

Disaster movies ed emozioni in emergenza

Riassunto

Il presente articolo si propone di indagare i rapporti esistenti tra rappresentazione cinematografica dei disastri e condivisione delle emozioni sperimentate personalmente in situazioni di emergenza reali. Il tema è affrontato, innanzitutto, richiamando osservazioni cliniche e testimonianze di sopravvissuti, che utilizzano esplicitamente, durante le loro narrazioni, alcune immagini diffuse attraverso specifiche opere cinematografiche.

L'ipotesi esplorata è che il genere cinematografico noto come disaster movie offra alle persone in difficoltà nella nostra cultura degli strumenti simbolici e delle rappresentazioni utili a codificare gli eventi eccezionali e a fronteggiare in qualche modo, e condividere, le emozioni da essi scatenate. Un'accurata conoscenza di questo genere cinematografico può dunque aiutare a meglio ascoltare, comprendere e sostenere le narrazioni di chi è sopravvissuto a gravi emergenze e ha bisogno di veder legittimate socialmente e accolte le proprie emozioni.

Parole chiave: condivisione sociale delle emozioni, disaster movie, sopravvissuti.

Abstract

This article aims to investigate the relationship between movie representation of disasters and sharing of emotions that have been experienced personally in real emergency situations. The theme is addressed in the first place referring to clinical observations and accounts of survivors, which explicitly use some images from specific films in their narratives.

The hypothesis explored here is that the film genre known as disaster movie provides to individuals in distress in our culture some representations and symbolic tools which are useful to encode exceptional events and to cope with and share the emotions aroused by them. A thorough knowledge of the genre can therefore help to better listen, understand and support the narratives of the people who survived to serious emergencies and now need social legitimization and acceptance of their emotions.

Key words: social sharing of emotion, disaster movie, survivors.

Molte tra le persone che hanno vissuto un disastro dall'interno richiamano alla mente, durante le loro narrazioni, immagini molto vivide. A volte, esse sono strutturate come sequenze filmiche e fanno esplicito riferimento a scene tratte da pellicole cinematografiche, che il soggetto ha visto in passato. Non è difficile raccogliere, dunque, tra chi è sopravvissuto a eventi potenzialmente traumatici, testimonianze che fanno esplicito riferimento a classici cinematografici del genere disaster movie.

Narrava per esempio Rajeevan, nel febbraio del 2005: "È difficile spiegare cosa è accaduto quando l'onda dello tsunami si è abbattuta sulla strada, qui a Tirukkovill (Sri Lanka), il 26 dicembre 2004. È un insieme di eventi e sensazioni indescrivibile, confuso, immenso. Hai presente la scena del film *The day after tomorrow*? Non quella vista dall'alto dove si vede l'onda che avanza... quella della gente bloccata tra le macchine, che fugge scavalcando tutto. C'è la borsa

di una signora... rimasta incastrata nell'auto... Bisogna decidere... decidere se tornare indietro... oppure no".

Più recentemente, in Italia, durante il naufragio della nave *Costa Concordia*, diceva un passeggero a un compagno, nei primi momenti della crisi: "Non avere paura; non siamo mica sul *Titanic*! Guarda: la terra è vicina". Altri sopravvissuti hanno raccontato a posteriori: "Sembrava di essere dentro a un film: il pánico, la gente che toglieva i salvagente agli altri... Un brutto film. E il peggio era che non si trattava di un film!".

Il richiamo alla tragedia a cui si ispira il film *Titanic* e soprattutto alla sua rappresentazione cinematografica più nota (quella del 1997) è stato rilanciato ampiamente, da tutti i media nazionali e internazionali contemporaneamente.

L'osservazione di questo fenomeno può sollevare molte curiosità e interrogativi, che possono aiutarci nell'opera di comprensione e sostegno della mente umana in emergenza.

Possiamo per esempio chiederci: perché le narrazioni cinematografiche entrano così fortemente nelle descrizioni personali dei singoli e sembrano utili, se non addirittura necessarie, alla condivisione sociale dell'esperienza emozionale? Più in generale, in che rapporto stanno tra loro l'immaginario collettivo, le risorse immaginative personali e le esperienze emotive vissute in prima persona? Avanzando l'ipotesi che le opere cinematografiche siano risorse collettive a disposizione dei singoli (che si fondano, in modo circolare, su narrazioni di singoli), ci si può chiedere: a quali condizioni le opere cinematografiche possono offrire schemi narrativi e paradigmi immaginativi utili per organizzare e codificare le esperienze caotiche vissute personalmente e collettivamente? E anche: l'accessibilità e la fruizione condivisa di narrazioni professionali può facilitare l'espressione e condivisione sociale delle emozioni e delle esperienze vissute?

Le persone sopravvissute citano a volte anche un'altra esperienza: narrano di essersi sentite dentro un film e di essersi interrogate sul confine che separa incubo e realtà, percezione interna e percezione degli eventi esterni. Si tratta, in questo caso, di fenomeni assai noti e studiati, sintomi di dissociazione temporanea e stato di coscienza alterato (Van der Hart, 2011). Più in generale, tuttavia, questi fenomeni rilanciano la necessità di interrogarsi, nell'odierna società dell'immagine, sulle relazioni esistenti tra percezione della realtà e capacità immaginative in emergenza.

Un terzo gruppo di interrogativi nasce dall'ascolto dei sopravvissuti, alcuni dei quali riferiscono anche di rivedere gli eventi, nel ricordo, come sequenze di un filmato che scorre. In questo caso, viene da chiedersi: che relazione esiste, nella cultura occidentale contemporanea, tra strutturazione della memoria e competenza narrativa cinematografica?

Queste domande si collocano all'interno di una questione più ampia che riguarda il rapporto sussistente tra le rappresentazioni culturali dei disastri (e, in particolare, le loro narrazioni cinematografiche) e le esperienze psichiche. Attorno a questi nodi è nato un filone di ricerca ricco e vivace in cui gli interrogativi si moltiplicano. Dal punto di vista teorico, il tema permette di esplorare le caratteristiche della mente simulativa (Anolli e Mantovani, 2011), i pro-

cessi di costruzione di senso individuali e comunitari (Bruner, 1992), le dinamiche della risposta psichica alle situazioni critiche (Sbattella, 2009; Tetta- manzi, Sbattella e Molteni, 2012), i processi di traumatizzazione vicaria (Pearlman e Saakvitne, 1995; McCann e Pearlman, 1990) e più in generale, la relazione tra cinema e psicologia (Metz, 2006; Mitry, 1963-1965).

Dal punto di vista operativo, l'esplorazione di questi nodi può aprire nuove prospettive di intervento: la fruizione e la produzione cinematografica potrebbero rivelarsi utili, a determinate condizioni, per aumentare la consapevolezza della propria vulnerabilità, facilitare la percezione dei pericoli e la valutazione dei rischi, preparare atteggiamenti e risorse utili all'autoprotezione e per migliorare e condividere le strategie di coping più efficaci (Sbattella e Pini, 2004). La padronanza dello strumento e la comprensione delle dinamiche degli intrecci tra mente individuale e rappresentazione cinematografica potrebbero anche migliorare l'utilizzo delle narrazioni cinematografiche per finalità informative, formative, educative e addestrative (Sbattella, 2005), per esempio creando simulazioni basate su sceneggiature verosimili (Sbattella, 2012). Ancora, dal punto di vista clinico, si potrebbe verificare in modo attendibile il potenziale patogeno di alcune proiezioni inopportune o, al contrario, la facilitazione di alcuni passaggi terapeutici (Erikson, 1987; Mastronardi e Calderaio, 2010).

Si tratta di un programma di ricerca ampio, che intendiamo sviluppare come Unità di ricerca di psicologia dell'emergenza a partire da queste prime riflessioni.

Condivisione delle emozioni e paradigmi narrativi

Come abbiamo visto, il richiamo di scene tratte da film e il paragone con narrazioni cinematografiche sono fenomeni diffusi nelle narrazioni dei sopravvissuti. Tali elementi permettono di cogliere una parte dei processi cognitivi che soggiacciono alle azioni e alle interazioni in emergenza. Davanti a un evento improvviso e inconsueto, le persone cercano nella loro memoria strumenti rappresentazionali adeguati, per comprendere e rielaborare in termini funzionali e socialmente accettabili l'evento stesso. Si tratta di strumenti offerti dal linguaggio e dalle narrative ereditate dalla propria cultura di appartenenza. Una rappresentazione adeguata degli accadimenti facilita la comunicazione, la descrizione delle concatenazioni causali, la categorizzazione dei comportamenti e dei vissuti emotivi. Per questo, la narrazione cinematografica diventa utile: essa offre descrizioni di eventi, interpretazioni causali e schemi di comportamento a cui fare appello per codificare gli accadimenti e orientarsi rispetto a essi.

L'immaginario cinematografico costituisce dunque, nella cultura occidentale, una risorsa rappresentazionale preziosa, utilizzabile nei momenti critici. Una risorsa tanto più importante quanto più la situazione critica affrontata è rara e non familiare ed è difficile disporre di schemi interpretativi guadagnati sul campo, in prima persona. Essa facilita l'organizzazione delle vicende nuove, impreviste, confuse e caotiche, perché mette a disposizione alcuni stru-

menti cognitivi (concetti, memorie, schemi d'azione) per fronteggiare gli eventi. Le persone in emergenza possono così trovare nelle parole e nelle immagini selezionate e composte dai narratori alcune cornici e focalizzazioni di riferimento, funzionali a strutturare l'esperienza in corso. Tale sostegno si rivela prezioso anche nella fase di rielaborazione e condivisione emotiva dell'esperienza, perché offre canoni narrativi e riferimenti immaginifici già condivisi all'interno del proprio gruppo culturale. Il cinema, in altre parole, propone all'immaginario collettivo grandi narrazioni di eventi rari, che si pongono come miti di riferimento durante e dopo gli eventi critici. Queste narrazioni forniscono una realtà rielaborata e riorganizzata ad arte, secondo i classici elementi della struttura narrativa (Bruner, 1992; Vittorini, 2006)

Il cinema traduce oggi in immagini e suoni estremamente vividi le narrazioni che dall'alba della civiltà hanno sostenuto l'immaginario collettivo, prevalentemente nella forma di grandi opere letterarie, teatrali e religiose nonché in alcuni cicli pittorici significativi.

Il testo della *Genesi* per esempio, ove è descritto il diluvio universale, è spesso apparso un buon parametro di riferimento per dare forma e parola alle vivide esperienze psichiche e percettive di chi si trovava coinvolto in situazioni sconvolgenti in passato. La forza del cinema, tuttavia, opera a un livello di simbolizzazione differente rispetto alle narrazioni letterarie. La narrazione cinematografica parte dalla mimesi della realtà piuttosto che dalla sua rappresentazione linguistica (Walton, 2011), coinvolgendo più profondamente le memorie corporee. Essa propone, infatti, percezioni (visive, uditive, cinetiche) estremamente vivide, che sono sì rappresentazioni, ma nello stesso tempo anche esperienze sensoriali da vivere.

Il rapporto con la rappresentazione cinematografica dell'esperienza è oggi ancora più complesso a causa della diffusione e accessibilità delle telecamere nella vita quotidiana. La vita assomiglia sempre più a un film anche perché ovunque sono disponibili webcam e telefoni cellulari in grado di documentare le azioni in tempo reale. A differenza di quanto accadde per il naufragio del Titanic, per esempio (il cui dramma fu narrato per la prima volta su pellicola nel 1937), il dramma della *Costa Concordia* diventa oggi, in pochi istanti, una rappresentazione animata, a disposizione di tutti. La telecamera risulta essere, per gli stessi protagonisti della vicenda, uno strumento per catturare e capire la situazione, distanziandosi nel contempo da essa (Sontag, 1977). È quanto è avvenuto anche per lo tsunami del Sud-est asiatico del dicembre 2004: ciò che il mondo sa di quella tragedia è in buona parte affidato alle tremolanti immagini di chi, davanti all'onda che avanzava, ha visto innanzitutto un interessante evento inusuale da documentare invece che una minaccia in grado di mettere in pericolo la sua stessa vita.

Alcuni disaster movies riprendono esplicitamente il tema del complesso rapporto tra l'esperienza drammatica e la sua trasposizione filmica. In *Trapped* (Deran Sarafian, 2001), per esempio, un reporter segue con la telecamera costantemente accesa il gruppo di sopravvissuti che cerca di scappare dalla trappola mortale di un grattacielo in fiamme, in una sorta di macabro reality. Un particolare che rende il film decisamente diverso dal pur molto simile film *In-*

femo di cristallo, girato 17 anni prima. In *127 ore* (Danny Boyle, 2010), pellicola del genere survival, molto vicino a quello del disaster movie, è descritta la storia vera di un escursionista in pericolo di vita, che ha documentato la sua lotta per la vita minuto per minuto (ipotizzando che non fosse agonia). La "realtà", in questo caso, include il desiderio di fare della propria vita un film, al punto da rischiare di permettere ad altri di creare un film reality sulla propria morte. Fare della propria vita un film. Narrare di essere sopravvissuto, di esser stato protagonista/spettatore di un accadimento eccezionale, tale da portare l'attenzione delle luci della ribalta. Magari come eroe ma anche come vittima sopravvissuta, spettatore (io ero là), antieroe. Una tendenza della società dell'immagine che pone non pochi rischi. Un primo aspetto da approfondire, dunque, è relativo al tipo di connessione esistente tra esperienze drammatiche e rappresentazioni cinematografiche. La comprensione della natura ricorsiva di questa relazione può forse spiegare o rendere prevedibili alcuni comportamenti in emergenza. Potrebbe anche facilitare la rielaborazione emozionale di alcune vicende vissute traumaticamente oppure dare buone indicazioni per riconoscere i prodotti utili a diffondere una rappresentazione delle emergenze funzionale alle operazioni di soccorso o di prevenzione dei rischi.

A questo scopo è necessario recuperare alcuni strumenti concettuali proposti, in particolare, dalla psicologia e dalla critica cinematografica. La ricerca sulla dimensione sociale delle emozioni (Rimé, 2008) ha dimostrato come la narrazione delle esperienze emotive sia una parte costitutiva dei processi emozionali umani cui corrisponde una complementare fascinazione per l'osservazione e l'ascolto di vicende emotive vissute da altri. In tutte le età e in tutte le culture si registra un pressante bisogno, da parte di tutti i soggetti, di trasformare in parole e condividere con altri le proprie esperienze emotive. In modo complementare, la ricerca evidenzia la presenza di attenzioni privilegiate per l'espressione delle emozioni intense (Materazzo et al., 2009) e per gli eventi potenzialmente emotigeni. Si tratta di un fenomeno diffusivo che, riattivando immagini e reazioni fisiologiche esperite sia nei narratori che negli ascoltatori, tende a propagarsi in cerchie sempre più ampie. Rimé (2008) ipotizza che, attraverso questo processo, venga a costruirsi un'importante interfaccia tra esperienze individuali e sapere collettivo. Questa interfaccia permetterebbe al gruppo di aggiornare le proprie conoscenze prototipiche rispetto agli episodi e agli stati emozionali e conseguentemente offrire ai soggetti in apprendimento un sapere anticipativo che permette di adattarsi efficacemente all'ambiente di riferimento.

Queste riflessioni ben si connettono con il costrutto di rappresentazione sociale, elaborato da Moscovici (1989). Secondo quest'autore, nessuna collettività può funzionare senza un sostrato comune di immagini e di significati, e le rappresentazioni sociali forniscono ai membri dei gruppi sociali l'universo consensuale di cui hanno bisogno. Esse concorrono all'elaborazione e al mantenimento di una visione comune della realtà all'interno dello stesso gruppo sociale, costituendo un repertorio implicito di immagini e idee date per acquisite.

Per appropriarsi di ciò che perturba e minaccia l'universo condiviso, come, per esempio, eventi inattesi e fortemente emotigeni, il pensiero sociale tra-

sforma ogni oggetto non familiare in rappresentazioni sociali, ancorate a sapere preesistenti. Si tratta, in sintesi, di un'attività di attribuzione di senso. Il creare nuove rappresentazioni sociali è dunque una strategia per riprendere controllo sugli eventi che rischiano di muovere angoscia e inquietudine.

Il cinema, in questo senso, costituisce uno strumento importante per la strutturazione delle rappresentazioni sociali condivise. Due sono le caratteristiche che lo rendono particolarmente potente in questo campo. Innanzitutto la capacità tecnica di riprodurre in termini percettivi gli eventi straordinari e inattesi. Attraverso suoni, immagini e movimenti, la rappresentazione dell'evento emotigeno risulta particolarmente vivida, valorizzando la dimensione spettacolare dell'evento critico. Questo sollecita i processi di fascinazione, che, come ricorda Rimè (2008), sono alla base dei processi di ascolto curioso delle emozioni altrui e quindi alla base della diffusione sociale e della rielaborazione collettiva delle esperienze emotive. In secondo luogo, il cinema permette di sperimentare e condividere emozioni intense al riparo del distanziamento permesso dallo schermo, favorendo i processi di mimesi (Walton, 2011) propri della mente simulativa (Anolli e Mantovani, 2011). Il perturbante e l'inquietante sono così avvicinati e "compresi" indirettamente, attraverso una grandiosa rappresentazione sociale che permette di osservare gli accadimenti rimanendo al sicuro.

Il genere cinematografico noto come *disaster movie* offre, nella nostra cultura di appartenenza, strumenti simbolici e rappresentazioni utili a codificare gli eventi eccezionali, a dividerli e, in qualche modo, a rielaborarli.

Un'approfondita conoscenza di questo genere cinematografico può dunque aiutare a meglio ascoltare, comprendere e sostenere le narrazioni di chi è sopravvissuto a gravi emergenze e ha bisogno di condividere le proprie emozioni. Per questo è necessario richiamare i contributi propri della semiotica e della storia del cinema.

Il genere *disaster movie*

Non è facile definire il genere *disaster movie*. Per certi aspetti le narrazioni cinematografiche che includono scene di incidenti, disastri e catastrofi sono innumerevoli, ed è per questo che l'espressione "*disaster movie*" tende a essere riservata alle pellicole in cui gli eventi catastrofici sono al centro della narrazione e producono l'insieme dei problemi che i protagonisti devono affrontare e risolvere. Sotto la stessa etichetta stanno tuttavia narrazioni che si riferiscono a situazioni che la psicologia dell'emergenza chiama con termini diversi: incidenti semplici e complessi, catastrofi (regionali o planetarie) e disastri (Sbattella, 2009). L'etichetta di questo genere non distingue neppure tra rappresentazioni di disastri naturali e antropici, ricostruzioni storiche e ipotesi fantascientifiche più o meno plausibili. Include, inoltre, la descrizione di altri scenari distruttivi, come epidemie falcidianti e conflitti atomici. Uno dei confini superiori del genere *disaster movie* è il genere apocalittico, che mette in scena la fine potenziale dell'umanità intera, mentre il confine inferiore può essere collocato nel genere survivalista: narrazioni centrate su sfide di sopravvivenza

poste a singoli in condizioni estreme (come, per esempio, nel già citato *127 ore*, in *Alive*, del 1993, di F.W. Marshall e in *Frozen*, del 2010, di A. Green).

I lavori di autori quali Keane (2001), Brancato (2003), Larski (2005), Favier (2005), Bonanno (2005) hanno ripercorso lo sviluppo storico del disaster movie, districandosi tra le molteplici contaminazioni con generi diversi, per individuare le narrative e le rappresentazioni dominanti. Essi hanno evidenziato come il genere si sia modificato nel tempo, confrontandosi con i temi propri dell'epoca e con le potenzialità tecniche offerte dalle tecnologie di simulazione, fino a strutturare gradualmente paradigmi e tipologie narrative sempre più definite e articolate.

Secondo Keane (2006), i cosiddetti disaster movies sono stati relativamente trascurati dagli studi sui film. Dalle prime storie bibliche degli inizi del secolo ai film di fantascienza degli anni Cinquanta, fino ai recenti film ibridi che riuniscono elementi tipici dei generi d'azione, catastrofico e fantascientifico, le scene di distruzione di massa hanno tuttavia dato prova di essere una caratteristica duratura e pervasiva del cinema spettacolare. Non mancano tuttavia riflessioni altamente significative, come quelle offerte da Sontag (1967), Davis (1999) e Favier (2005).

I film che mostrano catastrofi sono numerosi: non è inusuale imbattersi in scene di distruzione in film di carattere storico - si pensi a *Gli ultimi giorni di Pompei* (del 1959, di Bonnard e Leone, che rilancia lo stesso titolo di due pellicole del 1908 e 1913) oppure a *Quo Vadis* (kolossal del 1951, diretto da M. LeRoy). E anche i film cosiddetti d'avventura contengono spesso un cataclisma - per esempio, *Krakatoa, est di Java* (1969, di Kowalsky). Tuttavia, alcuni di questi film non possono essere definiti propriamente disaster movies: una delle ragioni sta nel fatto che il disastro che si abbatte sui personaggi non si iscrive dentro un orizzonte di aspettative dello spettatore (Larski, 2005), che è maggiormente orientato a seguire le storie d'amore o le dinamiche di potere promesse dalla storia. Guardare un film del genere disaster movie significa infatti capire fin dalle prime sequenze, o sapere prima di acquistare il biglietto, che avrà luogo un evento distruttivo, tragico e spettacolare e che esso potrà toccare un piccolo gruppo di individui, una città intera, la totalità di una nazione o addirittura tutto il mondo. Significa, inoltre, sapere che dentro la narrazione della catastrofe è lecito aspettarsi la descrizione di almeno un modo per contrastare le minacce alla vita, apparentemente ineluttabili. Questa, almeno, è la regola immutabile della cinematografia hollywoodiana, poiché il disaster movie è essenzialmente un prodotto americano, caratterizzato da narrazioni dove lo stile riconoscibile e gli happy endings sono figure retoriche immancabili.

Yacowar (2003) elenca otto "tipi base" di disaster movie che denomina: "attacco naturale", "nave che affonda", "distruzione della città", "mostro", "sopravvivenza", "guerra", "film storico" e "catastrofico comico".

La seconda e la terza tipologia sono, a parere di Keane (2006), particolarmente utili nel catalogare i film degli anni Settanta, mentre le altre si possono suddividere in così tanti rami che può risultare difficile distinguere i singoli alberi dalla foresta.



Yacowar (2003) suddivide per esempio la categoria "attacco naturale" in tre sottotipi: "attacco animale", "attacco degli elementi della natura" e "attacco da parte di mutanti".

Le narrazioni centrate sugli "attacchi della natura" rilanciano il perenne tema della lotta dell'uomo contro le forze della natura, e vanno dai primi film degli anni Trenta che sceneggiavano tragedie bibliche fino alle più recenti visioni apocalittiche immaginate in *2012* (di Roland Emmerich, 2009). Il tema dell'attacco animale tende a coprire l'intervallo tra *The lost world* (film muto del 1925, diretto da Harry Hoyt) e *Jurassic park* (Steven Spielberg, 1993) passando per film come *Jaws* (sempre di Spielberg, 1975) e le orde di formiche fameliche di *The naked jungle* (Byron Haskin, 1954). Quando l'animale si fa "mostro" si sconfinava verso la distruzione portata da giganti anomali come in *King Kong* (M.C. Cooper e E.B. Schoedsack, 1933, rivisto anche nel 1976 e nel 2005), formiche giganti (*Them!* di Gordon Douglas, 1954) e il mostro nucleare di *Godzilla, king of monsters!* (Ishirō Honda e Terry O. Morse, 1956). I variegati mutanti atomici presenti in *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954) completano, come esempio paradigmatico, la categoria dell'attacco naturale operato da mostri.

Il rischio, afferma Yacowar (ibid.), è quello di includere nel genere disaster movie troppi film, accomunati semplicemente da caratteristiche superficiali.

Per questo Sontag (1967) e Roddick (1980) propongono, per costruire una certa generalizzazione, di focalizzarsi su determinati cicli storici. Cicli caratterizzati da alcune idee ridondanti, che rispecchiano gli sviluppi sociali, culturali e politici del momento. Va comunque detto che i generi cinematografici sono categorie instabili, in continua ridefinizione (Keane, 2006).

L'essenza del genere disaster movie sembra consistere nella rappresentazione di una situazione di normalità che si trasforma repentinamente in una tragica immagine di morte (Keane, 2006). Una delle principali caratteristiche di questo schema narrativo consiste nella proposta di seguire gruppi di personaggi "tipizzati" che si muovono attraverso situazioni pericolose. Il piacere che tali narrazioni suscitano, alimentato dalle dinamiche identificative, sta nel domandarsi chi, tra i protagonisti, riuscirà a salvarsi.

Un altro tratto distintivo è la presenza di una sequenza descrittiva della catastrofe, elemento che conferma il fascino esercitato dalla rappresentazione cinematografica della distruzione. Dentro la descrizione della catastrofe lo spettatore si aspetta di individuare almeno un modo di contrastare le minacce mortali apparentemente ineluttabili: il lieto fine, almeno per qualcuno tra i protagonisti, è una figura retorica indispensabile.

Esplorando in modo diacronico lo sviluppo dei film che trattano di disastri e catastrofi, possono essere identificati alcuni cicli caratteristici che hanno contribuito a costruire il genere e le sue molte sfaccettature.

Si passa dagli anni Trenta, in cui prevale l'intento memorialistico e la rivisitazione di disastri storici, agli anni Settanta, che prediligono catastrofi immaginarie ma verosimili che irrompono nella vita quotidiana; fino a giungere agli anni Novanta, durante i quali la resa cinematografica del disastro è domi-

nata dallo spettacolare. Per l'immaginario americano il mondo cambia dopo l'11 settembre 2001, quando la realtà sembra eguagliare e superare le peggiori simulazioni immaginative di disastri urbani (Pollard, 2011).

Gli ultimi dieci anni del cinema statunitense vedono dunque un ritorno della narrazione di genere disaster movie come strumento di memoria celebrativa (*11 settembre 2001*, girato da registi di undici Paesi diversi nel 2002; *Fahrenheit 9/11*, del 2004, documentario di M. Moore; *World Trade Center* del 2006, di O. Stone; *United 93*, del 2006, di P. Greengrass; *L'aereo che non si arrese*, del 2006, di B. Goodison; *When the levees broke: quando gli argini si rompono*, di S. Lee, anatomia della catastrofe di New Orleans del 2005) e un'apertura alla sensibilità ambientalista. Cerchiamo ora di approfondire questo percorso storico.

Evoluzione dei disaster movies

Il cinema muto ebbe già alla fine dell'Ottocento la sua porzione di terremoti, eruzioni vulcaniche, tempeste, incendi, incidenti ferroviari. Tra essi, i primi esempi di film catastrofici sono considerati *The catastrophe of the balloon La Pax* (1902) e *L'Eruption du Mont Pelé* (1902), di Georges Méliès, l'inventore degli effetti speciali. L'interesse di Hollywood è orientato inizialmente verso le scene caotiche e il tema della volontà degli uomini che devono lottare per contrastare il caos.

Il primo dei grandi film di fantascienza apocalittica è considerato *Deluge*, una pellicola del 1933 che narra una serie di catastrofi naturali i quali si verificano in tutto il mondo e portano alla distruzione della Terra. Qui una serie di terremoti distrugge la costa pacifica degli Stati Uniti, causando un gigantesco tsunami che si dirige verso New York City. L'onda lascia New York sommersa dall'acqua e quasi tutti gli abitanti della città annegano. Questa sequenza di effetti speciali ha poi ispirato una scena di *The day after tomorrow* (2004).

Altri film che si concentrano sulla distruzione di grandi città da parte di un cataclisma verificatosi realmente sono *San Francisco* (W.S. Van Dyke II, 1936), una pellicola che ripercorre il sisma del 18 aprile 1906, e *L'incendio di Chicago* (Henry King, 1937), che rilegge il disastro del 9 ottobre 1871. Affiorano qui le fonti mitiche e religiose del genere: la distruzione della città da parte di un terremoto o attraverso il fuoco è la punizione divina che si abbatte su un'umanità malata dei suoi eccessi, impegnata interamente nella corsa al piacere e al denaro, e che dopo la catastrofe incontrerà il tempo della purificazione e della rinascita (Larski, 2005).

Il successo di questi film¹ si spiega soprattutto in base agli effetti speciali, magia che permette allo spettatore di intravedere l'inaccessibile. Ma il bisogno

¹*I film sui disastri risultano tra quelli di maggiore successo, almeno in termini di incassi. Per esempio, nell'agosto 2012 Titanic (1997) si colloca al secondo posto (dopo Avatar) nella graduatoria dei più gettonati, con un incasso complessivo di 658.672.302 dollari. Considerando l'inflazione, risulta invece al quinto posto, superato solo da Via col vento, Star wars, Il suono della musica e E.T. Ben venticinque film di disastri, dal 1979, si collocano sopra i dieci milioni di dollari di incasso. Fonte: boxofficemojo.com.*

di fedeltà e di verosimiglianza si mette in questi primi film al servizio di un lavoro di memoria: queste due pellicole mostrano delle catastrofi di cui esisto- no ancora, al momento delle loro rispettive uscite, dei sopravvissuti. Parados- salmente, se la catastrofe costituisce per ciascuna di queste opere l'apice della narrazione, essa non sempre rinvia direttamente lo spettatore al mito della fine. Visualizzare la catastrofe significa rappresentare una paura che appartie- ne al passato anche se un giorno o l'altro essa potrebbe di nuovo toccare que- ste città. In fondo, i film catastrofici degli anni Trenta sono una dimostrazione della fiducia nelle capacità degli uomini di reagire davanti alle minacce di- struttive. L'appello rivolto allo spettatore è chiaro: così come i padri di San Francisco e Chicago sono riusciti a ricostruire le città di oggi a partire delle rovine di ieri, tutte le componenti della società americana troveranno certa- mente dei mezzi efficaci e duraturi per risolvere le problematiche inerenti la crisi economica (Larski, 2005). Durante la Seconda guerra mondiale, quando le terribili scene di devastazione vengono messe in relazione con l'attualità, non sembra più il caso di proporre svago attraverso film catastrofici. Lo spettatore si ritrova già confrontato con immagini di esplosioni e di distruzioni di massa che non sono prodotte dai maghi degli effetti speciali. La morte mostrata sullo schermo non è più la visualizzazione delle paure umane più profonde ma la tragica rappresentazione di una vicenda reale. L'elaborazione e la celebrazione delle vicende di guerra sarà oggetto di un filone cinematografico dedicato.

La paura di un cataclisma nucleare s'instaura nell'America degli anni Cin- quanta, e il cinema hollywoodiano riprende e rilancia l'angoscia degli america-

ni inventando spettacoli ispirati alle peggiori paure e alle speranze della popo- lazione (Sontag, 1967). In un'epoca dove niente sembra più impossibile, la minaccia di un olocausto nucleare solleva molti interrogativi e numerose criti- che nei confronti delle sperimentazioni scientifiche illimitate e incontrollate.

Se molti non sanno cosa rispondere agli interrogativi sugli orrori che potreb- bero palesarsi, Hollywood alimenta idee tutt'altro che vaghe su ciò che attende l'umanità: minacce da parte di mostruose creature terrestri ed extraterrestri, grandi città distrutte, il pianeta sistematicamente salvato. Si tratta di rappre- sentazioni che attingono molto dalla fantasia rinunciando a uno dei tratti più tipici del genere catastrofico, cioè l'intento di fare credere allo spettatore che la realtà che viene mostrata si avvicini molto alla verità quotidiana (Larski, 2005).

Solo due tra i film che parlano della paura dell'estinzione dell'uomo a cau- sa del nucleare vanno fino in fondo alla simulazione descrivendo l'annienta- mento dell'uomo sul pianeta: *The world, the flesh and the devil* (di Ranald Mac Dou-

² *L'analisi critica di Sontag, che fa riferimento soprattutto ai film di fantascienza degli anni '50 sembra condannare l'intero genere cinematografico, colpevole di produrre nell'immagi- nario degli spettatori sentimenti di crudeltà e insieme di assuefazione al male e all'angoscia. In verità, senza giungere a una condanna moralistica del piacere estetico dell'orrore e del terrore, la sua critica punta a evidenziare l'inadeguatezza e l'ambiguità di questa liberazione estetica dalla paura. Si tratta, infatti, di una liberazione inconsapevole, acritica, indotta e manipolata da meccanismi economici di produzione dell'immaginario collettivo.*

gall) e *On the beach* (di Stanley Kramer), due film realizzati nel 1959, nel momento in cui la tensione tra Stati Uniti e Unione Sovietica è al suo apice.

Bisogna aspettare l'inizio degli anni Settanta perché Hollywood si interessi ancora a disastri e incidenti collettivi di minore portata ma di più alta probabilità. Nel 1970, gli Universal Studios propongono *Airport* (di George Seaton), un disaster movie che avrà grande successo e sarà accolto in maniera così trionfale da rilanciare il genere per un intero decennio. Si tratta di una produzione imponente: vengono investite risorse enormi per ricreare la quotidianità di un grande aeroporto internazionale americano. Tutto è fatto per dare l'immagine più fedele possibile della realtà, e il film appassiona le folle perché si avvicina al quotidiano: la rappresentazione di uno scenario probabile e verosimile unisce gli spettatori, che si sentono vittime potenziali di ciò che stanno vedendo. Anche *L'avventura del Poseidon* (di Ronald Neame, 1972, di cui abbiamo visto un significativo remake ad opera di W. Petersen 2006) è stato accolto con lo stesso entusiasmo di *Airport*. Per i personaggi di queste pellicole, non si tratta di impedire un disastro ma di riuscire a sfuggire a una morte che sembrerebbe certa. Queste opere sembrano incoraggiare in un primo momento a vivere la crisi, poi ad accettarla e infine a oltrepassarla, affermando la volontà di rovesciare una situazione inestricabile (Larski, 2005).

Terremoto (di Mark Robson, 1974) inaugura la rappresentazione di disastri ambientali collocabili nella sfera dell'attualità, mentre *Inferno di cristallo* (di Guillermin e Allen, 1974) si concentra in un solo luogo, cioè un edificio molto grande. Entrambi mostrano in azione una collettività, attraverso cui si rimanda, simbolicamente, alla società nel suo insieme. Nel secondo film citato, l'uomo è posto al centro dei suoi errori: il fatto che l'incendio colpisca una cerchia di persone piccola ma implicata nella costruzione dell'edificio evidenzia il tema della responsabilità degli individui nella creazione dei disastri di cui si sentono vittime (Favier, 2005). Le due pellicole citate hanno un importante punto in comune: in entrambe le situazioni sono rappresentate alcune squadre di professionisti impegnate a salvare le vite umane — poliziotti e militari nel primo caso e vigili del fuoco nel secondo.

Negli anni Ottanta il genere catastrofico sembra sparire; ma rimane come traccia sottesa ad alcuni film d'azione, tra i quali un titolo esemplificativo e prototipico è *Die Hard*. *Trappola di cristallo* (J.McTiernan, 1988). In questi film le rappresentazioni sono invase da scene di esplosioni e salti mortali e si diffonde l'immagine del singolo eroe che è in grado di correggere gli errori della storia recente, grazie alla sua forza fisica e militare. Un motivo ricorrente in questi film è l'affermazione di un'America potente e dominatrice (Favier, 2005). I protagonisti-eroi sono continuamente messi alla prova, in una posizione che ricorda quella dei classici disaster movies, in cui l'unico e inevitabile esito della vicenda sembra essere la morte. A differenza dei film del decennio precedente, qui è la collettività a prendere in contropiede la catastrofe e a volte è un uomo solo (aiutato dalla fortuna) ad avere il compito di salvarla. Broderick ritiene che, negli anni Ottanta, tracce del genere disaster movie si rintraccino anche all'interno di quel sottogenere fantascientifico che ha trattato di disastri tecnologici che provocano la fine del mondo e/o del genere umano. In particolare,

è evidente uno spostamento dell'attenzione dal disastro in sé alla sopravvivenza, nel mito dell'eroe che sopravvive all'apocalisse. I film appartenenti a quello che Broderick (1993) definisce il ciclo survivalista post-nucleare tendenzialmente bypassano le scene di distruzione e permettono allo spettatore di ignorare il nesso causale tra la guerra nucleare e responsabilità umana.

Intorno alla metà degli anni Novanta ricompare il genere disaster movie con i suoi tratti più tipici. Il primo film di questo periodo, in cui si sfidano un attacco della natura e una collettività umana, è *Twister* (Jan de Bont, 1996). Qui, tuttavia, il gruppo in azione non è la tipica sintesi delle varie tipologie di uomini e donne comuni. La vicenda, infatti, riguarda un team di cacciatori di tornado che non cerca di fuggire dalla minaccia del fenomeno naturale ma piuttosto la insegue per studiarla. La rappresentazione scenica è quasi da documentario: lo spettatore non è spinto tanto all'angoscia quanto alla tentazione di penetrare nel profondo del cataclisma. Viene permesso allo spettatore anche di osservare il fenomeno naturale dall'interno e vengono forniti numerosi dettagli scientifici. La rappresentazione dell'attacco sferrato dalla natura prescinde dall'attenzione verso i danni inferti a un'umanità vulnerabile e rinuncia alla funzione catartica della narrazione. Il tornado è descritto come una realtà che, per quanto spaventosa, è potenzialmente comprensibile.

Non è il caso di *Volcano* (Mick Jackson, 1997), un film che accumula dei messaggi politici molto evidenti: in tempo di crisi bisogna aiutarsi e cancellare tutte le tensioni sociali, etniche ed economiche. Anche *Armageddon* (di Michael Bay, 1998) e *Deep Impact* (del 1998, diretto da M. Leder) fanno parte dello stesso filone: entrambi ipotizzano la collisione di un asteroide con la Terra, con conseguenze catastrofiche per l'umanità. Che si tratti di un'eruzione o di un asteroide gigante, queste rappresentazioni esprimono lo stesso bisogno di credere all'impossibilità della fine. È molto significativo il fatto che questi film evitino, nonostante un potenziale scenario apocalittico, di mostrare dei morti.

Nell'ultimo decennio il filone si articola su tre livelli. Vi è, innanzitutto, la rilettura in chiave celebrativa o critica di drammi nazionali americani, come sopra ricordato. In secondo luogo si allarga la cinematografia survivalista. Secondo McLaughlin (2011), tale tendenza si lega al bisogno emergente di guadagnare una "parità partecipativa": l'identità di sopravvissuto a un'emergenza consentirebbe di accedere a questa definizione sociale, la quale finisce per coincidere con il vivere stesso, con la condizione umana (sopravvivere come condizione umana).

In terzo luogo, è nuovamente cresciuta la produzione per il grande schermo di film catastrofici o apocalittici. Essi riprendono con nuovi effetti speciali vecchi film, oppure puntano sulla rappresentazione delle nuove minacce, segnalate dai climatologi e degli scienziati contemporanei. Si tratta di collassi ecologici complessivi, con scenari, a seconda dei casi, ipotizzati come plausibili o inverosimili.

In *Catastrofe a catena* (Dick Lowry, 2004), *The day after tomorrow* (Roland Emmerich, 2004) e *2012* (di Roland Emmerich, 2009) si assiste a un crescendo di disastri locali che si connettono tra loro, fino a delineare scenari apocalittici.

Altri esempi di film catastrofici recenti sono *Magnitudo 10.5* (di J. Lafia, 2004) e *Apocalypse* (di Carlos De Los Rios e D.M. Latt, 2007).

Malatesta e Rondinone (2011) hanno recentemente portato alla luce le narrative e i discorsi prevalenti utilizzati per narrare le catastrofi naturali nei film occidentali degli ultimi trent'anni, analizzandone le icone, le immagini e gli stereotipi. Il loro lavoro ha preso in considerazione i film che narrano, mostrano, descrivono disastri naturali prodotti dall'industria cinematografica occidentale per il grande schermo a partire dal 1980 (sia utilizzandoli come sfondo della trama narrativa, sia ponendoli al centro della narrazione). I film considerati sono stati ventidue, sedici dei quali ambientati negli Stati Uniti.

I risultati mostrano come il rapporto tra sviluppo tecnologico umano e ambiente sia rappresentato, nei film analizzati, secondo due schemi prevalenti. Il primo, in cui rientra il 60% dei film considerati, rappresenta la natura come capricciosa e imprevedibile, dotata di un comportamento che non dipende dalle azioni e dalle necessità delle comunità umane. Di fronte ad essa, l'unico atteggiamento possibile e sensato è quello fatalista, che spinge ad agire dopo gli eventi nella convinzione dell'imprevedibilità assoluta delle minacce provenienti dalla natura. Si tratta di film che narrano le catastrofi naturali come parte integrante del sistema ambientale, un normale decorso che la natura compie in maniera imprevedibile, a prescindere dagli esseri viventi che la abitano. E poiché la natura è infinitamente più forte degli esseri umani, non c'è niente che essi possano fare per ostacolarne l'assessamento. Uno dei motivi ricorrenti nel filone "natura capricciosa" è che gli uomini non riescono a cogliere in tempo utile i segnali che la natura invia prima di esplodere nella catastrofe. Conseguentemente, essi non riescono a limitare i danni, tendenzialmente anche a causa della rilevanza che gli interessi economici, politici e personali hanno nella loro scala di valori (Malatesta e Rondinone, 2011). In questo filone emergono due ordini di questioni: il primo riguarda l'accesso alle informazioni premonitrici di sventura la cui interpretazione richiede un grado elevato di conoscenza scientifica; il secondo, la presa di coscienza del pericolo da parte di chi sta per subirlo e la conseguente messa in atto delle misure necessarie a evitare il peggio. Queste necessità narrative portano alla costruzione della figura dello scienziato: il salvatore dell'umanità dalla catastrofe ambientale è tendenzialmente un personaggio maschile dai tratti paterni, mentre le donne rivestono solitamente un ruolo sentimentale, legato all'attaccamento al luogo distrutto che condiziona la capacità d'azione del salvatore. Talvolta sono di sostegno all'eroe ma non lo impersonano mai. Di norma, l'eroe è ignorato, almeno fino al punto di non ritorno, da politici, amministratori, semplici cittadini. Le ragioni vanno dalla volontà di evitare il panico e la dislocazione della popolazione, alla volontà di preservare la sicurezza e le strutture economiche e al rifiuto di lasciare la propria casa e i propri affetti. Al filone natura capricciosa del tipo antropologico fatalista appartengono, tra i film analizzati, *When time ran out. Ormai non c'è più scampo* (J. Goldstone, 1980), *Lavina* (Aktasheva e Piskov, 1982), *Twister* (J. De Bont, 1996), *Volcano* (M. Jackson, 1997), *Hard rain. Pioggia infernale* (M. Salomon, 1998), *Vertical limit* (M. Campbell, 2000), *The perfect storm. La tempesta perfetta* (W. Petersen, 2000) *Epicenter* (R. Pepin, 2000), *Post Impact. La sfida*

del giorno dopo (C. Schrewe, 2004), *Poseidon* (W. Petersen, 2006) *The road* (J. Hillcoat, 2009).

Il secondo schema narrativo, che caratterizza il restante 40% dei film considerati, propone rappresentazioni di natura tollerante ma perversa. In questo insieme, diversamente dal precedente, l'attività umana influisce sul comportamento della natura. Essa si dimostra tollerante ma solo fino a un certo punto: superato il limite, si ribella scatenando catastrofi. A volte a provocare la catastrofe è l'azione consapevole di qualcuno che intende utilizzare il disastro per un fine specifico; tuttavia la maggior parte dei film mostra catastrofi provocate dalle azioni che gli esseri umani compiono abitualmente per mantenere lo stile di vita consumistico. Un film emblematico di questo filone è *The day after tomorrow* (R. Emmerich, 2004). Gli autori collocano in questo filone anche *Waterworld* (K. Reynolds, 1995), *Tidal wave. No escape. Onda assassina* (G. Miller, 1997), *Deep impact* (M. Leder, 1998), *Deep core* (R. McDonald, 2000), *Vajont* (R. Martinelli 2001), *The core* (J. Amiel, 2003). I film appartenenti al gruppo "natura tollerante-perversa" rappresentano il rapporto tra la natura e gli esseri umani come un vincolo regolato dalla legge di causa ed effetto, dove le catastrofi rappresentano la conseguenza estrema al comportamento umano: una punizione e un monito al tempo stesso (Malatesta e Rondinone, 2011). In questa visione, l'umanità deve tenere sempre in considerazione i limiti del proprio operato e attuare un comportamento "gerarchico". Le istituzioni politiche devono cioè farsi carico di controllare che l'azione umana non si spinga oltre a ciò che la natura può tollerare, presupponendo una fiducia incondizionata nelle istituzioni e nella loro capacità di valutare e mantenere lo stato di equilibrio del sistema ambientale.

La paura generata dal rischio tecnologico, cioè dall'incapacità umana di prevedere gli effetti dello sviluppo tecnologico sull'ambiente e i suoi abitanti, è stata sempre più rappresentata all'interno del filone del cinema catastrofico, tanto che a tutt'oggi risulta essere una componente essenziale della narrativa sul rapporto tra tecnologia e natura. "Il rapporto tra potenzialità tecnologiche umane e natura sembra dunque declinarsi in due modi distinti di concepire la natura stessa. Secondo il primo gli uomini non hanno il potere né di causare, né di fermare le evoluzioni catastrofiche del sistema, mentre nel secondo, pur non avendo il controllo sul decorso catastrofico che segue un cambiamento di stato del sistema, gli esseri umani possono mettere in atto strategie per evitare che questo cambiamento avvenga" (Malatesta e Rondinone, 2011).

Strutture testuali che organizzano le narrazioni

Pur con molte varianti, dunque, il genere disaster movie si è gradualmente affermato nella società occidentale come strumento narrativo per descrivere e costruire emozioni condivise relativamente a catastrofi, eventi minacciosi e comportamenti dei gruppi umani in questi contesti. La sua funzione di narrativa strutturante delle esperienze dei singoli può essere rintracciata nei tenta-

tivi e nei modi usati dai sopravvissuti per condividere socialmente le proprie emozioni e nel dare senso agli accadimenti vissuti.

È necessario a questo punto un ultimo richiamo teorico, relativo al nesso esistente tra generi narrativi e pratiche culturali di generazione di senso. Nel cinema, come in ogni forma d'arte, il genere è inteso come una categoria empirica che serve per nominare, distinguere e classificare dei testi, tenendo in considerazione gli elementi simili e le tematiche ricorrenti. La categoria "genere", tuttavia, non si riferisce solo a uno specifico ambito tematico ma anche a determinati presupposti storico-culturali e a un sistema di norme strutturali cui si adegua chi produce il testo, pur conservando la libertà di operare adattamenti e innovazioni (Grant, 2003).

A livello del rapporto film-spettatore, il dispositivo genere consente un primo reciproco accordo, riguardo ai nuclei di significato fondamentali della storia, alla trama e allo stile narrativo (Casetti, 2002). Il consenso sui significati costruiti da un testo è, infatti, complesso da generare: le differenti appartenenze sociali e le differenze individuali comportano l'utilizzo di diverse mappe cognitive e quindi propongono potenzialmente diverse chiavi di lettura delle stesse narrazioni. Il ricorso a un genere narrativo facilita la possibilità di una comprensione condivisa del significato perché offre puntuale soddisfazione alle aspettative del fruitore. In questo senso, il genere viene a costituire una cornice interpretativa che precede l'interazione tra film e spettatore. Esso definisce un *frame* entro il quale la complessità delle azioni dei protagonisti possono essere collocate. Questa cornice o contesto interpretativo, per quanto temporanea e soggetta a variazioni nel tempo, permette di attribuire un senso alle sequenze narrative che progressivamente vengono raccolte.

Ciò non vuol dire che i generi si basino solo su scelte narrative prevedibili: essi lasciano un margine d'imprevedibilità al narratore. Proprio l'esistenza di un patto preliminare consente di effettuare "variazioni sul tema" a livello di contenuto o di forma narrativa. Queste modifiche sono qualcosa che il film deve negoziare con lo spettatore e possono essere ricondotte a due tipologie: le variazioni stilistiche che non coinvolgono la struttura generale del film e quelle assiologiche che apportano talvolta cambiamenti così sostanziali da alterare le caratteristiche tipiche del genere. La presenza simultanea di variazioni di entrambi i tipi, modificando il film a livello sia sintattico che semantico, fa vacillare l'appartenenza di una pellicola a un determinato genere. I generi sono quindi la condizione necessaria per una più profonda sintonizzazione tra il film e lo spettatore. Un ulteriore livello su cui avviene la negoziazione riguarda lo spettatore nel suo rapporto con il mondo reale o, in altre parole, la funzione del genere cinematografico rispetto alla relazione tra il fruitore e il proprio ambiente.

L'analisi della negoziazione tra lo spettatore che fruisce di un film e la sua esperienza presuppone di considerare i contenuti proposti dal film come una risorsa che può essere utilizzata a livello cognitivo. Infatti, il genere fornisce alle persone nuove storie che andranno ad aggiungersi ai discorsi che già circolano nella sfera sociale. Per mezzo delle storie, il genere aiuta poi a esemplificare situazioni in cui è possibile imbattersi nella vita reale e offre delle possibili

soluzioni e aiuta ad affrontare questioni riguardanti una comunità ripropo-
nendole alla pubblica attenzione attraverso la narrazione.

Secondo Casetti (2002), i generi aiutano a trasformare i testi in risorse e a farlo in modo appropriato alle diverse circostanze. Mentre permettono di astrarsi dal mondo reale per accedere alla sfera dell'immaginario, nello stesso tempo insegnano ad applicare nella realtà soluzioni che sono state mostrate all'interno di una storia.

Per questo può essere utile anche a chi si occupa della mente in emergenza conoscere gli ingredienti chiave delle narrazioni del genere disaster movie: padroneggiando gli elementi di questo genere narrativo diventa possibile decifrare ed eventualmente sostenere la strutturazione narrativa e la condivisione emotiva delle esperienze reali in emergenza.

Concludiamo, dunque, con un elenco di alcuni dei temi più ricorrenti nella filmografia citata, in modo da aprire la strada alla costruzione di strumenti di analisi delle narrazioni dei sopravvissuti. Tra i temi ricorrenti troviamo lo stravolgimento e la conversione delle relazioni interpersonali, il sacrificio di sé e la redenzione, la collaborazione tra le vittime, il lavoro di squadra tra gli esperti, l'integrazione forzata delle diversità, la punizione e la sopravvivenza per chi lotta, la spiegazione causale che attribuisce le colpe all'avidità umana, all'arroganza, all'incompetenza di chi pasticcia con la natura e le tecnologie, alla cecità di chi non rileva i segnali evidenti di pericolo. Tra i ruoli stereotipati ritroviamo: l'eroe e l'eroe riluttante, il cattivo ragazzo e/o il cattivo ragazzo redento, la donna forte e la damigella in pericolo, i bambini vulnerabili, il burocrate, la voce nel deserto, i supporti e le vittime.

Si tratta ora, per i ricercatori, di rilevare sistematicamente sul campo le tracce di queste narrative, verificando se e a quali condizioni esse facilitino/ostacolino effettivamente l'organizzazione dei comportamenti in emergenza e la condivisione sociale delle emozioni nel post-emergenza.

Sulla base di queste verifiche sarà possibile fondare sempre più correttamente le pratiche formative, così importanti per gestire le emergenze, evitando stereotipi, luoghi comuni e false assunzioni. Sarà anche possibile ripensare al meglio le simulazioni finalizzate all'addestramento, formulando scenari e ipotesi comportamentali sui risultati acquisiti e sugli strumenti interpretativi propri della narratologia e della cinematografia.

Sarà anche possibile costruire narrazioni ad hoc e prodotti multimediali funzionali all'educazione e alla prevenzione, alla creazione di una memoria condivisa e alla comunicazione sociale delle emozioni, così importanti per la rielaborazione e l'integrazione delle esperienze personali drammatiche.

Infine, potrebbe diventare più facile, per gli psicologi dell'emergenza interessati alla dimensione clinica, raccogliere, comprendere e sostenere la rielaborazione delle narrazioni traumatiche che faticano a trovare parole.

In generale, il nostro auspicio è che si sviluppi ulteriormente l'attenzione alle dimensioni culturali e semiotiche delle rappresentazioni sociali da parte di chi si occupa di psicologia dell'emergenza. Non è possibile, infatti, comprendere i comportamenti altrui e agire efficacemente in questi contesti se non considerando le cornici culturali e l'immaginario a cui fanno riferimento le persone. Ogni rappresentazione sociale di emergenza implica, infatti, una rap-

presentazione dei ruoli di soccorritore, di vittima, di spettatore. Non interrogarsi sulle rappresentazioni a cui le persone fanno riferimento significa non chiedersi "in che film credono di vivere" e rischiare dunque drammatiche incomprensioni.

Fabio Sbattella e Margherita Maria Branca, *Unità di ricerca in Psicologia dell'emergenza*, Università Cattolica, Milano.

Bibliografia

- Anolli L. e Mantovani F. (2011), *Come funziona la nostra mente*, Il Mulino, Bologna.
- Bonanno M. (2005), *Il cinema dell'Apocalisse. Anatomia dei disaster movies*, CRES, Catania.
- Brancato S. (2003), *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma.
- Broderick M. (1993), *Surviving Armageddon: beyond the imagination of disaster*, "Science fiction studies", 62(20), pp. 362-382.
- Bruner J.S. (1992), *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Casetti F. (2002), *Communicative negotiation in cinema and television*, Vita & Pensiero, Milano.
- Davis M. (1999), *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano.
- Erickson M. (1987), *Opere*. Voll. 1-4, Astrolabio, Roma.
- Farr R.M. e Moscovici, S. (1989), *Le rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna.
- Favier R., Granet-Abisset A. (2005), *Récits et représentations des catastrophes depuis l'Antiquité*, CNRS-MSH-Alpes, Grenoble.
- Gupta S. e Bonanno G.A. (2010), *Trait self-enhancement as a buffer against potentially traumatic events: A prospective study*, "Psychological trauma: theory, research, practice and policy", 2(2), pp. 83-92.
- Hewitt K. (1983), *Interpretations of calamity, the risk & hazard series 1*, Allen & Unwin, Boston.
- Jodelet D. (1992), *Le rappresentazioni sociali: un campo in espansione*. In D. Jodelet, *Le rappresentazioni sociali*, Liguori Editore, Napoli, pp. 43-76.
- Keane, S. (2006), *Disaster Movies. The cinema of catastrophe*, Wallflower Press, London.
- Larski H. (2005), *Le film catastrophe américain: entre devoir de mémoire, catarsi et peur jouissive*. In Favier e Granet-Abisset, *Récits et représentations des catastrophes depuis l'Antiquité*, CNRS-MSH-Alpes, Grenoble.
- Ligi G. (2009), *Antropologia dei disastri*, Laterza, Roma.
- Mastronardi V.M. e Calderaro M. (2010), *I film che aiutano a stare meglio. Filmtherapy*, Armando Editore, Roma.
- McCann L. e Pearlman L.A. (1990), *Vicarious traumatization: A framework for understanding the psychological effects of working with victims*, "Journal of traumatic stress", 3, pp. 131-149.

- Malatesta S. e Rondinone A. (2011), *La natura si ribella, catastrofi e ambientalismo nella cinematografia hollywoodiana*, Unicopli, Milano.
- Matarazzo O. e Zammuner V.L. (2009), *La regolazione delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- Metz C. (2006), *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia.
- Mitry J. (1963-1965), *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 voll., Edition Universitaires, Paris.
- Moscovici S. (1989), *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna.
- Pearlman L.A. e Saakvitne K.W. (1995), *Trauma and the therapist: Countertransference and vicarious in traumatization in psychotherapy with incest survivors*, Norton, New York.
- Pollard T. (2011), *Hollywood 9/11: Superheroes, supervillains, and super disasters*, Paradigm Publishers, London.
- Rimé B. (2008), *La dimensione sociale delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- Roddick N. (1980), *Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies*. In D. Brady (a cura di), *Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film, and television 1800-1976*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 243-269.
- Sbattella F. (2005), *Psicologi e psicologie in contesti di emergenza*. In Bruno A., Kaneclin C. e Scaratti G. (a cura di), *I processi di generazione delle conoscenze nei contesti organizzativi e di lavoro*, Vita e Pensiero, Milano.
- Sbattella F. (2009), *Manuale di psicologia dell'emergenza*, Franco Angeli, Milano.
- Sbattella F. (2012), *La costruzione di simulazioni delle dinamiche psicologiche in emergenza. Sceneggiature e profiling*, "Psicologia dell'emergenza e dell'assistenza umanitaria", 7, pp. 14-31.
- Sbattella F. e Pini E. (2004), *Strategie di coping ed emozioni nei soccorritori*, "Nuove tendenze della psicologia", 1.
- Sontag S. (1967), *L'immagine del disastro*. In Sontag S., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano.
- Sontag S. (1977), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino.
- Sontag S. (2006), *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano.
- Tettamanzi M., Sbattella F. e Molteni M. (2012), *Rappresentazioni sociali dell'emergenza. L'influenza dei media e dell'esperienza diretta*. In *Atti del IX Convegno SIPCo*, Milano.
- Van der Hart O., Nijenhuis E.R.S. e Steele K. (2011), *Fantasmî nel sé. Trauma e trattamento della dissociazione strutturale*, Cortina Raffaello, Milano.
- Vittorini F. (2006), *Il testo narrativo*, Carocci, Roma.
- Yacowar M. (2003), *The Bubs in the Rugs: Notes on the Disaster Genre*. In Grant B. K. (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press.
- Walton K.L. (2011), *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis Edizioni, Milano.
- Wolf, M. (1992), *Gli effetti sociali dei media*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno.

