

## INTRODUZIONE

Come testimonia un'ormai consistente produzione di film (e di serie televisive o di puntate di queste), la bioetica è un ottimo argomento di racconto per lo schermo. È un campo generoso di spunti, perché ricco di dilemmi morali, che sono, come ribadiremo tra poco, elemento essenziale a rendere una storia coinvolgente. Offrono materiale drammatico le possibilità e le incognite della genetica. Lo offrono le scelte medico-sanitarie che hanno a che fare con opzioni di vita e di morte dei pazienti. Lo offre la libertà di questi ultimi di fronte a possibilità di intervento cresciute esponenzialmente insieme con gli interrogativi sulla loro liceità e sulle loro implicazioni.

Ancora, le questioni bioetiche sono un tema attuale, oggetto di dibattito pubblico e di contrasti accesi. Un altro elemento, questo, congeniale al cinema che ha una vocazione a generare eventi culturali, ad inserirsi nelle fratture della contemporaneità per coagulare attenzione e sentimento. L'industria della serialità televisiva più raffinata lavora seguendo coordinate analoghe.

Con questa consapevolezza di fondo, il volume monografico che introduciamo ha voluto affrontare il binomio "bioetica-racconto audiovisivo" attraverso una serie di analisi testuali. Contributi dedicati a titoli che rientrano nel *mainstream* internazionale, sia pure spaziando: da grandi produzioni che hanno conquistato ampia risonanza nell'immaginario narrativo contemporaneo (*Juno*, *Million Dollar Baby*, *Gattaca*, *Blade Runner*, *Scrubs*) a film indipendenti o semi-indipendenti (*La famiglia Savage*, *La custode di mia sorella*) e serie di nicchia (*Boss*).

Sono approfondimenti svolti alla luce di due interrogativi che, tra le righe, fanno da *file rouge* ai singoli saggi: quale può essere il contributo del cinema e della serialità televisiva al discorso bioetico? Alla comprensione dei suoi problemi e delle loro soluzioni? E quali le interferenze che per il discorso bioetico da questo ambito dei media si possono generare?

Farsi apertamente queste domande e rispondervi per fornire chiavi introduttive generali a raccolte di analisi di film pertinenti la bioetica è del resto approccio comune a pubblicazioni come la nostra, entro un filone di ricerca ancora piuttosto scarno<sup>1</sup>.

Ci troviamo in sintonia soprattutto con un'idea ricorrente in queste introduzioni: il ritenere la narrazione una forma specifica di esercizio della riflessione etica<sup>2</sup>. Una

<sup>1</sup> Si vedano, per esempio: P. Cattorini, *Bioetica e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali*, Milano: FrancoAngeli, 2006; H. Colt, S. Quadrelli, L.D. Friedman, *The Picture of Health. Medical Ethics and the Movies*, New York: Oxford University Press, 2011; P. Dalla Torre (a cura di), *Cinema contemporaneo e questioni bioetiche*, Roma: Studium, 2010; S. Shapshay (ed.), *Bioethics at the Movies*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

<sup>2</sup> Uno dei curatori di questo volume monografico ha argomentato in favore di questa posizione in G.

forma diversa da quella razionale-argomentativa. La narrazione non ha e non può avere la stessa completezza analitica e lo stesso rigore metodologico. Ma ha una potenzialità complementare e, crediamo, di non inferiore importanza: attraverso il personaggio, il racconto rende direttamente disponibile all'etica la prospettiva del soggetto che patisce, decide, agisce. Rende disponibile l'esperienza della persona messa di fronte a scelte pratiche importanti, che nella vita sono situate all'interno di un contesto sociale, di relazioni umane, di tensioni, di affetti. Un orizzonte ampio che è proprio di una storia poter abbracciare e descrivere, creando per lo spettatore le condizioni di una simulazione di comportamenti possibili, di stati decisionali, di effetti sul proprio io e sugli altri coinvolti. Di qui, l'ormai frequente uso del cinema come risorsa di *medical humanities*, con le sue storie a fungere da casi di discussione nella formazione dei medici.

Vale la pena, al riguardo, sottolineare che alcune autorevoli voci della filosofia contemporanea si sono pronunciate in favore di un modello narrativo della morale<sup>3</sup>. Un modello capace di calare chi affronta il problema etico nella prospettiva della "prima persona"<sup>4</sup>: comprendere, seguendo il protagonista di un racconto, il montare delle aspirazioni, convinzioni, incertezze e resistenze che precedono, preparano e accompagnano la decisione pratica.

Un aspetto messo in luce da queste posizioni filosofiche è che all'ottica narrativa corrisponde una considerazione esaustiva del soggetto morale. Vi si rispecchia infatti un'antropologia che, sulla linea aristotelico-tomistica, riconosce alle emozioni il loro ruolo di fattore integrante del ragionamento pratico. Nessuna scelta, tantomeno quelle di rilevanza bioetica, avviene in un regime di calcolo asettico, di fredda razionalità. Né ciò è desiderabile, dato che le emozioni sono modi di reagire a valori e a ciò che è loro contrario: negli stati d'animo i valori si annunciano, si fanno cogliere nella loro importanza. Le emozioni sono dunque una base cui la ragione può attingere<sup>5</sup>. A cui la ragione può, con atti ripetuti di volontà, dare misura e finalità, quindi elevare a disposizione stabile al bene morale nell'azione.

Da tutto questo segue una seconda idea che pure innerva gli articoli di questo fascicolo: il cinema e la fiction, così come la letteratura, hanno loro intrinseca una valenza "pedagogica". Da un lato, perché la vicenda di un personaggio è sempre esemplificativa di modalità di confronto con un problema, di aspirazione ad un obiettivo, di tentativi di soluzione, di trasformazione del sé attraverso la prova. Dall'altro, perché l'interesse del lettore/spettatore e il suo piacere più profondo nel seguire una storia risiedono proprio nell'approfondimento di un tema morale. È un riscontro centrale nell'*ethical criticism* dei Chicago Critics e nella teoria della letteratura di Wayne C. Booth<sup>6</sup>. Ma è una convinzione che permea anche la teoria della sceneggiatura contemporanea<sup>7</sup>: a generare il

Bettetini, A. Fumagalli, *Quel che resta dei media*, Milano: FrancoAngeli, 2010 e in A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano: Il Castoro, 2004.

<sup>3</sup> Cfr. soprattutto A. MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1984<sup>2</sup>; trad. it. *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, Milano: Feltrinelli, 1988; M.C. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston: Beacon Press, 1995; trad. it. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano: Feltrinelli, 1996.

<sup>4</sup> Su di essa riflette in particolare G. Abbà, *Quale impostazione per la filosofia morale ?*, Roma: Las, 1996.

<sup>5</sup> Cfr G. Samek Lodovici, *L'emozione del bene*, Milano: Vita e Pensiero, 2010.

<sup>6</sup> Al riguardo, sono di riferimento i saggi: W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice, 1996 e Id., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1988.

<sup>7</sup> C'è su questo piena sintonia tra i principali e più autorevoli *script consultant*. Cfr. il classico R. McKee,

coinvolgimento in una storia è il percorso di maturazione sui valori che il personaggio è sollecitato ad intraprendere nella vicenda. Attraverso questo percorso (in gergo tecnico, l'arco drammatico) film e telefilm che parlano di bioetica assecondano o indeboliscono posizioni assiologiche, edificano in un senso o nell'altro, promuovono o contestano. Fanno cultura nel senso che portano il pubblico verso certe opzioni e allontanano da altre<sup>8</sup>.

Questo punto ne porta con sé uno ulteriore. Quello che più operativamente segna le analisi delle prossime pagine: l'idea che una storia comporta sempre una retorica narrativa. Posto che un'opera non è mai priva di valenze assiologiche, il coinvolgimento del destinatario non è un effetto facile e automatico della posizione morale sposata dall'autore. È viceversa il frutto del faticoso lavoro di scrittura che seleziona e plasma contenuti in modo da dare rilievo a ciò che importa ed è in gioco. Un lavoro di costruzione del personaggio per generare affezione nei suoi confronti, per giustificarne gli sforzi di trasformazione, per sigillare quest'ultima in modo sorprendente e profondo, così che il tema risuoni con freschezza nell'interiorità dello spettatore. Non ultimo, un lavoro anche "di copertura", perché l'impegno per portare lo spettatore a farsi un giudizio sugli eventi raccontati non sia fastidiosamente evidente, e l'insieme non appaia forzato, predicatorio. È opportuno allora precisare che se gli interventi qui raccolti, in modo più o meno esplicito, si dedicano a mettere a fuoco questa dimensione non è a priori per svalutarla. La retorica è una componente necessaria al racconto riuscito. Anche questa è una convinzione comune al pensiero di Booth e a quello dei teorici della sceneggiatura, nonché degli stessi sceneggiatori.

Si dà allora anche il rilievo che il contributo del cinema e della serialità alla riflessione bioetica e, più in generale, all'opinione del pubblico su tali argomenti, dipende dall'uso che viene fatto della retorica narrativa. Questa può essere piegata al servizio del pensiero narrativo come modalità di esplorazione di un tema: per mettere a fuoco con le lenti del dramma priorità assiologiche che hanno fondamento reale. Può però essere usata in direzione opposta: per falsare priorità reali, per esaltare solo alcuni lati del problema e certe sole soluzioni.

Gli autori che hanno firmato i saggi che presentiamo hanno dedicato ai titoli analizzati uno sguardo sensibile a questo crinale: al rapporto tra racconto e realtà. Lo hanno fatto da prospettive diverse (la tecnica di adattamento e di sceneggiatura, la ricostruzione delle influenze letterarie, il diritto) riflettendo sulle scelte di condotta del personaggio riguardo il nascere e il morire. Le loro considerazioni hanno poggiate sull'aperta convinzione che la realtà abbia scritte in sé alcune traiettorie assiologiche forti, che chiamano al rispetto della vita (dell'embrione, del malato, dell'anziano).

Come il lettore constaterà, il portato delle analisi nella più parte conferma che il cinema e la fiction migliori sono sintonizzati su questa idea di realismo assiologico: sono cioè consonanti sul riscontro che la vita è un valore oggettivo e inviolabile.

Da *Gattaca* e *Blade Runner*, per esempio, lo sguardo si può estendere ad abbraccia-

*Story. Substance, Structure, Style, and the Principle of Screenwriting*, New York: Harper Collins, 1997; trad. it. *Story: contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura*, Roma: International Forum, 2001; cfr. anche D. Marks, *Inside Story: The Power of the Transformational Arc*, Studio City: Three Mountain Press, 2007; trad. it. *L'arco di trasformazione del personaggio*, Roma: Dino Audino, 2007 e J. Truby, *The Anatomy of Story. 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, New York: Faber & Faber, 2007; trad. it. *Anatomia di una storia*, Roma: Dino Audino, 2009.

<sup>8</sup> Sulle implicazioni politiche di questo aspetto, sul ruolo dell'industria cinematografica e televisiva nell'affermazione di *frames* di lettura dei problemi etici, sulle dinamiche di élites autoriali che portano alla ricorrenza di certi messaggi nel racconto televisivo e cinematografico, rimandiamo ancora al contributo di uno dei curatori: A. Fumagalli, *Creatività al potere*, Torino: Lindau, 2013. Cfr. anche B. Shapiro, *Primetime Propaganda: The True Hollywood Story of How the Left Took Over Your TV*, New York: Broadside Books, 2011.

re l'intero genere della fantascienza per osservare come vi sia assidua, tanto da diventare uno degli snodi distintivi, una critica decisa alla manipolazione scientifica sull'uomo. Le ambientazioni futuristiche servono da lente per mettere a fuoco come, arrivati a toccare l'essenza biologica dell'umano, ad operarvi modifiche genetiche, si apra lo spazio per sperequazioni di potere che mettono in condizione alcuni di decidere sull'idoneità al vivere di altri (questione del tutto odierna e diffusa, se si pensa alle pratiche di fecondazione artificiale che implicano la soppressione di embrioni, o che permettono la scelta del figlio sano a discapito di quello malato, aspetti considerati nell'analisi di *Il custode di mia sorella*). Nella tecnocrazia genetica – nell'oppressione di un sistema anonimo e autoritario – l'immaginario fantascientifico vede il frutto di un progresso che si contraddice.

Inoltre, la fantascienza iscrive questa critica in una riflessione più ampia e suggestiva nella direzione di un'antropologia del limite: il limite che, superato grazie alla tecnica, ne pone altri più subdoli e opprimenti. Come, per esempio, in *Gattaca*, l'inibizione dell'anelito a nutrire grandi sogni, ad usare con fede delle opportunità che si celano nel non prevedibile e nel non controllabile. O come in *Blade Runner* il limite al tempo di vita che frustra, ma non elimina, l'ansia di infinito e, in sostanza, di trascendenza, dei replicanti.

Se ci spostiamo dalla fantascienza e dalla genetica alla questione dell'aborto, *Juno* e *Scrubs* offrono spunti di riflessione analoghi.

La prassi di sceneggiatura vuole il personaggio teso a superare le proprie chiusure, i propri istinti di fuga, mentre è messo a confronto con un dilemma, con scelte in cui si tratta di decidere di una priorità valoriale. Ciò forza gli autori a considerazioni lucide, e oneste, su cosa sia in gioco. Così, come rileva Juno con l'assenza di eufemismi connaturata al suo personaggio, "ha le unghie": è un bambino. Il che è particolarmente indicativo se si considera, come sottolineato nell'analisi del film, che la sceneggiatrice e le principali professionalità coinvolte nella produzione non si riconoscevano nelle istanze "pro-life". Eppure, approfondire drammaturgicamente la questione ha fatto sì che la realtà, giocoforza, spingesse in questa direzione.

La stessa prospettiva pare farsi lentamente largo anche nell'ambito della serialità americana, tradizionalmente lontano dalla difesa della vita nascente. Per esempio, l'immagine scioccante della manina del feto che durante un'operazione stringe la mano del dottore, oltre ad essere apice drammatico di un episodio di *Scrubs* citato nell'articolo sulla serie, è anche il fulcro di una celebre puntata di *Dr. House* dello stesso periodo (entrambe, peraltro, ispirate ad un medesimo fatto vero e alla fotografia scattata in quell'occasione, che aveva colpito l'opinione pubblica americana).

Il fronte narrativo su cui il valore della vita pare offuscato, invece, è quello del fine vita. Se film delicati come *La famiglia Savage* raccontano la malattia come risorsa di senso, riscoperta degli affetti nella sofferenza, *Million Dollar Baby* – e come questo, altre pellicole incisive che affrontano l'argomento dell'eutanasia – spingono in favore della tesi contraria. L'analisi del film di Eastwood ha l'utilità di far emergere alcune soluzioni, ci pare, costanti in questo approccio al problema. Tra queste, quelle su cui il racconto "pro-choice" fa leva maggiore sono probabilmente due, strettamente connesse. In primo luogo, la messa in ombra delle reazioni alternative possibili – nella realtà i casi più frequenti – alla malattia: nel film di Eastwood – così come, per esempio, allargando il quadro ad un'altra opera molto nota, *Mare dentro (Mar adentro, 2004)* – non sono rappresentate in modo convincente persone che, tetraplegiche come i protagonisti di queste storie, a differenza di queste vogliono però vivere, e trovino nella propria condizione gli spunti per crescere umanamente e far crescere gli altri loro vicini.

In secondo luogo, ricorre la rappresentazione della malattia a tinte negative totalizzanti, con una sottolineatura esclusiva della sofferenza e un annientamento della speranza. Come se le persone sane che raccontano la storia proiettassero sul protagonista e sulla descrizione del suo futuro da malato le paure con cui vivono l'eventualità in questione, senza però conoscerla davvero, senza "viverla" né averla mai vissuta. Il giudizio su una vita "degnata di essere vissuta" o meno appare quindi (come anche in *Amour* di Michael Haneke) più la proiezione di paure di una società che considera "inaccettabile" qualsiasi forma di sofferenza o di limite possibile o futuro, che non la scelta di persone concrete.

La parzialità di un simile approccio risalta ancora più chiara nel confronto con quei film che contraddicono la tendenza ancora prevalente nel racconto di malattia: si pensi, per esempio, a *Lo scafandro e la farfalla* (*La scaphandre et le papillon*, 2007) e a *Quasi amici* (*Intouchables*, 2011). Racconti narrati direttamente dai malati, o ispirati alla loro vera storia, in cui l'avversità non elimina ma, anzi, rilancia l'energia e la voglia di vivere della persona che ne è colpita. Un caso recente nella serialità televisiva è la serie prima catalana poi italiana *Braccialetti rossi*, ispirata ai racconti autobiografici di Albert Espinosa.

Anche con film sbilanciati verso le istanze "pro-choice", però, lo sforzo degli articoli qui raccolti è stato sempre di coniugare il rilievo di una resa non convincente del reale, con l'interesse per la caratura estetica e l'impatto spettacolare dei titoli studiati. Nei casi in cui è parso che i due versanti non fossero allineati, lo si è sottolineato con il rispetto e l'interesse dovuti al lavoro di registi e sceneggiatori, e delle interpretazioni alternative che delle opere in oggetto sono possibili.

L'auspicio è che la chiarezza delle premesse abbia assecondato la concretezza e la puntualità dell'esame dei testi, anche per un possibile, proficuo dialogo con posizioni bioetiche eventualmente differenti.

P.B.- A.F.

Milano, giugno 2014