

# Storie, personaggi, vita.

Armando Fumagalli

## *1. Confini irreali*

La nostra cultura è ormai da tre o quattro secoli abituata a distinguere e a separare. La divisione accademica delle discipline, definite per il loro metodo –o, come dicevano gli scolastici, per il loro oggetto formale- ha avuto enormi meriti nell’approfondire e comprendere dettagli anche infinitesimi delle realtà di volta in volta studiate. Un simile sforzo di iperspecializzazione, però, ha il grave inconveniente di distogliere dalle questioni macroscopiche e rischia di finire per far prendere abbagli, anche vistosi. Nei film d’avventura e negli horror è tipica la scena dello scienziato che al microscopio scruta attentamente qualche piccolissimo batterio e non si accorge che dietro le spalle c’è un gigante –un dinosauro o qualche suo parente stretto- che sta per divorarlo o, nel migliore dei casi, stenderlo a terra con un colpo che distruggerà anche una buona metà del suo laboratorio.

Fuor di metafora, il rischio di questo scienziato da microscopio è quello di cadere ogni tanto nella trappola tipica dello specialista, che non fa mai piccoli sbagli mentre avanza verso un grande errore.

Uno di questi grandi errori, o almeno di queste grandi miopie, è pensare che il mondo della letteratura, da una parte, e il mondo del cinema e della televisione dall’altra, siano sostanzialmente separati: due mondi in cui le occasioni di contatto sarebbero tutto sommato rare; la stessa sporadicità con cui un premio Nobel viene invitato a presentare il festival di Sanremo, o un giocatore di calcio, invece di passare il suo tempo –come gli impone il copione- con una ballerina o una valletta (ci rifiutiamo di considerare ormai in uso i termini di “letterine” o “veline”) decide di entrare in politica e di presentarsi alle elezioni come senatore.

Ancora oggi, quando si pensa all'adattamento dalla letteratura al cinema, si tende a inquadrarlo come una sorta di pedissequa traduzione, in cui il problema principale sarebbe quello della massima fedeltà all' "Opera". La "traduzione", realizzata da un Regista (un Autore con la A maiuscola che si fa carico di tutta la realizzazione dell'Opera, come se creasse dal nulla) sarebbe l'unico modo in cui questi due mondi, studiati e indagati come separati, verrebbero a toccarsi occasionalmente, generando di solito delusione in chi ha letto il libro: una volta visto il film, il lettore sembra destinato a dichiarare che "il libro era molto meglio".

La realtà è ben più complessa. Uno dei compiti che ci proponiamo in questo libro è mostrare che questo "muro di Berlino" è una comoda, ma irrealistica semplificazione: gli scambi, le circolarità, le reciproche influenze, i flussi nelle due direzioni sono talmente ampi e continui che a nostro parere è ben difficile parlare, per letteratura e audiovisivo, di due "mondi" autonomi; è in realtà molto più corretto parlare di un unico mondo narrativo che si esprime in due mezzi diversi.

Ad alimentare l'erronea convinzione di un reciproco isolamento non c'è soltanto una scarsa conoscenza delle interazioni fra i due ambiti; prima ancora, pesa un criterio di valutazione a nostro parere in buona misura errato tanto della letteratura quanto del cinema.

Quanto al cinema, soprattutto in Europa, gioca un'enorme sopravvalutazione delle componenti visive, nutrita anche dall'infausta "teoria degli Autori" di cui parleremo nel prossimo capitolo. E' vero che il cinema è fatto di immagini (lo ribadiremo più volte, specialmente nel capitolo dedicato a "come si fa" un adattamento), ma a volte ci si dimentica che –tranne che nel caso di film molto particolari, dedicati ad una ristretta élite, come quelli di Sokurov o di Barta- il cinema non è fatto di "belle immagini" da contemplare: le immagini sono piuttosto il mezzo per mettere in scena delle azioni e servono a *raccontare una storia*.

Lo stesso vale per la letteratura –almeno la letteratura narrativa: la dimensione essenziale non è quella linguistica, ma di nuovo il fatto che le parole e le frasi servono a raccontare una storia. Questo fa la differenza fra ogni forma narrativa (fiaba, racconto breve, romanzo...) e una poesia lirica o

un saggio teorico. Siamo ben consapevoli dell'opinione contraria di molti critici. Sarebbe qui troppo lungo confutare punto per punto le tesi, assai diffuse anche grazie alla temperie dello strutturalismo francese che ha dominato gli ultimi decenni di critica letteraria. Rimandiamo agli studi di Thomas Pavel<sup>1</sup> e di George Steiner<sup>2</sup>, così come al lavoro pionieristico e ancora oggi assai poco assimilato di Wayne Booth. Il testo principale del critico nordamericano, *Retorica della narrativa*<sup>3</sup> viene spesso citato, ma limitatamente ad alcuni aspetti "tecnici" di narratologia, come la questione dell'autore implicito. La parte a nostro parere più importante di questo studio è invece quella in cui Booth afferma chiaramente che in un'opera narrativa l'essenziale sono i personaggi e gli eventi; la componente primaria della fruizione del lettore è la partecipazione empatica alle vicende dei personaggi principali<sup>4</sup>, con i quali si instaura una sorta di intimità, quasi un surrogato di amicizia. Se si continua a leggere con interesse e partecipazione, dunque, è perché –nella grandissima maggioranza dei casi- ci stanno a cuore le vicende del personaggio principale e vogliamo vedere che cosa gli capiterà, se riuscirà o meno a raggiungere il suo obiettivo, ecc. Queste riflessioni attingono alla tradizione di una scuola neoaristotelica che era molto viva a Chicago nei decenni '40 e '50 del secolo scorso, il cui capofila era Ronald Crane, il maestro a cui *Retorica della narrativa* è dedicato<sup>5</sup>. Anche per Crane, come per l'Aristotele della *Poetica*, l'elemento essenziale sono personaggi ed eventi, ovvero *quello che la storia racconta*.

---

<sup>1</sup> Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, 1986; trad.it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992; Idem, *Le mirage linguistique*, Éd. De Minuit, Paris 1988.

<sup>2</sup> Cfr soprattutto George Steiner, *Real Presences*, University of Chicago Press, Chicago 1986; trad. it. *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992.

<sup>3</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd edition, University of Chicago Press, Chicago 1983; rist. Penguin, Harmondsworth 1987 (1st ed. 1961); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

<sup>4</sup> Sull'attivazione di dimensioni empatiche nel rapporto fra personaggi e fruitori del racconto, cfr il recente Paolo Braga, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Angeli, Milano 2003.

<sup>5</sup> Cfr Ronald S. Crane, (ed.), *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago 1952; trad. it. parziale *Figure e momenti di storia della critica*, Feltrinelli, Milano 1967; Maria Rosa Fedele, *Dalla critica letteraria alla critica cinematografica: la corrente neoaristotelica americana*, in *Comunicazioni sociali*, XXI (1999), n.2, pp.202-217. Booth ha sviluppato questi temi in un'importante opera successiva, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley -Los Angeles - London 1988.

## 2. La forza di una storia

Prima di entrare, quindi, nella questione dell'adattamento, è necessario riflettere brevemente su quali sono la forza e il potere di una storia.

Robert McKee -docente americano di sceneggiatura (e sceneggiatore egli stesso) molto noto fra gli addetti ai lavori (è stato per es. chiamato negli anni scorsi in Italia dalla Rai per tenere alcuni corsi a sceneggiatori italiani)<sup>6</sup>- giustamente osserva che anche nei personaggi dei film, nei romanzi e nei loro conflitti noi vogliamo trovare la nostra umanità<sup>7</sup>. Anche quando si legge un romanzo, quando si va al cinema per vivere accanto a un personaggio che sembra molto diverso da noi –e quindi c'è sicuramente una componente di "evasione"-, ci sono comunque dimensioni per le quali questo personaggio è in qualche modo come noi. C'è, di solito, nelle storie e nei personaggi che "agganciano" il pubblico, una feconda dialettica fra diversità e comunanza in alcuni elementi vitali essenziali: proprio per questo nella finzione si vive una qualche "realtà" che illumina la nostra realtà quotidiana.

Proviamo a chiarire con un paio di esempi. Il personaggio di Harry Potter potrebbe apparire, a uno sguardo superficiale, lontanissimo dalla situazione e dal modo di vivere di un pre-adolescente o adolescente italiano; le peripezie che gli capitano nella scuola di Hogwarts, con tutto l'armamentario magico, possono sembrare pura fantasia, liberata da qualsiasi legame con la realtà. Ovviamente non è così: Harry è un outsider, come in fondo, è capitato o capita –almeno qualche volta- a tutti noi. E' un orfano che sente la mancanza dei genitori: quello che in fondo cerca è una sorta di famiglia che possa dargli l'affetto e la considerazione che gli sono mancati dagli zii. Il suo percorso nel romanzo (e nel film, che lo rende molto bene) va dall'essere una persona a torto convinta della propria nullità all'essere un ragazzo che scopre di poter avere fiducia in se stesso. Mantenendo l'onestà di fondo che lo caratterizza sin dall'inizio e il suo totale rifiuto del male, Harry comprende, grazie all'ambiente

---

<sup>6</sup> Di solito McKee tiene corsi e seminari in varie città (Los Angeles, New York, ecc.) degli Stati Uniti; in Europa, negli ultimi anni, principalmente a Londra e Parigi. McKee appare anche come personaggio (c'è, in altre parole, un attore che interpreta la parte di Robert McKee) nel recente film *Adaptation (Il ladro di orchidee)*, in cui il personaggio principale, interpretato da Nicolas Cage, segue uno dei suoi corsi e riceve consigli su come terminare la storia che sta scrivendo.

<sup>7</sup> Cfr Robert McKee, *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, HarperCollins, New York 1997; trad.it. *Story*, International Forum, Roma 2001.

di Hogwarts, di avere un compito nella vita, di essere "qualcuno". Le attenzioni "educative" dei maestri di Hogwarts e quelle che riceve dagli amici Hermione e Ron lo confermano in questa scoperta di sé e in questa tranquilla e misurata (nei duri anni dell'infanzia ha imparato ad essere umile) affermazione di sé. E' in fondo *il percorso che deve compiere ogni adolescente*. In effetti, se ci si fa caso, in questa storia la magia è narrativamente solo un abbellimento, qualcosa che dà colore e ambiente: gli snodi cruciali del racconto invece chiamano sempre in causa scelte di tipo "umano" molto vicine a quelle di ogni persona che cresce<sup>8</sup>.

Chi costruisce i film sa che questa capacità di aggancio profondo con lo spettatore è fondamentale, sa che bisogna oltrepassare gli strati più superficiali, per giungere a toccare corde intime della personalità e dei problemi umani. Nella pratica della sceneggiatura, al proposito, si è teorizzata, per es., da parte di John Truby<sup>9</sup>, la distinzione fra *desire* e *need* del personaggio. Il *desire* è l'obiettivo esterno, cosciente: il fatto che si deve trovare il soldato Ryan, che bisogna trovare il colpevole di un omicidio, che occorre salvare la Terra da un meteorite... Il *need* è un bisogno profondo, che viene di solito evidenziato e risolto mentre il protagonista punta a raggiungere l'obiettivo più esplicito. Per il capitano Miller, il personaggio interpretato da Tom Hanks in *Salvate il soldato Ryan* il *need* è quello di tornare a casa, ma facendo il proprio dovere; per i protagonisti di *Deep Impact* in attesa del meteorite, il *need* è sanare alcune relazioni familiari. In *Erin Brockovic* la protagonista principale è una madre single con tre figli piccoli, senza un soldo, senza un titolo di studio, abituata a vestire in modo provocante e a usare il turpiloquio. Mentre seguiamo le sue indagini sull'inquinamento generato da una potente azienda energetica, comprendiamo che quello che Erin vuole ottenere è –in profondità– essere rispettata come persona. Ogni suo passo avanti nella storia è anche un passo per ottenere questo riconoscimento e

---

<sup>8</sup> Cfr l'analisi dell'adattamento di *Harry Potter*, in Richard Krevolin, *How to Adapt Anything into a Screenplay*, John Wiley & Sons, Hoboken (NJ) 2003, pp.51-64.

<sup>9</sup> John Truby è un altro degli script doctors hollywoodiani che, come Robert McKee, tiene corsi negli Stati Uniti e in molti Paesi del mondo. Ha tenuto vari cicli di lezione anche presso l'Università Cattolica di Milano. Cfr il suo sito internet: [www.truby.com](http://www.truby.com).

questo rispetto<sup>10</sup>. Questo significa, per esempio, che anche un uomo europeo di cinquant'anni e senza figli (ipotizziamo caratteristiche esteriormente diversissime dal personaggio del film) può essere profondamente "agganciato" dalla storia, soprattutto se un *need* in qualche modo analogo a quello della protagonista è in lui particolarmente vivo.

Il punto è –come osserva McKee- che anche nei racconti di finzione, in fondo, non vogliamo fuggire la vita, ma vogliamo trovarla. Soprattutto nelle storie che ci appassionano profondamente, che arriviamo ad amare davvero e che non sentiamo come puri *divertissements* vogliamo usare la nostra intelligenza e sensibilità in modi nuovi, inusuali, per rendere più sottili e flessibili le nostre emozioni, per gioire, per imparare, anche per aggiungere profondità ai nostri giorni.

In definitiva, nei racconti di finzione -sia nella letteratura, sia nel cinema- c'è molta più realtà di quello che siamo abituati a pensare. E' vero che spesso si leggono dei romanzi o si vedono dei film per distrarsi, per passare un po' di tempo in modo divertente; ma se analizziamo a fondo l'esperienza di visione, l'esperienza di che cosa significa trovare un romanzo o un film veramente "bello", divertente, appassionante, arricchente, vediamo che quasi sempre ci si fa prendere da qualcosa che –in un certo modo, quello specifico della *fiction* – è profondamente reale: quando leggiamo un libro, quando vediamo un film quasi sempre abbiamo dentro di noi un desiderio di capire di più del mondo e della storia, ma soprattutto di *essere* di più. In questi momenti c'è senz'altro un'immersione in un altro mondo ma, poi, in questo altro mondo, una volta entrati, vogliamo ritrovare noi stessi in un'esperienza che ci arricchisca, che ci faccia comprendere qualcosa di più del mondo e di noi stessi e ci renda capaci –attraverso la finezza narrativa- di fare esperienza di emozioni e percezioni che da soli non avremmo raggiunto<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Sono interessantissimi i primi dieci minuti del film, perché non solo rivelano perfettamente le caratteristiche della protagonista, ma fanno sì che lo spettatore non possa non amarla profondamente. Una madre sola e senza un soldo, che viene sconfitta ingiustamente in un processo per i danni di un incidente automobilistico in cui lei aveva ragione e aveva diritto a un indennizzo. Vediamo Erin che non scarica i suoi problemi sui vicini, che non si lamenta. Anche se ha debiti porta i figli a mangiare da McDonald's mentre lei digiuna fingendo di essere stata a pranzo con l'avvocato per festeggiare la (inesistente) vittoria. Di fronte a un personaggio così scompare ogni remora nei confronti di alcune sue stravaganze; l'amiamo profondamente e siamo pronti a seguirla in capo al mondo.

<sup>11</sup> Cfr Robert McKee, *Story*, cit. Da questo splendido libro di McKee –che sottolinea molto il rapporto fra storia di finzione e realtà- abbiamo preso e prenderemo numerosi spunti in queste considerazioni.

Viviamo in mezzo a tantissime storie, storie che ci raccontano gli amici che incontriamo, storie che leggiamo sui giornali o che fruiamo nei *media*. Eppure, tranne in casi patologici, tranne casi di “droghe immaginative”, questo non ci allontana dalla realtà, perché le storie in fondo sono un prontuario, sono come –con l’espressione di Kenneth Burke che è ripresa da McKee- un bagaglio per l’esistenza, sono un qualcosa che ci portiamo dietro per vivere.

Ciò vale anche per la dimensione educativa e per la dimensione più profonda della scoperta del senso della nostra esistenza. Aristotele in effetti poneva come domanda centrale sull’esistere non *che cosa devo fare*, ma *quale è la vita buona, quale è la vita degna di essere vissuta*<sup>12</sup>. Il nostro desiderio di storie è un riflesso di questo profondo desiderio umano di avere dei percorsi di vita, cioè di avere delle articolazioni di senso dell’esistenza.

E in effetti, nel cuore di una storia ben costruita, di una storia che ci “prende” veramente c’è sempre un dilemma etico. Lo dicono non solo coloro che si occupano di filosofia morale (lo sostiene per esempio una corrente assai interessante e innovativa di filosofia morale, seppur almeno per oggi ancora minoritaria<sup>13</sup>), ma anche i teorici di sceneggiatura americani e coloro che realizzano e mettono a punto i film di successo visti in tutto il mondo. Come già accennavamo, è poi la tesi sostenuta da alcuni teorici della letteratura, come Wayne Booth<sup>14</sup>, che già negli anni Sessanta sosteneva che nel cuore di ogni storia c’è un dilemma etico e che la dimensione principale della fruizione di un racconto –per il pubblico più vasto- è il fatto che noi sentiamo i personaggi come amici, condividiamo le loro scelte, soffriamo per loro.

---

<sup>12</sup> Con lui la corrente eudemonista che ha attraversato tutta la storia della filosofia, ma ha prodotti notevoli lavori negli ultimi anni: cfr per es. Robert Spaemann, *Moralische Grundbegriffe*, H.C. Beck, München 1986; trad. it. *Concetti morali fondamentali*, Piemme, Casale Monferrato 1993; Idem, *Glück und Wohlwollen*, Ernst Klett, Stuttgart 1989; trad. it. *Felicità e benevolenza*, Vita e pensiero, Milano 1998; Martin Rhonheimer, *Die Perspektive der Moral. Grundlagen der philosophischen Ethik*, trad. it. *La prospettiva della morale: fondamenti dell’etica filosofica*, Armando, Roma 1994; Angel Rodriguez Luño, *Ética general*, Eunsa, Pamplona 1991; trad. it. *Etica*, Le Monnier, Firenze 1992; Gabriel Chalmeta, *Ética especial*, Eunsa, Pamplona 1996; trad. it. *Etica applicata*, Le Monnier, Firenze 1997; Giacomo Samek Lodovici, *La felicità del bene*, Vita e pensiero, Milano 2002.

<sup>13</sup> Cfr per es., oltre ai testi citati nella nota precedente, Giuseppe Abbà, *Quale impostazione per la filosofia morale? (Ricerche di filosofia morale - 1)*, LAS - Roma 1996; Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Indiana 1984<sup>2</sup>; trad.it. *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, Feltrinelli, Milano 1988.

<sup>14</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, cit. Sulla dimensione etica della costruzione e della fruizione delle storie cfr il cap. 3 di Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta dei media*, Angeli, Milano 1998.

### 3. Storie, vita, valori

La causa di un certo declino dell'arte di costruire storie, soprattutto in Europa, potrebbe essere molto profonda. Come afferma McKee, i valori, le dimensioni positive e negative della vita sono al cuore di questa arte; lo scrittore scrive una storia intorno a quello per cui vale la pena vivere e morire, intorno alla giustizia, la verità, i valori essenziali. L'erosione dei valori condivisi –almeno nell'élite culturale responsabile dei contenuti letterari e audiovisivi<sup>15</sup>- nelle nostre stanche società europee potrebbe allora aver portato all'erosione della capacità di costruire grandi storie. Non è un mistero che negli ultimi decenni solo il cinema americano ha saputo entusiasmare le platee di tutto il mondo. Concorrono certo anche motivi di forza economica e industriale, ma a nostro parere il motivo fondamentale di questo successo planetario è che -pur con tutte le distorsioni hollywoodiane- il cinema americano è pronto ad accogliere e a produrre storie (almeno alcune ogni anno) che siano in sintonia con i valori profondi della grande maggioranza delle persone del pianeta. Da *Titanic* a *Spider Man*, da *Monsters & co.* al *Signore degli anelli*, da *Harry Potter* a *Independence Day* (stiamo citando film che sono fra i maggiori incassi di tutti i tempi), abbiamo a che fare con storie che parlano della bellezza dell'amore che sa sacrificarsi per l'altro (*Titanic*<sup>16</sup>), della lealtà e dell'amicizia (*Il Signore degli anelli*, *Master & Commander*), della capacità di superare le proprie paure e i propri pregiudizi (*Monsters* e *Shrek*), della responsabilità che ogni potere comporta (*Spider Man*).

E' troppo facile dire –come fanno un po' affrettatamente non solo i produttori nostrani, ma anche molti critici cinematografici- che è tutto merito del marketing e degli effetti speciali: non è così, o almeno primariamente non è

---

<sup>15</sup> Sulla questione delle élites culturali nel mondo della comunicazione, cfr Armando Fumagalli, *Le élites mediali e le scelte culturali dei media*, in *Credere oggi*, n.124 (2001), pp.71-93.

<sup>16</sup> In realtà su *Titanic* il discorso dovrebbe essere un po' più complesso, perché accanto a questo aspetto positivo, che gli spettatori (in questo caso soprattutto le spettatrici) colgono molto bene, c'è da rilevare anche la sudditanza a un modello di amore che ha radici –pur assai lontane- ultimamente gnostiche. Cfr Denis De Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Plon, Paris 1939, 1956; trad. it. *L'amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano 1977; una sintesi delle argomentazioni dello studioso svizzero si trova nel cap.5 di Bettetini – Fumagalli, *Quel che resta...*, cit.

così. Lo dimostra il successo internazionale di un film come *La vita è bella*, uno dei pochi film italiani degli ultimi decenni che avessero un respiro in qualche modo "epico" e un tema umano universale (l'amore di un padre per un figlio). Lo dimostra anche l'insuccesso di molti film costosissimi e lanciati con grande strepito di fanfare: da *Godzilla* ad alcuni film Disney che hanno incassato molto meno di quello che ci si aspettava, nonostante le campagne più agguerrite. Giova ricordare che –almeno in Italia- i due recenti episodi di *Star Wars* (*Episode I* e *Episode II*) hanno incassato relativamente poco, nonostante per *Episode I* fosse in atto una delle campagne più assordanti di tutti i tempi: il film era brutto, e questo è bastato a fermare gli incassi nonostante i giornali favoleggiassero, per *Episode I*, di code notturne davanti ai cinema: fenomeni che erano annunciati dai distributori del film, ma non si sono mai realizzati, almeno in Italia<sup>17</sup>.

Il nucleo principale del racconto sono i problemi dei personaggi: chi sono, che cosa vogliono, perché lo vogliono, che cosa li ferma, quali sono le conseguenze di queste scelte. Del resto, non è affatto facile creare storie interessanti. Secondo McKee, l'investimento di Hollywood sulla scrittura e riscrittura delle storie –cioè solo sulle sceneggiature, esclusa ogni spesa di produzione- era pochi anni fa già di circa mille miliardi di lire l'anno. Oggi probabilmente raggiunge il doppio: un miliardo di euro.

Costruire storie non è facile perché c'è un rapporto profondo con la vita: ogni storia, in fondo, è una metafora della vita, che richiede un laborioso procedimento di essenzializzazione. Non basta prendere quello che succede ad una persona comune e metterla in un film. Non è possibile e ne verrebbe un racconto senza spessore, assai poco significativo. Per costruire una buona storia bisogna andare all'essenziale, cioè cogliere che cosa c'è *dentro* la realtà, nel suo cuore, nel suo nucleo più profondo. L'esteriorità non basta; occorre la capacità di cogliere le dimensioni interiori, profonde, essenziali dell'esistenza. Il realismo non è mai frutto di un'osservazione precisa di superficie; non si ferma mai ai fatti, deve andare alla verità che c'è sotto di essi. Un grande cineasta europeo affermava che "il cinema è come la vita, ma con le parti

---

<sup>17</sup> Chi conosce i punti deboli del giornalismo sa che a volte i giornalisti scrivono di accadimenti "annunciati" dagli uffici stampa, senza poi controllare se si verificano davvero o meno.

noiose tagliate". In realtà il problema non è soltanto tagliare le parti noiose, quelle non fortemente significative; il problema è la capacità di arrivare veramente a cogliere l'essenziale –cosa che pochi sanno fare. Basta riflettere un momento per rendersi conto che quando una storia, un romanzo, un film ci colpisce veramente, in profondità, è perché ha toccato un punto nodale della nostra anima.

La corrente strutturalista francese della semiotica –a lungo dominante anche in Italia<sup>18</sup>-, che ha avuto fra i principali rappresentanti Roland Barthes, Christian Metz e Algirdas J. Greimas<sup>19</sup>, le cui teorie sono state applicate in qualche modo dai film di Godard negli anni Sessanta e Settanta, ha a lungo sottolineato l'arbitrarietà delle storie, dichiarando che ogni storia in fondo è una menzogna perché costruisce dei percorsi di senso privilegiati all'interno di una realtà che invece non solo è molto più complessa, ma è addirittura inconoscibile e non ha un senso<sup>20</sup>. Secondo queste posizioni, la storia semplifica, la storia linearizza, la storia costruisce connessioni e finalità che sarebbero sempre radicalmente arbitrarie. Da qui la necessità della "decostruzione", non solo cioè l'apprezzamento di un'analisi preoccupata unicamente di smontare ogni racconto per coglierne l'artificialità e la radicale arbitrarietà, ma addirittura la proposta di una poetica, cioè una concezione dell'arte che dichiarando l'arbitrarietà dell'opera, l'arbitrarietà della storia, dichiara con esse l'arbitrarietà del mondo.

Questo modo di vedere la storia è assai riduttivo e fuorviante, proprio perché la realtà ha un senso e la costruzione di storie ha molto a che fare con il senso che noi riconosciamo nella realtà e nella vita. La storia per certi aspetti ha addirittura il compito di dare alla vita la sua forma, proprio perché può privilegiare alcune linee di chiarezza rispetto a un mondo che tende ad essere più sfumato, più complesso e più confuso<sup>21</sup>. Come ha messo bene in luce

---

<sup>18</sup> E' una corrente ispirata dalle riflessioni di Saussure, ma letto attraverso Sartre ed Althusser.

<sup>19</sup> Per una riflessione di sintesi sullo strutturalismo semiotico francese, con osservazioni critiche molto acute, cfr Thomas Pavel, *Le mirage...*, cit. Cfr anche i saggi di Christian Puech sullo strutturalismo francese, di Marco Maggi su Barthes e di Paolo Braga su Greimas, in Gianfranco Bettetini et al., *Semiotica. 2*, La Scuola, Brescia 2003; alcune riflessioni utili anche in Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988.

<sup>20</sup> Alcune riflessioni su questo tema nel capitolo 2 di Gianfranco Bettetini – Armando Fumagalli, *Quel che resta...*, cit.

<sup>21</sup> E' interessante la posizione di Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University 1994; trad.it. *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Harvard University, Norton Lectures 1992-1993), Bompiani, Milano 1994, che –

Alasdair MacIntyre, aprendo un filone di studi che negli ultimi anni si è molto arricchito, è proprio attraverso le storie che impariamo a districarci nei territori spesso poco chiari dell'esperienza. Le storie ci offrono questo training attraverso un esercizio che non è solo intellettuale, ma che –siccome i racconti attivano ampiamente le passioni, le emozioni, i sentimenti- coinvolge tutta la persona.

Come afferma MacIntyre, aveva ragione quella tradizione morale che dalla società eroica fino ai tempi medioevali considera la narrazione delle storie come una parte fondamentale della nostra educazione alle virtù, cioè alla vita buona<sup>22</sup>.

Del resto la storia dell'Italia unita dovrebbe averci insegnato qualcosa sull'importanza dei "grandi racconti" per costruire una coscienza sociale condivisa. Tutti ricordiamo dalle reminiscenze liceali l'importanza dei *Promessi sposi*, come testo fondativo non solo della lingua, ma anche di alcuni valori nazionali comuni. Inoltre, da circa quarant'anni è caduto in disuso, ma è veramente difficile sopravvalutare l'importanza che dal momento in cui fu scritto fino a grosso modo la crisi degli anni '60 ha avuto il deamicisiano *Cuore* nel trasmettere, attraverso le vicende del giovane studente di Torino, autore finzionale del diario che viene proposto ai lettori, i valori fondamentali del Risorgimento e della nazione che ne usciva. Valori in chiave totalmente (e forzatamente) laica, così come erano invece cristiani i valori di Manzoni (anche se ultimamente qualche critico inizia a mettere in discussione la profondità e la radicalità del cristianesimo manzoniano, che non andrebbe molto oltre un generico appello alla Provvidenza). *Cuore* ebbe innumerevoli edizioni e per decenni fu parte essenziale della formazione degli alunni delle scuole elementari; fu una fonte di episodi e personaggi ben difficili da dimenticare, che assurgevano quasi al ruolo di paradigmi morali: "il piccolo scrivano fiorentino", "la piccola vedetta lombarda", "il tamburino sardo"...

Il valore formativo e di orientamento morale del racconto, ma anche di vera e propria illustrazione di problemi socio-politici e di conoscenza della

---

almeno in questo testo- sembra oscillare fra la tesi dell'arbitrarietà e quella della storia come portatrice di un senso vero, con preferenza –ci sembra- per quest'ultima posizione.

<sup>22</sup> Cfr Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Indiana 1984<sup>2</sup>; trad.it. *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, Feltrinelli, Milano 1988.

realtà, era qualcosa di chiarissimo a coloro che hanno lavorato nella Rai delle origini. Ci riferiamo in particolare alla Rai della direzione di Ettore Bernabei (1961-1974), l'epoca dei grandi sceneggiati che raccoglievano davanti allo schermo venti e più milioni di persone: *I promessi sposi*,  *Davide Copperfield*,  *Il conte di Montecristo*, una bellissima  *Odissea* girata con tecniche cinematografiche,  *Le avventure di Pinocchio*.... Fu una grande impresa divulgativa e di "istruzione popolare" a cui furono dedicate ingenti risorse (la Rai in quegli anni gettò basi professionali e aziendali che le sono servite moltissimo nei decenni successivi) e a cui vennero chiamate le migliori professionalità del settore: non solo bravi registi e bravi attori, ma prima ancora scrittori del calibro di Diego Fabbri e Riccardo Bacchelli, che lavoravano alla sceneggiatura dei *Fratelli Karamazov* e della riduzione televisiva del *Mulino del Po* e di molti altri impegnativi progetti. Bernabei, nei due libri che finora sono stati dedicati a raccogliere le sue esperienze di quasi un quindicennio in Rai, dà un chiaro motivo strategico di sensibilizzazione socioculturale alla scelta di mettere in onda sceneggiati con forte contenuto sociale come *La cittadella* o *Il mulino del Po*: non erano solo adattamenti di grandi romanzi; erano soprattutto il tentativo di parlare sia alla gente più semplice, sia alle classi dirigenti (e anche agli stessi politici) di problemi sociali in qualche modo analoghi a quelli dell'Italia degli anni '60. L'obiettivo quindi era aiutare tutti a prendere in carico i problemi delle classi più umili, per es. gli operai e gli immigrati delle regioni meridionali trasferitisi nel Nord industriale<sup>23</sup>.

Le storie più belle, quelle più importanti non sono mai pura evasione e, normalmente, quando ci sono delle storie che sembrano esserlo e nondimeno attraggono molto – pensiamo a film che non solo hanno avuto successo planetario immediato, ma che ancora dopo venti anni funzionano – è bene chiedersi, con una certa attenzione, se non c'è qualcosa sotto. Per esempio, i primi film della trilogia di *Guerre Stellari*, film molto "semplici" e straordinariamente popolari, sono costruiti seguendo la struttura del mito, in

---

<sup>23</sup> Cfr Ettore Bernabei (con Giorgio Dell'Arti), *L'uomo di fiducia*, Mondadori, Milano 1999, in particolare le pp. 130-131; Ettore Bernabei, (con Gabriele La Porta), *Tv qualità. Terra promessa*, Eri, Roma 2003, in particolare pp.50-51. Entrambi i libri sono di grandissimo interesse per comprendere i meccanismi culturali e sociopolitici –sulla base di un'esperienza di primissima mano- della televisione e della comunicazione in genere. Cfr anche Armando Fumagalli, *L'industria televisiva e il suo impatto sociale*, in Gianfranco Bettetini – Paolo Braga – Armando Fumagalli (a cura di), *Le logiche della televisione*, Angeli, Milano 2004.

particolare nell'interpretazione di tipo junghiano, secondo il tipico schema dell'iniziazione dell'eroe. Teorizzata, fra gli altri da Joseph Campbell, questa impostazione è oggi seguita da un'ampia corrente hollywoodiana che ha un suo punto di riferimento in alcune applicazioni elaborate per il cinema da Chris Vogler, che ha lavorato a lungo prima per la Disney (è intervenuto, per es., su *Il re leone*) e poi per la 20th Century Fox<sup>24</sup>.

Sarebbe superficiale pensare che –visto che abbiamo a che fare con film di fantascienza- non ci sia una qualche radice forte dal punto di vista antropologico. Soprattutto quando si riesce a conquistare qualche miliardo di spettatori, le ragioni non sono così banali come potrebbero apparire a uno sguardo poco attento<sup>25</sup>.

Le storie attraenti propongono modelli di vita rafforzati dalla dimensione affettiva con cui vengono rappresentati; i racconti sono un veicolo per entrare a fondo nella realtà, per vincere l'anarchia dell'esistenza e normalmente, come dicevamo, servono a interpretare il reale<sup>26</sup>. Per esempio, le serie televisive adolescenziali (tipo *Beverly Hills 90210* o *Dawson's Creek*<sup>27</sup>) non solo creano un desiderio di emulazione diretta dei singoli personaggi, ma soprattutto servono agli adolescenti –che attraversano una fase di insicurezza e devono reinterpretare il loro mondo secondo nuovi canoni, nuove esigenze interiori- per capire chi sono loro stessi, ovviamente con tutte le distorsioni che in queste specifiche storie possono essere implicate. Queste serie dicono ai giovani cui si rivolgono come devono interpretare quello che sta loro avvenendo, per esempio come interpretare l'insicurezza, tipica dei sedici anni, l'innamoramento verso una coetanea o un coetaneo, ecc.

---

<sup>24</sup> Di Chris Vogler, cfr il famoso libro *The Writer's Journey*, Michael Wiese Production, Studio City (CA), 1992; trad.it. *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso degli scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino, Roma s.d. (1998). Come accennavamo, la teoria del "viaggio dell'eroe" fa parte della vulgata hollywoodiana più diffusa. Vi torneremo nel capitolo 3.

<sup>25</sup> Alcune considerazioni su come sia errato sottovalutare i contenuti di alcuni film di grande successo si trovano in Armando Fumagalli, *Cinema dei valori fra esigenze etiche e dinamiche del mercato*, in «Vita e pensiero», LXXXII (1999), n.6, pp. 591-610.

<sup>26</sup> Sulle funzioni sociali delle storie, cfr anche Francesco Casetti – Federica Villa (a cura di), *La storia comune: funzioni, forma e generi della fiction televisiva*, ERI - Vqpt, Torino 1992; Milly Buonanno, *Indigeni si diventa*, Sansoni, Milano 1999; Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo*, Sansoni, Milano 2002.

<sup>27</sup> Per un'analisi degli aspetti antropologici di *Dawson's Creek* e di altre importanti serie americane, cfr l'eccellente lavoro di Paolo Braga, *Dal personaggio all'azione*, cit.; più sinteticamente lo stesso tema in Paolo Braga, *La media serialità americana*, in Bettetini – Braga – Fumagalli (a cura di), *Le logiche della televisione*, cit., pp.257-285.

Tendiamo dunque a vedere quello che ci avviene nella realtà applicando i modelli più netti, più forti, più lineari, più strutturati che impariamo nelle storie. C'è un passo molto interessante di *Sense and Sensibility*, in cui Jane Austen attribuisce in modo eminente –e quindi smodato- questa caratteristica alla sorella “romantica”, Marianne, grande appassionata di letteratura, che infatti proietta in modo ingenuo i caratteri positivi dei suoi eroi letterari sulle persone che conosce. Marianne farà così con Willoughby, il romantico farabutto di cui si innamorerà perdutamente nella parte centrale del romanzo. In effetti, oggi gli “educatori” in genere tendono a sottolineare la “pericolosità” della televisione e del cinema (accusati di superficialità) ritenendo che tutto il bene stia dalla parte dei romanzi. In realtà per alcuni secoli il romanzo era stato visto con grande sospetto, anche e soprattutto in ambito cattolico, perché si sottolineava il rischio che esso scatenasse desideri, fantasie e passioni, ben difficilmente compatibili con una vita ordinata. “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse” dicevano già Paolo e Francesca a Dante che li visitava nell’Inferno. Sarebbe troppo facile, oggi, riderci su e liquidare tutta la faccenda come bigottismo dei secoli andati. La questione, al contrario, investe un problema molto delicato di rapporti fra le emozioni e la ragione, dove è chiaro che le emozioni e le passioni devono trovare una sintonia con le dimensioni oggettivamente riconosciute dalla ragione, e la cosa non è affatto facile<sup>28</sup>.

In effetti, il condizionamento culturale e percettivo dato dalle storie genera, come è ovvio, anche non poche distorsioni. Per esempio oggi rispetto soltanto a 200 o 300 anni fa è molto cambiata la percezione dell'amore: viviamo entro una mentalità in cui la questione dell'amore è interpretata in termini romantici, cosa che risale alla fine del Settecento, epoca di grandissimi cambiamenti culturali. La visione dell'amore che si aveva all'inizio del Settecento era invece ancora profondamente diversa da quella di oggi; forse la visione dell'amore romantico –quella che si trova per es. anche nella *Gerusalemme Liberata*- era tipica soltanto di alcune classi colte. L'idea romantica dell'amore passione è in effetti il frutto di una corrente culturale che

---

<sup>28</sup> Ce ne siamo occupati, pur brevemente in *Quel che resta...*, cit. Sul problema del giusto spazio da dare al cuore e ai sentimenti, anche nell'ambito di una dimensione cristiana dell'esistenza, cfr le belle riflessioni di Dietrich Von Hildebrand, *The Heart. An Analysis of Human and Divine Affectivity*, Franciscan Herald Press, Chicago 1996.

nasce con la poesia cortese e attraversa per secoli l'élite letteraria europea, ma è solo con la diffusione del romanzo che raggiunge un numero socialmente significativo di persone<sup>29</sup>. Oggi quasi tutte le storie che si raccontano fanno leva sulla dimensione dell'amore romantico, cioè dell'innamoramento passionale e assoluto: tu sei la donna della mia vita, tu sei l'uomo della mia vita, perché (e solo perché) la passione mi attira verso di te. Sono storie che – narrativamente- terminano quasi sempre quando i due si incontrano e decidono di stare insieme o di sposarsi, o semplicemente si dichiarano. De Rougemont osserva che fra le tragedie greche nessuna parla di questo tipo di amore, che in effetti (non *l'amore*, ma *questo tipo* di amore) non è una dimensione assoluta dell'essere umano, ma una dimensione culturale, storica, anche se vi siamo talmente immersi che normalmente non la pensiamo come tale<sup>30</sup>.

La questione del valore formativo, educativo, modellizzante delle storie, come spero si possa intravedere da questi brevissimi accenni, è tanto più importante in quanto ci sono stati –come nota McKee- storicamente quattro grandi ambiti nei quali gli uomini hanno cercato risposta alle grandi domande dell'esistenza: la religione, la scienza, la filosofia e l'arte. Oggi però nessuno crede più che la scienza dia la soluzione dei grandi problemi esistenziali. Nella filosofia ci credono in pochissimi: non c'è quasi nessuno che legga Kant o Hegel per trovare risposta ai propri problemi vitali. Nel mondo c'è ancora una vastissima maggioranza di persone che affidano alla religione il senso della vita, anche se fra tutti coloro che si dichiarano genericamente credenti (in Italia, per es., sono circa il 90% della popolazione) bisogna vedere quanti poi intendono la religione in senso molto forte, come guida che veramente

---

<sup>29</sup> Sulla storia dell'amore romantico rimandiamo a Denis De Rougemont, *L'amour et l'Occident*, cit.; alcune considerazioni anche in Bettetini – Fumagalli, *Quel che resta...*, cit., in particolare nel cap. 5.

<sup>30</sup> A questa tradizione faceva riferimento Tolkien, quando scriveva nel 1941 a suo figlio: "Una certa tradizione cavalleresca tende tuttora a fare della dama una specie di faro-guida o di divinità (...)". Tale tradizione "non è completamente vera e non è perfettamente teocentrica. Distoglie, o ha distolto in passato, gli occhi del giovane dalle donne così come sono veramente, compagne nelle avversità della vita e non stelle-guida. (...) Quando l'innamoramento è passato o quando si è un po' spento (gli esseri umani, NdR) pensano di aver fatto un errore e di dover ancora trovare la vera anima gemella. (...) Solo un uomo molto saggio, arrivato al termine della sua vita, potrebbe esprimere un equo giudizio su quale persona, fra tutte, avrebbe fatto meglio a sposare! Quasi tutti i matrimoni, anche quelli felici, sono errori: nel senso che quasi certamente (in un mondo migliore, o anche in questo, pur se imperfetto, ma con un po' più di attenzione) entrambi i partner avrebbero potuto trovare compagni molto più adatti. Ma la vera anima gemella è quella che hai sposato." (John R.R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, a cura di Humphrey Carpenter e Christopher Tolkien, Bompiani, Milano 2001, pp.56-63, n.43).

risponde ai problemi centrali dell'esistenza. Soprattutto nelle società occidentali avanzate, e in particolare in quelle più laicizzate come la Francia o l'Inghilterra, o nelle élites urbane delle metropoli degli Stati Uniti (che invece rimane in grande maggioranza un Paese profondamente religioso) un numero significativo di persone cerca la risposta nell'arte e, fra le dimensioni artistiche, in quelle che sono le più ricche di senso umano, vale a dire la letteratura e i racconti cinematografici e televisivi.

Dal Settecento in poi, però, il tratto caratterizzante l'artista è diventato l'originalità, il sé, la capacità di esprimere ciò che si ha dentro: hanno invece perso credito i modelli esterni, i canoni "classici" a cui riferirsi. Il paradigma dell'uomo che trova dentro di sé la sua umanità è perciò l'artista: in molti ambienti colti o comunque fortemente civilizzati della società europea e nordamericana contemporanea l'arte ha finito per occupare il posto culturale - centrale nella nostra vita spirituale- che un tempo era occupato dalla religione.

Viviamo ancora oggi sotto il dominio dell'immagine romantica del poeta come veggente, sacerdote di una specie di religione superiore. Tale dimensione è oltretutto esasperata dai condizionamenti economici e pubblicitari: l'artista viene idolatrato come il vero superuomo, anche perché nella società dei consumi culturali il successo artistico diventa immediatamente successo economico e sociale.

E' stata qualche volta ipotizzata una contrapposizione, in realtà molto falsa, fra l'artista bohemien e il professionista borghese: quello che invece succede è che l'ideale del bohemien –come nota assai bene Charles Taylor<sup>31</sup>- alimenta l'immaginazione borghese. Il trentenne yuppie magari lavora in una società finanziaria o in una banca, ma la sua immaginazione è coltivata secondo l'ideale "artistico" dell'esistenza.

Da una parte, quindi, si crea un cortocircuito fra sedicenti artisti e pubblico massificato, che vive di questa esaltazione dell'autoespressività e dell'artista come modello di uomo; tale cortocircuito fa sì che assurgano al

---

<sup>31</sup> Cfr Charles Taylor, *Sources of the Self. The making of modern identity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1989; trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993. Sulla stretta relazione fra immaginazione romantica e spinta al consumo e in generale alla vita borghese, cfr Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, Oxford 1987; trad.it. *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Edizioni Lavoro, Roma 1992.

successo personaggi stravaganti e pseudoartisti idolatrati, di cui probabilmente fra venti o cinquant'anni nessuno si ricorderà, se non forse in una storia degli abbagli culturali.

Dall'altra si è creata una commistione culturale totale fra ideale borghese e ideale "artistico", per cui si vive da borghesi, ma sognando la vita tipica della bohème. O, detto in altri termini, c'è un ideale di individualismo romantico, seguito nell'esistenza personale, che viene accompagnato da una delega totale alla ragione strumentale per la organizzazione sociale. E' in altre parole quello che il sociologo Pierpaolo Donati ha assai bene denunciato come modello *lib-lab*: totale individualismo per le dimensioni personali dell'esistenza (faccio quello che voglio, faccio quello che mi sento, faccio solamente quello che desidero), ma richiesta di organizzazioni sociali forti (alla fine intrusive) perché non si creino conflitti fra queste monadi di individualismo radicale<sup>32</sup>.

In realtà, questo modo di vedere la vita individuale crea enormi conflitti perché non riesce a saldare vita individuale e dimensione sociale dell'esistenza. Il modello aristotelico -a cui oggi si ispira la linea a nostro parere più interessante di riflessione morale- è radicalmente diverso, in quanto riconosce che la dimensione sociale fa parte sin dall'inizio della natura umana, ed è assolutamente necessario al suo sviluppo e al suo completamento. L'ideale della autoespressività è un ideale completamente sconnesso perché se niente ha senso e non c'è niente che dia senso alla vita dell'individuo, la libertà stessa diventa inutile: di conseguenza non c'è niente, se non l'efficienza della macchina, che dia senso alla vita sociale. Da qui nascono schizofrenia interiore, disgregazione, dissoluzione sociale. Se si parla della realizzazione dell'io, si deve necessariamente intendere che esista qualcosa che abbia una importanza superiore all'io, cioè che vi siano, come dice Taylor, beni obiettivi la cui promozione si configura quindi come un appagamento di bisogni vitali<sup>33</sup>. Se io non riconosco che ho dei bisogni, che ho un qualcosa che devo raggiungere, non ha senso parlare neanche di realizzazione dell'io. Un soggettivismo

---

<sup>32</sup> Cfr per es. Pierpaolo Donati, (a cura di), *L'etica civile alla fine del XX secolo*, Mondadori, Milano 1997; Idem., *Pensiero sociale cristiano e società post-moderna*, A.v.e., Roma 1997.

<sup>33</sup> Su questi temi, cfr anche Charles Taylor, *The Malaise of Modernity*, 1991; trad.it. *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1994; Idem., *What's Wrong with Negative Liberty*, in A. Ryan (ed.), *The Idea of Freedom*, Oxford University Press, Oxford 1979; trad. it. *Cosa c'è che non va nella libertà negativa*, in I. Carter - M. Ricciardi, *L'idea di libertà*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 75-99.

integrale pienamente coerente tenderebbe a rivelarsi completamente vuoto. In un mondo in cui non ci fosse letteralmente nulla di importante all'infuori dell'autorealizzazione, nulla potrebbe rappresentare una realizzazione. Se la mia libertà è l'unico valore che si erge in un mondo privo di senso, allora anche la mia libertà diventa inutile. Se è solo l'atto della scelta a conferire valore all'oggetto, ogni scelta diventa equivalente e radicalmente irrilevante, ossia perde ogni valore.

Una prospettiva opposta a questa idolatria dell'autoespressione è quella di considerare come l'arte abbia una dimensione di scoperta e, addirittura, di "obbedienza" alla realtà: uno di coloro che hanno espresso in modo più chiaro questa concezione è il regista Andrej Tarkovskij, uno dei maestri del cinema di tutti i tempi<sup>34</sup>.

Anche per questa "educazione alla realtà", la formazione letteraria, una formazione condotta intelligentemente a partire da testi di narrativa può conferire un'eccellente capacità di comprensione della nostra esistenza, di quella altrui, così come la comprensione di realtà sociali e professionali complesse, a volte facendolo più e meglio di quanto non facciano alcune scienze particolari. E' una tesi forse un po' audace, su cui concordano però sostanzialmente persone del calibro di Amartya Sen –recente premio Nobel dell'economia e autentico rinnovatore delle radici teoriche della scienza economica- così come una fra le più note intellettuali americane –a volte molto discutibile in alcune sue tesi di femminismo radicale e di indifferentismo sessuale, ma molto interessante nel suo approccio epistemologico alla letteratura- Martha Nussbaum<sup>35</sup>. E sono voci sempre meno isolate.

Nella società contemporanea molta parte del lavoro che le persone svolgono non è più un lavoro tecnico, ma un'attività che richiede comprensione di persone e situazioni, *insight*, creatività, flessibilità. Le persone che hanno formazione umanistica –cioè una sensibilità affinata dalla fruizione di molte storie profonde e umanamente ricche- spesso hanno quella finezza di analisi delle situazioni, quella comprensione degli altri che le rende capaci di innovare,

---

<sup>34</sup> Cfr le assai pertinenti riflessioni di Andrej Tarkovskij, *Sapetschatljonnoje Wremja*, 1986; trad. it. *Scolpire il tempo* (a cura di Vittorio Nadai), Ubulibri, Milano 1988<sup>2</sup>.

<sup>35</sup> Cfr Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995; trad. it. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano 1996.

di vedere quali nuovi spazi si aprono per l'azione, di capire quali sono gli elementi essenziali delle questioni che sono chiamati a risolvere<sup>36</sup>.

Il presente testo è tratto dal capitolo 1 del volume di Armando Fumagalli,  
*I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*,  
Il Castoro, Milano 2004.

---

<sup>36</sup> Per una illustrazione più dettagliata di queste tesi, cfr Armando Fumagalli, *Il valore delle forme narrative per la formazione umana e professionale*, in «Vita e pensiero», LXXXI (1998), n.9, pp. 563-593.