

Terrone, Enrico (2018)

“Perturbazione e disintegrazione.

La logica narrativa del genere catastrofico”,

in *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi,*

eds. V. Idone Cassone, B. Surace, and M. Thibault,

I saggi di Lexia, Aracne, Roma, pp. 85-98.

Perturbazione e disintegrazione. La logica narrativa del genere catastrofico

ENGLISH TITLE: *Perturbation and disintegration. The narrative logic of the disaster movie genre.*

ABSTRACT: By relying on René Thom's catastrophe theory, I will propose a Neo-Aristotelian account of disaster movie as a film genre. I will characterize a catastrophe as the destruction of an entity by an external perturbation. I will show that disaster movies rest upon a special perturbation–destruction narrative structure in which the entity exposed to destruction is a complex social community. I will argue that we can find an analogous structure in other movies, which nevertheless do not belong to the disaster movie genre because, in such movies, the entity exposed to destruction is just a couple or a person. I will call the events that occur in such movies extra–genre catastrophes. Finally, I will analyze *Titanic* (1997) and *Melancholia* (2011) as paradigmatic cases of disaster movies in which extra–genre catastrophes are nested.

KEY–WORDS: Catastrophe, Disaster movie, Narratology, Thom, Aristotle.

1. Un quadro teorico neo–aristotelico

Nella sezione conclusiva di *Parabole e catastrofi*, René Thom si interroga sulla possibilità di applicare la sua teoria delle catastrofi al dominio narratologico. A tal scopo, Thom (1980, p. 140) si sofferma sulla struttura narrativa del genere poliziesco, che egli caratterizza nei

termini seguenti: “un individuo ai margini, con la sua attività egocentrica, produce dei danni attorno a sé; in questo modo sviluppa la sua sfera di influenza nella società, fino ad urtarsi con quest’ultima che, alla fine, con l’intervento della polizia, lo spezza”.

Partendo da questa caratterizzazione del genere poliziesco si può ricavare una struttura narrativa più generale, tale per cui un individuo X mette a repentaglio la stabilità di un’entità Y, la quale reagisce cercando di neutralizzare la minaccia in modo da preservare la propria stabilità. Nel caso del genere poliziesco, X è il criminale e Y è la comunità in cui costui compie i suoi crimini. Più in generale, la struttura narrativa X–destabilizza–Y caratterizza tutti quei racconti che hanno come fulcro narrativo la preservazione di una certa entità Y in risposta a una perturbazione X che può spingersi sino al punto di disgregare Y.

Questi *racconti di disgregazione* si contrappongono ai *racconti di aggregazione*, che hanno invece come fulcro narrativo la creazione di una nuova entità. Se come entità si considera ad esempio la coppia coniugale, allora si può caratterizzare la commedia romantica come un racconto di aggregazione (che tende alla formazione della coppia) e il melodramma come un racconto di disgregazione (che tende alla disintegrazione della coppia). Nei suoi due libri *Pursuits of Happiness* (1981) e *Contesting Tears* (1996), Stanley Cavell considera rispettivamente questi due generi, soffermandosi sul ruolo della donna sia come fattore aggregante che rende possibile la costruzione (e la ricostruzione) della coppia nella commedia, sia come fattore disgregante che mette in moto la disintegrazione della coppia nel melodramma.

Concepire le narrazioni come racconti di aggregazione e disgregazione ci permette di collegare la teoria narratologica che

Aristotele espone nella *Poetica* con la teoria della sostanza che espone nella *Metafisica*. La teoria narratologica della *Poetica* si basa sulla tesi per cui una narrazione ha un *inizio*, un *mezzo* e una *fine*; questa tesi viene illustrata da Aristotele mediante il paragone fra una storia narrata e un nodo: all'*inizio* il nodo si crea; nel *mezzo* il nodo resiste; alla *fine* il nodo si scioglie.

Ma a che cosa corrisponde esattamente questa immagine del nodo nei racconti di aggregazione e disgregazione? Qui entra in gioco la metafisica aristotelica, per cui una *sostanza* è un'entità individuata dalla sua *forma*, intesa come un principio di organizzazione che conferisce alla sostanza la sua identità distintiva e che ne garantisce la persistenza. La forma ci permette di distinguere una certa sostanza da tutte le altre cose e di seguirla attraverso i suoi cambiamenti al passare del tempo. In virtù della sua forma, la sostanza ha dunque una sua storia individuale.

Gli esseri viventi e i manufatti sono casi paradigmatici di sostanze, ma metafisici “neo-aristotelici” come Strawson (1959), Lowe (1998) e Wiggins (2001) hanno suggerito che la nozione di sostanza si può applicare anche a entità sociali come ad esempio le coppie o le comunità. Anche queste sostanze, al pari di esseri viventi o manufatti, iniziano infatti a esistere quando acquisiscono la loro forma specifica e cessano di esistere quando la perdono.

Lo stesso Thom (1980, p. 131), nell'esplorare le possibili applicazioni della teoria delle catastrofi, si richiama alla “notissima analogia spenceriana che assimila la *società* a un *organismo vivente*. Come il compito della biologia consiste nel “rendere conto della relativa stabilità delle forme degli esseri viventi, a dispetto del flusso continuo delle molecole che la compongono”, così — spiega Thom (1980, p. 150) — il compito delle scienze umane consiste nel “rendere

conto della stabilità della società e dunque spiegare l'origine del potere politico". Insomma, si possono trattare come sostanze nel senso aristotelico non solo gli oggetti inanimati e gli organismi viventi, ma anche le entità sociali caratterizzate da un proprio principio interno di organizzazione che ne garantisce la stabilità.

Stando così le cose, possiamo caratterizzare i racconti di aggregazione e di disgregazione come narrazioni che vertono sul destino di una certa sostanza, che può essere sia un organismo vivente sia — più tipicamente — un'entità sociale. Da una parte, nei racconti di aggregazione, il nodo narrativo consiste negli ostacoli che si devono superare perché una certa sostanza *inizi a esistere*. Dall'altra, nei racconti di disgregazione, il nodo narrativo consiste negli ostacoli che si devono superare perché una sostanza *continui a esistere*. In quest'ottica, le narrazioni articolate in inizio, mezzo e fine di cui si tratta nella *Poetica* esemplificano i processi di genesi, persistenza e disintegrazione delle sostanze di cui si tratta nella *Metafisica* — e in altri trattati aristotelici che vertono sulle nozioni di forma e sostanza, in particolare il *De generatione et corruptione*.

La teoria delle catastrofi di Thom si basa a sua volta sulle nozioni aristoteliche di forma e sostanza. Thom osserva che

“le idee di generazione e corruzione [...], fondamentali in Aristotele, scompaiono del tutto nella prospettiva galileiana (come del resto anche in Descartes). Così, la problematica attinente alla nascita e alla distruzione delle forme è stata messa da parte”. Thom (1980, p. 116)

In opposizione alla “prospettiva galileiana”, che risulta egemone nella scienza moderna e contemporanea, Thom punta a reintrodurre nel discorso scientifico le nozioni aristoteliche di forma e sostanza, che a suo avviso risultano non alternative bensì complementari in

rapporto alle nozioni eminentemente quantitative (spazio, tempo, velocità, accelerazione, massa, forza...) che caratterizzano la "prospettiva galileiana". In tal senso, Thom (1980, p. 102) nota che "con la teoria delle catastrofi riappare un'idea aristotelica, quella della catena ilomorfica, secondo la quale la materia aspira alla forma", per poi concludere: "penso che in questa idea ci sia un nucleo molto giusto: secondo me, è possibile un riemergere della causalità formale".

Mediante la nozione di catastrofe, Thom (1980, p. 2) punta dunque a specificare che cos'è una forma e in che modo essa contribuisce all'esistenza e alla persistenza di una sostanza. In quest'ottica, i "punti di catastrofe" sono innanzitutto quelli che costituiscono il *contorno spaziale* che separa una certa sostanza dall'ambiente in cui si trova: "in ogni punto v dell'insieme catastrofico K le cose cambiano". D'altra parte, sono "punti di catastrofe" anche quelli che costituiscono il *contorno temporale* che separa l'esistenza di una sostanza dai momenti in cui essa ancora non esisteva e da quelli in cui essa non esisterà più; in tal senso Thom (1980, p. 130) osserva che possiamo rappresentare geometricamente i concetti di fine e di morte "con l'estremità (o *bordo*) di un segmento riportato sull'asse del tempo".

Qui la nozione tecnica di catastrofe usata da Thom rivela una connessione significativa con l'uso del termine "catastrofe" nel linguaggio ordinario: i punti di catastrofe, che costituiscono la forma di una certa sostanza, sono anche i punti attraverso i quali quella sostanza si espone alla possibilità della sua fine. Come osserva lo stesso Thom (1980, p. 57): "è proprio la catastrofe nel senso usuale del termine, per esempio l'esplosione di una caldaia se si spinge la pressione del vapore oltre la soglia di resistenza".

È dunque attraverso i suoi punti di catastrofe, intesi in senso tecnico, che una sostanza può andare incontro alla catastrofe, intesa

nel senso ordinario. Particolarmente interessante, a tal proposito, è il caso in cui una sostanza può essere attaccata da un elemento estraneo: una perturbazione che rischia di disgregare la forma della sostanza mettendone a repentaglio l'esistenza. Per Thom (1980, p. 131), la forma può infatti essere trattata come la combinazione di "una frontiera e dei meccanismi di regolazione, di omeostasi"; la forma, così intesa, difende la sostanza "contro le aggressioni dell'ambiente". Quando, per effetto di una perturbazione, i punti di catastrofe non sono più confinati sul contorno ma si diffondono ovunque, la sostanza perde la sua forma e quindi la sua esistenza. Per effetto della perturbazione, l'ambiente sconfinava nella sostanza e la riassorbiva, disintegrandola.

Ricondotta alle sue radici aristoteliche, la teoria thomiana delle catastrofi ci permette così di precisare la nozione ordinaria di catastrofe, caratterizzandola come la *disintegrazione* di una sostanza per effetto di una *perturbazione* che ne disgrega la forma. È avendo in mente questa concezione neo-aristotelica della catastrofe che ci accingiamo a sviluppare una teoria del cinema catastrofico.

2. Una teoria neo-aristotelica del cinema catastrofico

Nel quadro teorico neo-aristotelico sin qui delineato, le nozioni chiave sono quelle di *perturbazione* e *disintegrazione*. Data un'entità individuata da un certo principio di organizzazione — ovvero una sostanza individuata dalla sua forma — una *perturbazione* è un fattore esterno che, agendo sulla forma, minaccia la persistenza dell'entità. Si ha *disintegrazione* quanto gli effetti della perturbazione portano al dissolvimento della forma e quindi alla cessazione dell'esistenza dell'entità. Date queste nozioni di perturbazione e disintegrazione, si

ha *catastrofe* quando la disintegrazione di una certa entità è prodotta da una perturbazione “circoscritta”, ossia di taglia o complessità o durata significativamente inferiore in rapporto all’entità disintegrata. È questo carattere “circoscritto” della perturbazione a caratterizzare la catastrofe all’interno della più ampia categoria della disgregazione (o, per usare un termine aristotelico, corruzione) delle sostanze. A differenza di altre forme di disgregazione come ad esempio la decadenza, la catastrofe avviene in un lasso di tempo limitato, spesso in modo imprevisto, per opera di una perturbazione localizzata che presenta di solito un’ordine di grandezza o complessità inferiore a quello della sostanza disgregata.

Parafrasando il celebre detto di Cocteau per cui il cinema è la morte al lavoro, si potrebbe asserire che, nel genere catastrofico, *il cinema è la catastrofe al lavoro*. In tal senso, la struttura narrativa del genere catastrofico si compone di un “inizio” (o “primo atto”) in cui si presenta l’entità vulnerabile e si introduce la perturbazione; un “mezzo” (o “secondo atto”) in cui l’entità resiste alla perturbazione; una “fine” (o “terzo atto”) in cui l’entità riesce a neutralizzare la perturbazione oppure soccombe e si disintegra. Nei casi paradigmatici di film catastrofico, l’entità vulnerabile è una comunità sociale complessa, che al limite può consistere nell’intera umanità.

In questo caso limite, i film catastrofici vengono anche detti “film sulla fine del mondo”. Ovviamente la nozione di “mondo” che si utilizza in questa locuzione è fortemente antropocentrica. Il mondo della cui fine si tratta è il mondo degli uomini: la civiltà umana, il pianeta Terra. Se per “mondo” si intendesse invece l’universo nella sua interezza, allora un film sulla fine del mondo dovrebbe riguardare quel tipo di evento che in ambito religioso si chiama “Apocalisse” e in fisica “Big Crunch”. Non mi risulta che ci siano film di questo tipo,

anche se forse la parte finale di *The Tree of Life* (T. Malick, 2011) ambisce a raccontare qualcosa di simile.

Nei casi paradigmatici di genere catastrofico, l'entità vulnerabile non è dunque il mondo inteso come l'universo, ma un qualche mondo umano, in una scala che, come si diceva, può estendersi da una comunità locale sino all'umanità nella sua interezza. In questi film, la perturbazione può essere a sua volta un *fattore umano*, oppure, in alternativa, un *fattore naturale*.

Nel caso del fattore umano, la perturbazione può essere un singolo individuo oppure un'aggregazione. Quando il fattore perturbante è una singola persona, abbiamo tipicamente a che fare con la figura del *mad doctor*: lo scienziato pazzo le cui attività geniali e scriteriate, talvolta in combinazione con la stoltezza di politici e militari, rischiano di distruggere una comunità che può estendersi sino all'umanità nel suo complesso, come accade ad esempio in *Il dottor Stranamore – Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (S. Kubrick, 1964). Quando invece il fattore perturbante è un'aggregazione, allora il caso tipico è quello dei terroristi. Ad esempio in *True Lies* (J. Cameron, 1994) la perturbazione è un gruppo terroristico che minaccia la comunità metropolitana di Miami, così come in *The Peacemaker* (M. Leder, 1997) la perturbazione è un gruppo terroristico che minaccia la comunità metropolitana di New York.

La distinzione fra guerra e terrorismo è cruciale per l'appartenenza di un film al genere catastrofico. Anche nei film di guerra (quelli appartenenti al genere *war movie*), una nazione può andare incontro alla disintegrazione, in seguito alla disfatta militare, come accade ad esempio alla Germania nazista in *La caduta – Gli ultimi giorni di Hitler* (O. Hirschbiegel, 2004). In questo caso, tuttavia, la

disintegrazione è causata da un'altra nazione (o da un'alleanza di altre nazioni), cioè da un'entità sociale dello stesso (se non superiore) ordine di grandezza e complessità dell'entità che si disgrega. Invece, perché vi sia catastrofe nel senso che abbiamo precisato, occorre che la perturbazione sia un'entità più semplice dell'entità perturbata. È questa la situazione che si presenta tipicamente nei film sugli attacchi terroristici: la complessità sociale del gruppo terroristico risulta significativamente inferiore a quella della comunità metropolitana o nazionale sotto attacco.

Una seconda categoria di film catastrofici si ha quando la perturbazione non consiste in un fattore umano. In questo caso la differenza di complessità fra la perturbazione e l'entità vulnerabile consiste innanzitutto nel fatto che il fattore non-umano non presenta la complessa organizzazione sociale che caratterizza la comunità umana. Quando invece questo accade, ad esempio nei film sulle invasioni aliene come *La guerra dei mondi* (B. Haskin, 1953) o *Independence Day* (R. Emmerich, 1996), non si ha un film catastrofico propriamente inteso, bensì una specie di versione fantascientifica del *war movie*.

Il punto è che la perturbazione non-umana che rende un film catastrofico deve esibire un grado di complessità significativamente inferiore a quello della società umana, dunque non può consistere nella civiltà di un altro pianeta. Al limite, possono rientrare nel genere catastrofico i film fantascientifici come *King Kong* (M. C. Cooper e E. B. Schoedsack, 1933) o *Godzilla* (I. Honda, 1954), in cui le perturbazioni non-umane sono mostri di taglia estremamente superiore agli esseri umani ma di complessità decisamente inferiore, nella misura in cui essi risultano sprovvisti tanto di abilità linguistiche quanto di istituzioni politiche (cfr. Salvagnini 2016, p. 2). In tal senso

il cinema catastrofico sembra rivelare affinità significative con il cinema horror. Tuttavia, nel genere catastrofico, l'emozione dell'orrore tende normalmente a darsi nella sua forma pura (cfr. Solomon 2003), purgata dal disgusto per i mostri che caratterizza invece il genere horror (cfr. Carroll 1990).

In tal senso, casi decisamente più tipici di perturbazione non-umana nel genere catastrofico sono i fattori naturali: astronomici, geologici, biologici. Ad esempio in *Terremoto* (M. Robson, 1974) la perturbazione eponima (fattore geologico) minaccia la comunità metropolitana di Los Angeles, in *Contagion* (S. Soderbergh, 2011) un virus (fattore biologico) minaccia gli Stati Uniti e in prospettiva l'intera umanità, in *Deep Impact* (M. Leder, 1998) l'esistenza dell'intera umanità è messa a repentaglio dalla traiettoria di una cometa (fattore astronomico).

A questo punto, possiamo ipotizzare un "test" che ci permetta di stabilire se un certo film appartiene al genere catastrofico e come si colloca al suo interno. Questo "test di catastroficità" consiste nel chiedersi qual è l'entità vulnerabile, qual è la perturbazione, e in che modo la sostanza vulnerabile subisce la minaccia della perturbazione, finendo per neutralizzarla o per soccombere. Come abbiamo visto, il test di catastroficità richiede anche che l'entità vulnerabile sia una comunità umana di una certa complessità, e che la perturbazione sia di un ordine di grandezza o complessità inferiore a quello dell'entità vulnerabile. Se tutte queste caratteristiche sono soddisfatte, abbiamo buone probabilità di trovarci di fronte a un film del genere catastrofico.

Un requisito ulteriore che mi sembra ugualmente essenziale per l'appartenenza al genere è che la catastrofe (o perlomeno il suo incombere) sia *mostrata*, e che la possibilità della catastrofe

costituisca il nodo centrale del film, non semplicemente la sua premessa. Per riprendere i titoli eloquenti di alcuni importanti saggi sul tema — *The Imagination of Disaster* di Susan Sontag (1966), *Immagine del disastro* di Enzo Ungari (1975), *Visibilità e catastrofi* di Roy Menarini (2001) — nei film del genere catastrofico il disastro non accade soltanto sul piano del discorso e del racconto, ma soprattutto su quello dell'immaginazione, dell'immagine e della visibilità.

Qui credo stia la ragione per cui i film catastrofici incentrati su virus biologici *invisibili* sembrano meno paradigmatici in rapporto a quelli basati su fattori naturali dagli effetti *visibilmente* devastanti come ad esempio trombe d'aria, maremoti, terremoti, incendi. A partire dai grandi successi del genere catastrofico nel cinema hollywoodiano nei primi anni Settanta, osserva Rudy Salvagnini, “i film si sono susseguiti numerosi suddividendosi in vari filoni, in linea di massima corrispondenti agli elementi: aria, acqua, terra, fuoco” (2017, 9). I virus si potrebbero forse ricondurre all'aria attraverso la quale si propagano, ma se si pensa a una perturbazione legata all'aria vengono in mente piuttosto film come *Twister* (J. de Bont, 1996) in cui la perturbazione catastrofica è un tornado. I film incentrati sui virus rientrano comunque nel dominio del genere catastrofico, nella misura in cui i virus invisibili si manifestano attraverso sintomi inquietanti ed effetti devastanti.

Il requisito di visibilità ci permette anche di tracciare una distinzione fra il genere catastrofico e il genere “post-catastrofico” o “post-apocalittico”, in cui la catastrofe ha già avuto luogo e il film ne esplora piuttosto le conseguenze. Occorrenze esemplari di quest'ultimo genere sono i film ispirati al racconto “I Am Legend” (R. Matheson, 1954): *L'ultimo uomo della Terra* (U. Ragona, 1963),

1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra* (B. Sagal, 1971), *Io sono leggenda* (F. Lawrence, 2007). Tanto il genere catastrofico quanto il genere post-catastrofico hanno a che vedere con una mutazione radicale che minaccia una comunità, ma nel genere catastrofico la mutazione è “liminare”, è prossima ad accadere, mentre nel genere post-catastrofico la mutazione è “regressiva”: ha già avuto luogo provocando la disgregazione della società e la sua regressione a stadi di socialità più primitivi (cfr. Bandirali e Terrone 2008, pp. 39–41).

Avendo chiarito queste distinzioni basilari, possiamo provare ad applicare il “test di catastroficità” ad alcune delle pietre miliari del “cinema del disastro”. Una prima fioritura significativa di film catastrofici si ha nella seconda metà degli anni Trenta, con titoli che sembrano rispondere perfettamente allo schermo perturbazione–disintegrazione: in *Gli ultimi giorni di Pompei* (E. B. Schoedsack & M. C. Cooper, 1935) l’entità vulnerabile è la città eponima e la perturbazione consiste nell’eruzione del Vesuvio; in *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936) l’entità vulnerabile è nuovamente la città eponima e la perturbazione consiste nel terremoto; in *Uragano* (J. Ford, 1937) è la perturbazione a prendersi il titolo mentre l’entità vulnerabile è l’isola di Tahiti; infine, in *L’incendio di Chicago* (H. King, 1938) tanto la perturbazione quanto l’entità vulnerabile sono preannunciati dal titolo (perlomeno da quello italiano; quello originale — *In Old Chicago* — si limita a menzionare la città).

Lo schema perturbazione–disintegrazione si applica ugualmente ai titoli che nella prima metà degli anni Settanta segnano l’affermazione definitiva del genere catastrofico: in *Airport* (G. Seaton, 1970) l’entità vulnerabile è un aereo in volo mentre la perturbazione consiste in un passeggero che ha una bomba con sé e intende farsi esplodere; in *L’avventura del Poseidon* (R. Neame, 1972) l’entità vulnerabile è la

nave eponima e la perturbazione consiste in un maremoto; in *L'inferno di cristallo* (J. Guillermin, 1974) l'entità vulnerabile è un grattacielo e la perturbazione consiste in un incendio; nel già citato *Terremoto* (M. Robson, 1974), la perturbazione eponima minaccia la comunità metropolitana di Los Angeles.

Se si considerano i titoli paradigmatici del genere catastrofico, individuati dalle pratiche culturali e dagli studi che mirano a esplicitarle (ad esempio Pulici 2004, Kay e Rose 2007, Salvagnini 2016 e 2017), ci si trova sempre di fronte a un'entità vulnerabile e una perturbazione che ne mette a repentaglio l'esistenza. In tal senso la presenza della perturbazione e la possibilità della disintegrazione si pongono come *condizioni necessarie* del genere catastrofico: se un film è catastrofico, allora deve avere queste caratteristiche. Queste non costituiscono però *condizioni sufficienti*, dal momento che vi sono film basati su perturbazione e disintegrazione che tuttavia non rientrano nel genere catastrofico. Come abbiamo visto, perturbazione e disintegrazione conducono al genere catastrofico soltanto se l'entità vulnerabile è una comunità di dimensioni consistenti e se la perturbazione ha un'ordine di grandezza o di complessità inferiore a quello della comunità su cui esercita i suoi effetti disgreganti.

Eppure, tutti i film che pongono la perturbazione e la disintegrazione al centro della loro narrazione intrattengono una significativa affinità strutturale con il genere catastrofico, anche se non ne fanno propriamente parte. La parte conclusiva di questo saggio sarà dedicata proprio all'esplorazione di queste "catastrofi extra-generiche", che pur avendo luogo al di fuori del genere catastrofico ne condividono tuttavia la struttura narrativa fondamentale, individuata dalle nozioni di perturbazione e disintegrazione.

3. Le catastrofi extra-generiche

Una prima categoria di candidati al ruolo di catastrofe extra-generica è costituita da quei film polizieschi, come ad esempio *M – Il mostro di Dusseldorf* (F. Lang, 1931), in cui il criminale mette a repentaglio la stabilità di una comunità. Thom stesso, come abbiamo visto, suggerisce che i film polizieschi siano un caso esemplare di applicazione della teoria delle catastrofi al campo narratologico. Tuttavia al genere poliziesco (inteso in senso lato come “crime drama”, cfr. Bandirali e Terrone 2009, pp. 252–255) sembra mancare un tratto fondamentale del genere catastrofico: la possibilità che la perturbazione porti a una disintegrazione della comunità. Per quanto, nel cinema poliziesco, il criminale metta sotto pressione i principi morali e giuridici sui quali una certa comunità si regge, è arduo pensare che la sua azione disgregante possa spingersi sino a disintegrare l'intera comunità. Anzi, soprattutto quando si tratta di criminalità organizzata, i criminali hanno tutto l'interesse che la comunità in cui operano si preservi intatta, dal momento che la loro è un'attività parassitaria che dipende dalla sussistenza della comunità come organismo sociale. Perché il film poliziesco entri a pieno titolo nel dominio del catastrofico, occorre, come abbiamo visto in precedenza, che i criminali si rivelino terroristi che hanno per obiettivo la disintegrazione del sistema sociale che mettono sotto attacco.

La struttura catastrofica basata sul nesso perturbazione-disintegrazione, che risultava lacunosa nel genere poliziesco, riappare invece, in tutta la sua nitidezza, in quei drammi in cui l'entità vulnerabile è una coppia coniugale (o più in generale un nucleo familiare) e la perturbazione che tende a disintegrarla assume le

fattezze di un'amante (o più in generale un ospite inquietante). Esempi emblematici di questa categoria di catastrofi extra-generiche si trovano in *Ossessione* (L. Visconti, 1943) e *Teorema* (P. P. Pasolini, 1968), come anche in *Stéphane, una moglie infedele* (C. Chabrol, 1969) e *Attrazione fatale* (A. Lyne, 1987). In questi film, la struttura fondamentale perturbazione-disintegrazione è la stessa del genere catastrofico propriamente inteso. La differenza sta soltanto nel fatto che l'entità vulnerabile esposta alla disintegrazione, qui, non è una comunità ampia e articolata, bensì soltanto un nucleo familiare o una coppia.

Proseguendo lungo questa linea di analisi, un caso limite di applicazione della struttura catastrofica perturbazione-disintegrazione si ha quando l'entità vulnerabile si riduce a un singolo individuo. Si può trattare ad esempio di un uomo adulto in cui equilibrio mentale vacilla per l'azione destabilizzante di una fanciulla, come accade ad esempio in *L'angelo azzurro* (J. von Sternberg, 1930) e *Lolita* (S. Kubrick, 1962). Oppure, a un livello ancora più elementare, di un uomo il cui organismo è minacciato di distruzione dall'azione implacabile di un virus. È quanto accade in uno dei capolavori misconosciuti del cinema catastrofico extra-generico: *Osmosis Jones* (P. & B. Farrelly, 2001). Vi si narra la vicenda di Frank Detorri — bolso guardiano dello zoo, vedovo e padre di una deliziosa bambina — che trangugia un uovo marcio e contrae un'infezione micidiale. Tocca allora al più intraprendente dei suoi globuli bianchi, Osmosis Jones, fronteggiare il virus e salvare la pelle di Frank — con la stessa eroica determinazione con cui Bruce Willis salva il mondo in *Armageddon – Giudizio finale* (M. Bay, 1998). *Osmosis Jones* procede per montaggio parallelo della scialba vita quotidiana di Frank, filmata realisticamente facendo leva sulla finezza della recitazione di Bill

Murray, e delle imprese di Osmosis all'interno del corpo di Frank, raccontate con disegni animati. Nel raccontare la lotta di Osmosis contro la catastrofe biologica che incombe su Frank, i fratelli Farrelly riescono a mostrare come anche il più insignificante degli uomini si riveli, nel suo organismo vitale, un essere meraviglioso e di per sé eroico.

La nozione di catastrofe extra-generica ci permette infine di tornare a considerare i film del genere catastrofico propriamente inteso, evidenziando un peculiare effetto combinatorio che si può riscontrare in alcuni di questi. Si tratta della combinazione di una catastrofe in senso proprio o "intra-generico" (in cui l'entità vulnerabile è una comunità di dimensioni rilevanti) con una catastrofe extra-generica (in cui l'entità vulnerabile è invece una coppia o un singolo individuo).

Due dei film catastrofici più amati e discussi negli ultimi vent'anni — *Titanic* (J. Cameron, 1997) e *Melancholia* (L. von Trier, 2011) — presentano questa peculiare combinazione. In *Titanic*, la perturbazione intra-generica (l'iceberg che fa affondare il transatlantico) si combina con una perturbazione extra-generica, che consiste nell'azione disgregante dell'artista proletario Jack Dawson nei confronti della famiglia aristocratica dei DeWitt Bukater — in particolare nei confronti della coppia formata dalla giovane idealista Rose DeWitt Bukater e dal ricco e arrogante Cal Hockley (le cui finanze dovrebbero salvare i DeWitt Bukater dalla catastrofe finanziaria).

Analogamente, in *Melancholia*, la perturbazione intra-generica (il pianeta Melancholia che si avvicina minacciosamente alla Terra) si combina con una perturbazione extra-generica, che consiste nell'azione disgregante che la depressione della giovane sposa Justine produce sulla sua famiglia, sul suo matrimonio e sulla stabilità

psicofisica di Justine medesima. Mentre la prima parte del film si sofferma sulla catastrofe extra-generica, mostrando il farsi e il disfarsi del matrimonio di Justine, la seconda parte svolta verso il genere catastrofico propriamente inteso. L'incombere della catastrofe planetaria determina l'arco di trasformazione dei personaggi: Justine, che non ha nulla da perdere, dà prova di coraggio e intraprendenza, mentre sua sorella Claire, attaccata alla propria felicità borghese di moglie e madre, si lascia annichilire dal panico e dalla disperazione. Nel magniloquente finale, anticipato dai frame-stop e dai ralenti del prologo, le due perturbazioni convergono: al suono delle musiche di Wagner, Justine si ricongiunge con il pianeta Melancholia. La catastrofe personale si risolve e si sublima nella catastrofe assoluta.

Bibliografia

- BANDIRALI L. E TERRONE E. (2008), *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Lindau, Torino.
- . (2009), *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino.
- CARROLL N. (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, London.
- CAVELL S. (1981) *Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- . (1996) *Contesting Tears*, The University of Chicago Press, Chicago.
- KAY G. E ROSE M. (2007) *Disaster Movies: The Ultimate Guide*, Mosaic Press, New York.
- LOWE E. J. (1998). *The Possibility of Metaphysics*, Clarendon Press, Oxford.

- MENARINI R. (2001) *Visibilità e catastrofi*, La luna nel pozzo, Bologna.
- PULICI D. (2004) *Decalogo del buon catastrofico*, in *Apocalypse Film: guida al cinema catastrofico*, “Nocturno”, 23.
- SALVAGNINI, R. (2016) *Il cinema del disastro* (parte prima), “Segnocinema”, 202: 2–6.
- . (2017) *Il cinema del disastro* (parte seconda), “Segnocinema”, 203: 6–9.
- SOLOMON R.C. (2003) “Real Horror”, in S. J. Schneider, D. Shaw (a cura di), *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Scarecrow Press, Lanham, 230–255.
- SONTAG, S. (1965) *The imagination of Disaster*, “Commentary”, 40(4): 42–48.
- STRAWSON P.F. (1959) *Individuals*, Methuen, London.
- THOM R. (1980) *Parabole e catastrofi*, Saggiatore, Milano.
- UNGARI E. (1975) *Immagine del disastro*, Arcana, Roma.
- WIGGINS D. (2001) *Sameness and Substance Renewed*, Cambridge University Press, Cambridge.

Filmografia

- 1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra* (*The Omega Man*, B. Sagal, 1971)
- Airport* (id., G. Seaton, 1970)
- Armageddon – Giudizio finale* (id., M. Bay, 1998)
- Attrazione fatale* (*Fatal Attraction*, A. Lyne, 1987)
- Contagion* (id., S. Soderbergh, 2011)
- Deep Impact* (id., M. Leder, 1998)
- Gli ultimi giorni di Pompei* (*The Last Days of Pompeii*, E. B. Schoedsack & M. C. Cooper, 1935)

Godzilla (Gojira, I. Honda, 1954)
Il dottor Stranamore – Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, S. Kubrick, 1964)
Independence Day (id., R. Emmerich, 1996)
Io sono leggenda ((I Am Legend, F. Lawrence, 2007)
King Kong (id., M. C. Cooper e E. B. Schoedsack, 1933)
L'angelo azzurro (Der blaue Engel, J. von Sternberg, 1930)
L'avventura del Poseidon (The Poseidon Adventure, R. Neame, 1972)
L'incendio di Chicago (In Old Chicago, H. King, 1938)
L'inferno di cristallo (The Towering Inferno, J. Guillermin, 1974)
L'ultimo uomo della Terra (U. Ragona, 1963)
La caduta – Gli ultimi giorni di Hitler (Der Untergang, O. Hirschbiegel, 2004)
La guerra dei mondi (War of the Worlds, B. Haskin, 1953)
Lolita (id., S. Kubrick, 1962)
M – Il mostro di Dusseldorf (M – Eine Stadt sucht einen Mörder, F. Lang, 1931)
Melancholia (id., L. von Trier, 2011)
Osmosis Jones (id., P. & B. Farrelly, 2001)
Ossessione (L. Visconti, 1943)
San Francisco (id., W. S. Van Dyke, 1936)
Stéphane, una moglie infedele (La femme infidèle, C. Chabrol, 1969)
Teorema (P. P. Pasolini, 1968)
Terremoto (Earthquake, M. Robson, 1974)
The Peacemaker (id. M. Leder, 1997)

Ringraziamenti

Intendo ringraziare Silvio Alovio per i preziosi commenti su una

versione precedente di questo saggio, nonché gli organizzatori e il pubblico della conferenza “Katastrophé — Riflessioni sul discorso catastrofico” (Torino 14–15 dicembre 2016) dove ho avuto modo di presentare e discutere la prima versione di questo saggio.