *The cognitive dimension of the agon between legal power and narrative meaning*, Michigan Law Review, 1989, <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol87/iss8/6/>.
- YORKE J., *Into the woods*, Adam Press, New York, 2014.



*Per avermi inciso con la sua passione,  
ringrazio il mio Professore.*

*Per avermi abbracciato nel buio  
e ridato agli occhi spenti la luce,  
ringrazio gli Amici.*

*Per avermi sollevato oltre il Mondo,  
ringrazio Stefano e Maria Luisa ed Elena.*

*Per avermi dato approdo nella tempesta,  
ringrazio la Band.*

*Per avermi ritrascinato nella tempesta,  
ringrazio la Gang.*

*Per avermi scelto ed amato,  
per ogni suo bacio,  
ringrazio Alessandra.*

*Ed infine, come in principio,  
per avermi dato il cuore e la ragione che io sono,  
ringrazio mia Madre e mio Padre,  
perché io son Voi.*