

Master in Comunicazione della Scienza della SISSA di Trieste

Le apocalissi tecnologiche

Cinema, scienza e società dopo l'11 settembre

Tesi di:

Laura Caterina Fabiana Russo

Relatore:

Giancarlo Sturloni

Trieste, febbraio 2010

Indice

<i>Introduzione</i>	p. 5
Capitolo 1 – <i>Raccontare la fine. Strutture e motivi delle narrazioni apocalittiche</i>	p. 9
Capitolo 2 – <i>Rappresentare la fine. Cinema, scienza e società</i>	p. 19
Capitolo 3 – <i>Apocalissi tecnologiche pre-Muro e tra due crolli</i>	p. 37
Capitolo 4 – <i>Apocalissi tecnologiche post-2001. Quattro casi</i>	p. 49
<i>Com'è fatto un film catastrofico</i>	p. 51
<i>The Day After Tomorrow</i>	p. 54
1) <i>Trama</i>	p. 54
2) <i>Perché questo film?</i>	p. 56
3) <i>Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato</i>	p. 58
4) <i>La famiglia davanti alla fine</i>	p. 60
5) <i>La città</i>	p. 62
<i>Io sono leggenda</i>	p. 66
1) <i>Trama</i>	p. 66
2) <i>Perché questo film?</i>	p. 67
3) <i>Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato</i>	p. 68
4) <i>La famiglia davanti alla fine</i>	p. 72
5) <i>La città</i>	p. 74
<i>E venne il giorno</i>	p. 75
1) <i>Trama</i>	p. 75
2) <i>Perché questo film?</i>	p. 76
3) <i>Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato</i>	p. 79
4) <i>La famiglia davanti alla fine</i>	p. 82
5) <i>La città</i>	p. 83
2012	p. 85
1) <i>Trama</i>	p. 85
2) <i>Perché questo film?</i>	p. 87
3) <i>Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato</i>	p. 90
4) <i>La famiglia davanti alla fine</i>	p. 93
5) <i>La città</i>	p. 94
<i>Conclusioni</i>	p. 97
<i>Bibliografia</i>	p. 103

Introduzione

Se consideriamo i prodotti letterari e cinematografici degli ultimi anni, notiamo un'accentuazione dei caratteri apocalittici legati ai rapporti tra scienza e società, tra natura e uomo tecnologico. A questo risultato porta un insieme di fattori mediatici, scientifici, sociali e politici.

L'apocalisse fa parte del repertorio quotidiano di immagini e vocaboli con cui si parla di scienza. Dal riscaldamento globale alla genetica, dalle catastrofi naturali a quelle tecnologiche: la categoria del "dopo l'uomo" invade sottilmente il nostro modo di pensare il mondo.

Queste rappresentazioni sociali della scienza – per dirla con Moscovici¹ – escono dai confini dell'immaginazione fantascientifica e della speculazione intellettuale e invadono i nostri discorsi quotidiani, l'immaginario da cui attingono i media (e che essi stessi stimolano e veicolano).

Il ruolo della scienza in questa situazione è ambivalente: se da un lato si vede in essa l'origine della sciagura, dall'altro è alla scienza stessa che si chiede la soluzione al problema. Il duplice ruolo della scienza è particolarmente evidente in esperimenti creativi come quello di Alan Weisman, che nel suo bestseller del 2007 tenta di tracciare – calcoli alla mano – il profilo del mondo dopo l'improvvisa scomparsa dell'uomo.² L'evoluzione dell'uomo viene tagliata fuori dall'ordine naturale delle cose. Il discorso sul progresso prende i toni del danno irreparabile e della responsabilità universale. I giudizi morali assumono una valenza trascendente: la colpa è commessa non contro l'uomo, ma contro la natura.³

Ed è proprio la colpa, tradizionalmente legata all'apocalisse, il filo conduttore che lega e alimenta queste rappresentazioni. L'estinzione della nostra specie pesa sull'immaginario

¹ S. Moscovici, *Le rappresentazioni sociali*, il Mulino, Bologna 2005.

² A. Weisman, *Il mondo senza di noi*, Einaudi, Torino 2008.

³ O. Franceschelli, *La natura dopo Darwin*, Donzelli, Roma 2007.

collettivo come il Giorno del giudizio. Entrambe le immagini condividono il senso di una responsabilità universale contro cui è impossibile combattere.

Sono queste le suggestioni e le questioni all'origine della presente indagine: l'associazione sempre più dilagante tra scienza e apocalisse, progresso e colpa; l'affiorare (o meglio, il riaffiorare) della natura come estremo di una polarità che la oppone all'uomo; la rievocazione di immagini mitologiche e bibliche per parlare del rapporto tra natura, scienza e uomo.

Per indagare questi rapporti e la loro evoluzione, sono partita da una ricerca sulla struttura delle narrazioni apocalittiche, la persistenza e il fascino intramontabile di queste rappresentazioni, il senso della fine e il desiderio ricorrente di porsi in una prospettiva distopica e post umana, dalla quale gettare uno sguardo all'indietro sulla nostra storia. Ho cercato di condensare queste ricerche nel primo capitolo del presente lavoro.

Il ruolo della scienza in queste rappresentazioni mi è apparso fin da subito significativo e problematico. In una società sempre più scientificizzata come quella occidentale, i segni del progresso sono costantemente accompagnati dalla messa in discussione della scienza stessa: non più *deus ex machina*, la conoscenza scientifica e tecnologica è oggetto di critica, dibattito e colpevolizzazione sulla pubblica piazza. Ho trovato un fondamento teorico a queste considerazioni nei lavori di Ulrich Beck sulla società del rischio,⁴ i cui caratteri ho tratteggiato nel secondo capitolo della tesi.

Tutto ciò si riversa nelle rappresentazioni sociali della scienza: gli studi di Serge Moscovici – a cui faccio riferimento sempre nel secondo capitolo – mi hanno offerto il bagaglio tecnico e lessicale per indagare le immagini e le narrazioni diffuse intorno ad argomenti problematici di interesse generale (la scienza, in questo caso), rintracciando l'origine della loro maggiore o minore pregnanza ed efficacia nell'esistenza di un immaginario collettivo e nella loro relazione con esso.

Per concretizzare la mia indagine, mi sono interrogata su quale potesse essere il veicolo più efficace delle rappresentazioni diffuse intorno alla scienza. L'ho individuato nel cinema, trovando un supporto e un punto di riferimento nei lavori di Matteo Merzagora⁵ e Alberto Brodesco⁶ sul rapporto tra cinema, scienza e società. Secondo questi autori, il cinema è un veicolo privilegiato per indagare l'immaginario collettivo, in quanto svolge nei confronti

⁴ U. Beck, *La società del rischio*, Carocci, Roma 2000.

⁵ M. Merzagora, *Scienza da vedere. L'immaginario scientifico sul grande e sul piccolo schermo*, Sironi, Milano 2006.

⁶ A. Brodesco, *Una voce nel disastro*, Meltemi, Roma 2008.

di quest'ultimo un doppio ruolo: da un lato lo mette in scena, dall'altro ha la capacità di agire su di esso.

Prima di cominciare il lavoro di analisi effettivo, mi sono dovuta confrontare con un problema di natura storica: le rappresentazioni apocalittiche della scienza sono sempre esistite? Quali sono i caratteri e la natura specifica di quelle degli ultimi anni?

Nel terzo capitolo offro pertanto una periodizzazione e una definizione di queste rappresentazioni: chiamandole apocalissi tecnologiche, intendo mettere a fuoco la loro stretta dipendenza dal progresso scientifico-tecnologico. La narrazione apocalittica contemporanea mi appare come la forma moderna della tragedia: la sua particolarità sta nel fatto di mettere a rischio l'uomo in quanto specie, non in quanto individuo; la tragedia moderna non nasce da una divinità o da un evento soprannaturale, ma dall'uomo e per l'uomo.

A partire dal Novecento, la nostra specie appare in grado di causare la propria fine, grazie al progresso scientifico: in particolare, essa assume la consapevolezza di poterlo fare a partire dalla bomba atomica. Anche delimitando così l'oggetto della mia indagine, avrei rischiato di rendere questo lavoro infinito nello spazio e nel tempo. Ho dovuto perciò ridurre ulteriormente l'oggetto della mia analisi e cercare di indagare le differenze che sussistono tra le rappresentazioni apocalittiche degli ultimi anni e quelle che popolano il cinema e la letteratura a partire dalla metà del Novecento. Ho delineato così una possibile partizione tra i diversi tipi di apocalisse tecnologica: le apocalissi pre-muro (la bomba atomica e il pericolo di un conflitto nucleare globale, fino alla caduta del muro di Berlino); le apocalissi tra due crolli (quelle che interessano il periodo tra la fine della Guerra Fredda e l'11 settembre 2001); le apocalissi post-2001 (l'oggetto specifico della mia analisi).

L'anno di uscita rappresenta dunque il primo criterio di scelta: ho analizzato soltanto film usciti dopo il 2001. Tra tutti i film apocalittici prodotti tra il 2002 e il 2010, ho selezionato i quattro che mi sembravano più significativi, secondo due ulteriori criteri: la larga diffusione e i temi scientifici toccati, che dovevano coprire uno spettro il più possibile ampio delle ansie legate alla scienza e alla tecnologia. L'esclusione dalla mia indagine del cinema minore e di quello d'essai non deriva certamente da una scelta di gusto, ma da una questione di efficacia e pregnanza: per sondare un immaginario il più possibile condiviso, avrei dovuto analizzare i film di maggiore consumo; in questo senso, gli incassi offrono un buon punto di riferimento.

L'analisi dei quattro film occupa il quarto capitolo della tesi, il più corposo e articolato. Esso è diviso in sei parti: dopo aver contestualizzato il tipo di apocalisse

tecnologica che in questi film viene messo in scena (l'apocalisse tecnologica post-2001), tratteggio – con l'aiuto dei lavori di Merzagora, Brodesco e Susan Sontag⁷ – i caratteri ricorrenti delle pellicole apocalittiche, la loro struttura e il linguaggio cinematografico impiegato.

Le successive quattro parti presentano l'analisi puntuale dei quattro film, ovvero *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), *Io sono leggenda* (Francis Lawrence, 2007), *E venne il giorno* (Manoj Nelliattu Shyamalan, 2008) e *2012* (Roland Emmerich, 2009).

La suddivisione interna delle quattro parti rispecchia le ipotesi guida e il metodo che ho seguito nell'analisi delle opere. Dopo un riassunto più o meno puntuale della trama, funzionale all'indagine successiva e alla messa in luce delle dinamiche tra i personaggi, mi interrogo infatti sui motivi per cui il regista ha deciso di fare questo film (perché ha scelto quel genere cinematografico, che accoglienza ha ricevuto; gli eventuali riferimenti a pellicole analoghe); la funzione della scienza e la figura dello scienziato (la specifica disciplina chiamata in causa dal film, il modo in cui viene trattato un determinato rischio tecnologico, il ruolo ambivalente della conoscenza scientifico-tecnologica davanti alla catastrofe); le dinamiche familiari che emergono dalla storia, la ricorrenza e la ripetitività delle quali mi sembrano particolarmente significative; infine, la rappresentazione della città e lo sguardo, da essa veicolato, sulla civiltà occidentale.

⁷ S. Sontag, "L'immagine del disastro", in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998.

Capitolo 1

Raccontare la fine. Strutture e motivi delle narrazioni apocalittiche

It's the end of the world

as we know it

R.E.M., 1987

Nel novembre 2008 lo studio di architettura newyorkese Lindfors ha pubblicato sul proprio sito una serie di rielaborazioni grafiche di New York e Tokyo in cui le due città sono ritratte completamente sommerse dall'acqua. Il progetto, che non è un passatempo da urbanisti, si chiama *Aqualta*, ed è così descritto nella pagina a esso dedicata:

Aqualta – a play on Acqua Alta, the increasing high tides flooding Venice – visually explores what a coastal metropolis might feel like a hundred years from now due to rising sea levels. The images illustrate two cultural and financial epicenters – Tokyo and New York – adapting to, rather than resisting, rising waters.

Aqualta imagines city dwellers migrating to higher and dryer elevations as water levels gradually increase. Piers, boardwalks and systems of navigable canals reestablish the transportation network lost below. Residents repurpose rooftops for farms and greenhouses. Wetland ecologies and oyster beds thrive and take root to better protect coasts from future storms. The cities are shown without combustion – engines, power plants, all emissions are rendered obsolete – resulting in cleaner, quieter neighborhoods.

Aqualta reveals an adaptable city infrastructure capable of acclimating to nature.⁸

L'inquietante proiezione sul futuro delle due metropoli è volta a mostrare ai visitatori del sito come, in fondo, grazie all'innata capacità umana di adattarsi all'ambiente, nel caso di una catastrofe climatica le nostre città rimarranno – con tutte le differenze del caso – vivibili e sostenibili. Anzi: il fatto che l'eventuale inondazione avrà effetti devastanti sulle forme più

⁸ Il sito si trova all'indirizzo: <http://studiolindfors.com/2010/2009/11/aqualta/>

inquinanti di energia ci restituirà un mondo più pulito e a misura d'uomo. Gli architetti di Lindfors assicurano anche che in breve tempo le vie di comunicazione verranno ristabilite e si provvederà, con architetture verdi, a rimettere le cose al proprio posto.

Dalle poche note del sito – interamente riportate nella citazione sopra – non si capisce se lo studio newyorkese abbia dato il via a un vero e proprio progetto di teoria urbanistica volto a preparare il pianeta a far fronte ai problemi dell'innalzamento del livello delle acque o se, invece, *Aqualta* sia solo un'ipotesi di lavoro per il futuro o un'iniziativa per sensibilizzare la popolazione americana sui problemi del riscaldamento globale; ai fini del mio discorso, tuttavia, ciò conta relativamente: quello che va rilevato è il fatto che *Aqualta* sia stato pensato e realizzato, ossia che, al livello della *rappresentazione*, la possibilità di una «fine del mondo per come la conosciamo» è oggi più che mai concreta, e spinge alla realizzazione di studi di fattibilità per progetti futuribili – anche se francamente un po' comici.

Il progetto *Aqualta* è piuttosto singolare, e lo è, più che per il focus attorno a cui ruota, per il fatto che, forse per la prima volta, non è promosso da un gruppo musicale, da uno scrittore o da un cineasta, ma da uno studio architettonico. Generalmente, infatti, queste rappresentazioni apocalittiche del futuro dell'uomo e della terra sono parti della fantasia – e il fatto che anche il mondo dell'architettura e del design cominci a interessarsene non può essere di secondaria importanza.

Negli ultimi anni, le visioni della fine o di un “dopo” si sono moltiplicate non soltanto nel numero ma anche nelle possibili declinazioni: sarebbe possibile, con un po' di pazienza, tracciare un elenco pressoché interminabile delle esperienze, artistiche e non, che negli ultimi 15-20 anni hanno avuto a che fare con il tema dell'apocalisse. Dalla musica (con la celeberrima *It's the End of the World as We Know It* dei R.E.M., la sulfurea *2 Minutes to Midnight* degli Iron Maiden,⁹ fino a *Apocalypse Please* dei Muse), alla letteratura – dove il campione ineguagliato degli anni più recenti è *The Road* di Cormac McCarthy, che altro non è se non l'ultima di una serie di opere che mettono l'uomo a confronto con la fine¹⁰ – al cinema, che sarà l'oggetto di questa dissertazione.

⁹ Il cui titolo fa riferimento all'Orologio dell'Apocalisse creato dal *Bulletin of Atomic Scientists* di Chicago nel 1947.

¹⁰ Anche senza entrare nel merito della letteratura di fantascienza – che soprattutto negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale ha prodotto numerosi esempi in tal senso – la bibliografia sull'argomento è sterminata: si va da *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* di Haruki Murakami (1985) a *La fine dei giorni* di Alessandro De Roma (2008), da *Blues della fine del mondo* di Ian McEwan (2008) alle utopie distopiche di Tullio Avoledo, fino a *La possibilità di un'isola* (2005) di Michel Houellebecq.

La presenza di un “senso della fine” è così radicata nella modalità con cui gli uomini guardano al futuro del mondo che Marco Belpoliti, in un saggio significativamente intitolato *Crolli*,¹¹ crede di poter cogliere il senso di un’epoca – sostanzialmente il periodo che va dagli anni Novanta al momento in cui il volume è stato pubblicato – sulla base delle macerie che essa ha prodotto. Per «raccontare l’epoca di estremismo in cui viviamo», dice Belpoliti, «bisogna necessariamente procedere per dettagli, particolari, frammenti, cercando di illuminare avvenimenti, ma anche opere, libri, scritti e idee che ci aiutano a restituire un significato, almeno plausibile, al nostro passato prossimo».¹²

Per fare ciò, Belpoliti parte da quelli che considera i due avvenimenti cardinali del mondo contemporaneo e che, secondo lui, hanno profondamente segnato il nostro immaginario corrente: sono, appunto, due crolli, quello del Muro di Berlino nel 1989 e quello delle Torri Gemelle di New York nel 2001. Si tratta di due crolli «opposti e simmetrici»: il primo è l’abbattimento di una barriera, un evento gioioso e collettivo; il secondo è invece un evento tragico. Entrambi sono non solo degli spartiacque storici, politici ed economici, ma un intervento diretto (e violento) sulla nostra capacità di percezione del mondo e sulla sua rappresentazione. Il crollo del Muro è l’apertura di uno spazio: attraverso un atto distruttivo si è passati dal mondo chiuso del blocco a quello aperto della globalizzazione; il crollo delle Torri rappresenta invece un percorso opposto, ossia una pratica di chiusura.¹³ Entrambi questi avvenimenti possono essere considerati come il punto di fine dei rispettivi mondi ma, soprattutto, sono due eventi dopo i quali il modo di percepire i rapporti di forza mondiali è mutato, ed è mutato, con essi, il modo di rappresentare il mondo.

Il cinema a cui ci si rifarà in questa tesi è stato prodotto sotto gli auspici dei due crolli appena descritti.

Lo scrittore inglese Ian McEwan ha dedicato al tema della fine del mondo una conferenza tenuta alla Stanford University il 25 giugno 2007: da questo intervento è stato tratto un *pamphlet*, intitolato *End of The World Blues*,¹⁴ in cui lo scrittore fa il punto sul significato del “racconto della fine” partendo dall’assunto, vecchio quanto il mondo, che l’umanità ha connaturata nel proprio DNA un’insopprimibile fascinazione per quelle narrazioni che preannunciano la totale distruzione dell’uomo: gli ultimi giorni, il momento

¹¹ M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.

¹² Ivi, p. 4.

¹³ Cfr. ivi, p. 3.

¹⁴ I. McEwan, *Blues della fine del mondo*, Einaudi, Torino 2008.

finale, l'estinzione della (propria) vita sono da sempre un argomento di forte presa su scrittori e lettori, e le opere che se ne occupano, dalla letteratura alla scienza, dalla religione alla filosofia, sono innumerevoli.

Curiosamente, il contributo di McEwan prende spunto da un'immagine, per la precisione da una fotografia. Si tratta di una foto scattata verso la fine dell'Ottocento, in cui è raffigurata una scena urbana molto generica e sostanzialmente priva di significato: una coppia passeggia nel parco, alcuni bambini giocano, una fantesca porta a spasso un neonato. McEwan dice che nessuno di noi, di prim'acchito, guarda un'immagine come questa pensando che le persone che vi sono raffigurate siano tutte quante morte. Come scrive Susan Sontag,

La fotografia è l'archivio della nostra mortalità. Basta premere un tasto per conferire all'istante un'ironia postuma. Le fotografie ci mostrano individui presenti in modo inconfutabile e preciso all'interno delle loro rispettive esistenze; esse hanno il potere di radunare persone e cose che un attimo dopo si saranno già disperse, che saranno cambiate e avranno ripreso il corso del proprio destino individuale.¹⁵

In qualche modo, l'immagine di un individuo ne è la proiezione oltre la vita; le cose cambiano nel momento in cui, anziché pensare alla morte del singolo o di se stessi, si pensa alla morte *collettiva* e alla sua *rappresentazione*: qui si pone il problema dell'uscita dalla dimensione privata (tutti sappiamo che dobbiamo morire) per entrare in una dimensione misteriosa, eterea. Per quanto ne sappiamo oggi, la fine dell'uomo potrebbe avvenire come potrebbe non avvenire. Nel primo caso, comunque, nessuno di noi è in grado di dire *quando*. Non ci può essere, in sostanza, l'immagine della fine della civiltà umana: non ci è dato sfogliare l'album dei ricordi della fine del mondo.

A fronte di questa totale (e per molti angosciante) inconoscibilità, le teorie sulla fine e sulle modalità di avvicinamento a essa sono fiorite e fioriscono. Nascono continuamente racconti, previsioni, proiezioni sulla fine del mondo e della specie umana; si moltiplicano *narrazioni* e *rappresentazioni* di quello che sarà (se mai sarà) che trovano il proprio archetipo nell'*Apocalisse* di Giovanni.¹⁶ Oggi come oggi, il 90% degli americani sostiene di credere in

¹⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p.

¹⁶ A questo proposito, McEwan sostiene che il testo dell'*Apocalisse*, al di là del proprio valore archetipico e mistico, si presti in maniera convincente ad essere manipolato e continuamente

Dio e nel Giorno del Giudizio; il 53% è creazionista, e crede che l'età del cosmo sia di seimila anni; il 44% prevede un secondo avvento entro il 2050:

Nel complesso, la credenza nella profezia biblica del tempo della fine in un mondo purificato dalla catastrofe e quindi redento e reso interamente cristiano e libero dal conflitto, grazie al ritorno di Gesù nel breve lasso della nostra esistenza, è più forte negli Stati Uniti che in qualunque altro luogo e accomuna gruppi economicamente disagiati e poco scolarizzati a milioni di persone in possesso di un'istruzione universitaria, fino alle élites governative e ai massimi vertici del potere. Secondo il sociologo John Wiley Nelson le idee apocalittiche sarebbero «americane come l'hot-dog».¹⁷

Ma perché il racconto della fine ha così tanta presa sugli esseri umani? Come è riuscito a resistere nei secoli rimanendo sempre uguale a se stesso? Una risposta soddisfacente a queste domande va ben oltre gli scopi di questo lavoro. Tuttavia, non si può non rilevare un fatto quantomeno curioso: che la «fine» sia preannunciata dal cinema, dalla letteratura o dagli scritti spesso deliranti di qualche setta religiosa (e quelle fondate su basi escatologiche sono molte, dagli Avventisti del Settimo Giorno ai Testimoni di Geova, dai Mormoni ai Milleriti), tutte hanno un singolare tratto in comune: essa è sempre imminente, prevista per oggi, per domani o dopodomani; non si danno infatti credenze escatologiche che annuncino la fine del mondo e dell'uomo in un arco di tempo più lungo di un pugno di anni: in generale, si può dire, la fine è sempre prevista *entro i termini delle scadenze biologiche di chi la predica*.

Viviamo oggi in attesa di una fine fissata dai Maya per il dicembre 2012; fallita questa, ne abbiamo già pronta un'altra (per il meteorite) per il 2036,¹⁸ posto che il CERN di Ginevra non faccia scherzi (l'acceleratore di particelle del CERN, al primo avvio nel 2008, aveva dato luogo a un'altra possibile fine nell'autunno di quello stesso anno). Dal punto di vista della narrazione, invece, la continua proposta di date e motivi per la fine definitiva sembra rispondere in modo più che soddisfacente a un bisogno: l'interesse suscitato dai libri (narrativi o pseudoscientifici) e dai film sul tema prodotti in questi ultimi anni. Sembra che il pubblico abbia una certa fame di narrazioni come queste.

Una risposta possibile a questo fenomeno verrà data nel corso delle analisi dei film scelti in questa dissertazione. È tuttavia doveroso, in questo luogo, segnalare come,

riproposto per via dei personaggi e dei contenuti che presenta: cavalieri, terremoti, incendi, angeli che danno fiato alle trombe, bestie mitologiche, numeri misteriosi (il 4, il 7, il 10, il 666).

¹⁷ I. McEwan, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁸ Cfr. D. Durda, «Apophis minaccia imminente?», *Le Stelle*, 49, marzo 2007, pp. 32-39.

probabilmente, il successo di opere di questo genere – al di là dell’alta spettacolarità che le caratterizza – sia dovuto al fatto che esse colmano un vuoto: in esse infatti l’uomo è archetipicamente messo a confronto con l’ineluttabile, con la potenza dell’eterno. Tutte queste distopie catastrofiche hanno a che vedere con il divino e sono totalizzanti (per non dire totalitarie); sono monolitiche, eliminano le differenze di classe e mettono in qualche modo in scena esperienze catartiche, in quanto sono sempre una *punizione* che l’uomo subisce per il proprio comportamento morale: avendo usurpato il pianeta e attinto sconsideratamente alle sue risorse, gli esseri umani sono puniti con la distruzione.¹⁹

L’importanza della narrazione della fine, però, ha anche motivazioni più strutturali: il momento della fine collettiva permette uno sguardo a ritroso sull’uomo e su se stessi che una narrazione «aperta» o comunque non definitiva non accorda. La narrazione distopica, infatti, è una narrazione che si situa *sempre* nel futuro (al contrario di quella utopica, che spesso è semplicemente inscenata in un *luogo altro*), e, pertanto, ha la funzione di offrire una visione a ritroso sul percorso e sulle opere umane, e di giudicarle.

Si tratta, a ben vedere, del vecchio adagio pasoliniano:

Finché io non sarò morto nessuno potrà dire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile. È dunque assolutamente necessario morire, perché finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente [...] un passato [...] linguisticamente ben descrivibile.²⁰

La fine, dicevo, permette di guardare a ritroso e giudicare. Si tratta di un accorgimento epistemologico particolarmente fortunato nel Novecento: la morte dà compiutezza, con la fine si può considerare l’operato di qualcuno (nel nostro caso, dell’umanità intera) *in toto*. Questa visione dell’uomo e delle cose a posteriori contiene sempre, nel discorso apocalittico, una sorta di richiesta etica. Essa è un avvertimento e un invito a modificare alcuni comportamenti

¹⁹ A questo proposito, si vedano per esempio i motivi propulsivi della catastrofe nelle pellicole di Roland Emmerich *The Day After Tomorrow* (2004) e *E venne il giorno* di Manoj Nelliyattu Shyamalan (2008) che analizzerò più avanti.

²⁰ P. P. Pasolini, *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 2000, p. 241.

al fine di evitare quello che l'opera mette in scena. È in questo senso che va intesa l'affermazione di McEwan – che cita nel suo intervento il saggio *Il senso della fine* del critico letterario britannico Frank Kermode – secondo la quale la consonanza tra queste narrazioni e il libro dell'Apocalisse è conforme al «nostro più autentico bisogno di sviluppo narrativo».²¹ Tutte le storie hanno bisogno di una fine, e queste narrazioni mettono in scena quella con la «f» maiuscola.

Il diffondersi di questo tipo di rappresentazioni ha conosciuto negli ultimi anni non solo una ripresa, ma addirittura un'esplosione: come si diceva poco sopra, è grazie ai due «crolli» epocali verificatisi nell'ultimo ventennio che il racconto della catastrofe ha potuto proliferare in tutte le arti: Francesco Muzzioli, in un libro dedicato alle *Scritture della catastrofe*,²² sostiene che il motivo propulsivo di questo fenomeno sia fin troppo ovvio, e vada ricercato nell'improvvisa mancanza del blocco sovietico e nella conseguente situazione di instabilità su scala planetaria.

Venendo a mancare l'alternativa tra capitalismo e comunismo, e insinuandosi velocemente la globalizzazione, «l'immaginario collettivo diventa incapace di pensare al futuro, se non in termini, appunto, della fine del mondo». In una parola, dove non c'è più la Storia si insinua la superstizione, alimentata dai continui proclami millenaristi lanciati attraverso i mezzi di informazione dai nuovi «cattivi» (le ansie distruttrici di Al Qaeda e dell'Iran su tutti). Marco Belpoliti, a questo proposito, conclude la sua disamina della contemporaneità parlando del nostro come di un «tempo penultimo», avvalendosi del fatto che, Scritture alla mano, l'apocalisse non indica strettamente il tempo della fine, ma il tempo di una «fine che non finisce di finire»:

I filosofi contemporanei si sono posti da tempo il problema del perché il progresso moderno volga in catastrofe, e si sono risposti ribadendo il duplice significato del termine «catastrofe»: da un lato esso significa «svolgere sino alla fine», «terminare», da cui deriva il significato di sconvolgimento, di totale disastro, comunemente attribuito alla parole. Ma c'è anche un altro significato: rivolgimento, cambiamento di direzione. Catastrofe come «svolta», ovvero come trasformazione, metamorfosi.²³

²¹ In I. McEwan, *op. cit.*, p. 22.

²² Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, pp. 12 e sgg.

²³ M. Belpoliti, *op. cit.*, p. 131. Il riferimento diretto di questo secondo significato sarebbe la teoria delle catastrofi di René Thom, dove la catastrofe è intesa come una transizione discontinua che si verifica quando un sistema dispone di più di uno stato stabile, o può seguire più di un cammino di

Questo concetto fa gioco al nostro discorso, e si riallaccia saldamente a quanto detto poco sopra: se il racconto deve contenere un'istanza etica e comportamentale, è naturale che debba lasciare aperto uno spiraglio e una possibilità di rigenerazione. Del resto, tutte queste narrazioni escatologiche – per il semplice fatto di dover essere narrate – devono per forza di cose postulare la sopravvivenza di almeno *un* essere umano, quando non due o più: il narratore e le persone a cui la catastrofe viene narrata. Dunque, se non c'è necessariamente un «lieto fine» (ma sono rari i casi in cui non c'è), ci deve essere almeno un finale più consolatorio delle premesse: il protagonista della narrazione rimane *vivo*. In questo, il racconto distopico è in tutto e per tutto simile al racconto del terrore più classico o al racconto fantastico – del quale non è se non la reincarnazione tecnologica. Il lieto fine è necessario anche per un altro motivo, quello etico: se nessuno ha la possibilità di sopravvivere, tanto vale, nel mondo reale, non provare nemmeno a cambiare le cose.

E la scienza? Ancora McEwan:

La cultura laica e scientifica non è stata in grado di sostituire né di sfidare questi sistemi di pensiero ultraterreno reciprocamente incompatibili. Il metodo scientifico, lo scetticismo, la razionalità in senso lato, devono ancora trovare un'epopea di sufficiente impatto, semplicità e fascino per competere con le antiche storie che danno senso alla vita della gente. [...] La scienza è in grado di annunciare il probabile innalzamento del livello dei mari delle temperature globali [...] ma in tema di futuro dell'uomo non può competere con l'orrore e, soprattutto, con la pregnanza di significato delle profezie [...]. Lungi dal rappresentare una sfida, la scienza ha anzi palesemente irrobustito il pensiero apocalittico. Ci ha fornito gli strumenti per distruggere noi stessi e la nostra civiltà in meno di un paio d'ore [...].²⁴

Allo stesso tempo, è proprio alla curiosità scientifica che dobbiamo quello che conosciamo del mondo, anche se – ed è proprio qui che si insinuano l'irrazionale e il millenarismo – a oggi non disponiamo della capacità di prevedere con certezza il futuro. È in questo spazio bianco che si inseriscono le ansie escatologiche: abbiamo la possibilità tecnica di autodistruggerci o di rovinare il pianeta al punto da far «ribellare» la natura contro di noi,

trasformazione. La catastrofe non ha dunque, in senso stretto, il significato di fine ma di riadattamento, mutamento di forme. Cfr. R. Thom, *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1980.

²⁴ I. Mc Ewan, *op. cit.*, pp. 29-31.

ma non sappiamo né se né quando questo potrà avvenire. Nel frattempo, ci immaginiamo e ci rappresentiamo terremoti, inondazioni, invasioni batteriologiche incontrollate caricandole di significati mistici.

Questo, come dicevo, accade oggi. Vedremo nel terzo capitolo come, solo poche decine di anni fa, quando la minaccia nucleare era particolarmente presente, il nostro immaginario lavorava in modo diverso: si pensi a quello che sarebbe potuto succedere nell'ottobre del 1962, quando la flotta sovietica carica di testate nucleari fronteggiò la marina americana al largo di Cuba. Tutti rimasero con il fiato sospeso aspettando la decisione di Nikita Chruščëv di ritirare le navi. Ebbene, quanti romanzi furono scritti sulla crisi dei missili? Quanti film? Pochi, pochissimi, e nessuno di capitale importanza.²⁵

Questa rimozione di eventi capitali e concreti da parte del mondo del cinema come della letteratura è l'epicentro di una serie di conferenze che lo scrittore e studioso tedesco W.G. Sebald tenne nel 1997 a Zurigo, e pubblicate in italiano con il titolo di *Storia naturale della distruzione*.²⁶ Parlando del bombardamento di Dresda, Sebald scrive:

Le persone camminavano «per la strada in mezzo a rovine spaventose» scriveva Alfred Döblin della Germania Sudoccidentale in un appunto datato fine 1945 «proprio come se non fosse successo nulla e... la città avesse avuto sempre quell'aspetto». Il rovescio di questa apatia fu l'impegno a voltar pagina, l'eroismo con il quale, senza tante domande, la gente si mise subito all'opera per riorganizzare e sgomberare.²⁷

E ancora, poco oltre:

Perfino la tanto acclamata «letteratura delle macerie», che per programma aveva un intransigente senso della realtà e il cui tema di fondo era, secondo la dichiarazione di intenti fatta da Böll, affrontare «ciò che... abbiamo trovato tornando a casa» finisce per rivelarsi – a chi voglia guardarla più da vicino – uno strumento che ben si accorda con l'amnesia individuale e collettiva,

²⁵ Così ne parla ad esempio Spencer Weart, direttore del Center for History of Physics dell'American Institute of Physics dal 1971 al 2009, in *Febbre planetaria*, Orme, Milano 2005: «Quando la crisi si concluse, la gente distolse l'attenzione con la rapidità di un bambino che sollevi un sasso, intraveda muoversi qualcosa di viscido, e rimetta il sasso dov'era».

²⁶ W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004. Il titolo originale del volume, pubblicato in tedesco, suona come *Guerra aerea e letteratura*.

²⁷ Ivi, p. 19.

strumento probabilmente regolato da processi preconsoci di autocensura allo scopo di dissimulare un mondo ormai non più comprensibile.²⁸

A tutt'oggi, dice Sebald, mancano nelle biblioteche e nelle videoteche tedesche delle opere che facciano i conti con questi fatti. È curioso e insieme molto significativo che il film più importante girato tra le macerie della Germania postbellica sia italiano: *Germania anno zero* di Roberto Rossellini (1948).

Tutto questo porta a una prima conclusione: le rappresentazioni della fine sono accettabili quando non si propongono di fare i conti con una fine *reale*. Le apocalissi tecnologiche diventano rappresentabili nel momento in cui sono futuribili e si rifanno a tradizioni millenariste, ma di fatto non toccano nessun trauma collettivo realmente vissuto.

²⁸ Ivi, p. 23.

Capitolo 2

Rappresentare la fine. Cinema, scienza e società

*And it's a hard
rain's a-gonna fall.*
Bob Dylan, 1963

Nel 1986, a Francoforte, il sociologo tedesco Ulrich Beck pubblicò un lungo e articolato saggio dedicato a *La società del rischio*.²⁹ In questo scritto Beck delinea un tentativo di definire il concetto di modernizzazione alle soglie del XXI secolo: la sua idea propulsiva è che mentre nelle società industriali la logica di produzione della ricchezza dominava sulla logica di produzione dei rischi, nella «società del rischio» – che è quella che si andava definendo intorno alla metà degli anni Ottanta e nella quale oggi saremmo completamente immersi – questo rapporto si inverte. Scrive Beck:

Nella riflessività dei processi di modernizzazione le forze produttive hanno perso la loro innocenza. L'accrescimento del potere del “progresso” tecnico-economico è messo sempre più in ombra dalla produzione di rischi. In un primo stadio, essi possono essere legittimati come “effetti collaterali latenti”. Ma con la loro universalizzazione, con la critica da parte dell'opinione pubblica e l'analisi (anti)scientifica, i rischi emergono definitivamente dalla latenza e acquistano un significato nuovo e centrale per i conflitti sociali e politici.³⁰

Per quanto possa apparire curioso e contraddittorio, nella società del rischio i problemi non sono il prodotto di una *crisi*, ma del *successo* dei processi di modernizzazione che ne delineano la struttura; ciò è particolarmente chiaro se, seguendo Beck, si prova a studiare il ruolo della scienza e dello sviluppo tecnologico. Nella società del rischio la scienza occupa

²⁹ U. Beck, *op. cit.*

³⁰ Ivi, p. 18.

una posizione piuttosto ambigua benché centrale: essa è, al contempo, *una* delle cause dei rischi, e ne è allo stesso tempo il *medium della definizione* e la fonte delle soluzioni.

La nostra è un'epoca di scientificizzazione completa, «che ha esteso il dubbio scientifico anche ai fondamenti immanenti e alle conseguenze esterne della scienza»:³¹ le scienze, sostiene Beck, vengono oggi confrontate con se stesse come prodotto e produttore della realtà e dei problemi che devono affrontare e risolvere. In una parola, la loro rilevanza è legata al fatto che tra le loro facoltà ci sia quella di poter risolvere i problemi e i rischi che esse stesse pongono. L'aumento esponenziale dei successi in ambito scientifico ha come conseguenza l'aumento delle probabilità del rischio.

Questa nuova visione della scienza arriva a postulare che più essa si sviluppa, più cresce il fattore di insicurezza: in una società altamente scientificizzata l'insicurezza e il rischio sono sistematizzati. Non solo: il continuo sviluppo delle pratiche scientifiche e tecnologiche trasforma i destinatari e gli applicatori dei risultati scientifici (politici, economisti e così via) in co-produttori (quando non addirittura committenti) della conoscenza veicolata dalla scienza. Il rischio diventa una condizione imprescindibile all'interno della società: ogni indagine scientifica, ogni scoperta, si porta dietro il proprio bagaglio di «effetti collaterali» (non sempre prevedibili al 100%), e parte del ruolo della scienza è creare i presupposti utili a fronteggiarli. Oggi come oggi, sostiene Beck,

Al centro dell'attenzione stanno sempre più le minacce che per i profani non sono né visibili né tangibili, minacce che talvolta non si traducono in atto nel corso della vita di chi le percepisce, ma solo nella generazione successiva. In ogni caso, si tratta di minacce che *per diventare "visibili" e interpretabili come tali necessitano degli "organi di percezione" della scienza [...]*.³²

La sostanza del discorso di Beck sulla scienza, mi pare, verte sul fatto che, in una società sempre più scientificizzata – dove con questo termine non bisogna solo intendere un mondo sempre più tecnologico e dipendente dalle scoperte della scienza, ma anche e soprattutto un mondo sempre più conscio e preparato riguardo ai temi della scienza e le conseguenze delle sue applicazioni – la scienza perda il proprio ruolo di *deus ex machina*, ma diventi una pratica discutibile, pilotabile e in qualche modo depotenziata e desacralizzata. Nella percezione comune, la scienza perde il proprio ruolo dogmatico, in favore della

³¹ Ivi, p. 219.

³² Ivi, pp. 228-229.

possibilità di essere messa in discussione: una possibilità che è figlia della percezione comune dei rischi che da essa possono scaturire. Scienza non è più sinonimo di «verità», ma di «fallibilità»; allo stesso tempo, però, è e rimane sinonimo di «soluzione dei problemi».

Un altro punto che mi pare centrale è legato a quella che Beck definisce a più riprese come «stimabilità degli effetti collaterali»: le conseguenze sono dei *prodotti* delle scienze, e come tali devono essere, se non calcolabili, almeno prevedibili. Nella nostra percezione, ogni causa ha un effetto – che tuttavia non è matematicamente calcolabile dagli scienziati: la crescente parcellizzazione e specializzazione del sapere scientifico rende il prodotto scientifico inaccessibile nella sua interezza dal singolo scienziato, che, di conseguenza, ha facoltà di produrre solamente delle stime sui rischi, che dovranno poi essere confrontate con quelle di altri. È per questo che si può parlare, in merito al rischio tecnologico della nostra epoca, di una sorta di «orizzonte di attesa» ma mai di una prevedibilità certa. Nella società del rischio, pertanto, si opera in un regime di incertezza molto vasto, in cui, però

Le sostanze tossiche e le emissioni inquinanti, considerate dapprima come effetti collaterali “latenti” e poi come conseguenze “inevitabili”, sotto lo sguardo delle scienze sono gradualmente ricondotte alla componente decisionale in esse celata, e ricollegate alle condizioni della loro controllabilità. [...] Tutte le condizioni diventano così, in primo luogo, *plasmabili*, e, in secondo luogo, *dependenti dalla legittimazione*. L’idea che “potrebbe anche essere diverso” domina sempre più, in modo aperto o nascosto, tutti i campi d’azione come minacciosa possibilità che sta sullo sfondo, con le sue costrizioni ad argomentare.³³

A coronamento di questo discorso, Beck propone una formula che mi tornerà utile quando analizzerò nello specifico la figura di alcuni scienziati nel cinema apocalittico: con il moltiplicarsi dei rischi cresce la pressione a farsi passare per infallibili; lo scienziato è, in alcuni casi le cui conseguenze sono particolarmente rischiose, condannato a essere infallibile anche in virtù del fatto che, se la conoscenza scientifica è percepita come fallibile, così non è per la tecnologia, che è e rimane un ambito «immunizzato dal dubbio».³⁴

³³ Ivi, p. 245.

³⁴ Ivi, pp. 247-248. In qualche modo, di conseguenza, tutte le possibili apocalissi sono tecnologiche: le catastrofi di origine naturale diventano tecnologiche nel momento in cui l’uomo possiede le conoscenze scientifiche e la capacità tecnica per prevederle e porvi rimedio.

Alle intuizioni di Beck sembra fare eco una ricerca condotta dallo psicologo sociale franco-romeno Serge Moscovici, direttore del Laboratoire européen de Psychologie sociale, e autore di un volumetto dedicato a *Le rappresentazioni sociali*.³⁵ Qui, Moscovici pone una distinzione decisiva tra le due tipologie fondamentali di pensiero sociale: il «pensiero primitivo» e il pensiero scientifico. Il primo sarebbe una forma di rappresentazione che crede nel «potere illimitato della mente» di dar forma alla realtà e di determinare, di conseguenza, lo svolgersi degli eventi; il secondo, al contrario, postula il fatto che siano gli oggetti a dar forma al pensiero, e che pertanto ne determinino l'evoluzione. Nel primo caso, dice Moscovici, si ritiene che il pensiero agisca sulla realtà e sia in qualche modo in grado di modificarla: l'oggetto – qualunque esso sia – emerge come una replica del pensiero; nel secondo, il pensiero è invece visto come una pratica di reazione alla realtà, ed è una replica dell'oggetto. La conseguenza di tutto questo è che, mentre la mente primitiva teme le forze della natura, la mente scientifica teme il potere del pensiero. La psicologia sociale si basa sul pensiero scientifico e parte da un doppio assunto: l'individuo comune reagisce ai fenomeni, alle persone e agli eventi nello stesso modo in cui reagiscono gli scienziati e gli statistici, e la comprensione del reale consiste nell'elaborazione di informazioni:

noi percepiamo il mondo, quale esso è, e tutte le nostre percezioni, idee e attribuzioni sono risposte a stimoli provenienti dall'ambiente fisico o quasi-fisico in cui viviamo. [...] ciò che distingue l'ambiente è la sua autonomia, la sua indipendenza rispetto a noi [...].³⁶

Le rappresentazioni intervengono per guidarci verso ciò che è visibile e, collegando l'apparenza alla realtà, contribuiscono a definire ciò che percepiamo come reale – cioè lo determinano. Secondo Moscovici, il ruolo delle rappresentazioni nella nostra definizione di ciò che è reale (del mondo) è doppio: in prima istanza, infatti, le rappresentazioni *convenzionalizzano* il mondo circostante, dandogli sostanzialmente una forma, suddividendolo in categorie e definendolo attraverso dei modelli: le rappresentazioni sono in sostanza degli accorgimenti attraverso i quali diventiamo in grado di interpretare i messaggi e di avvicinarli alle nostre categorie cognitive; in seconda istanza, le rappresentazioni sono *prescrittive*, ossia si impongono alla nostra percezione «con una forza irresistibile» che deriva loro dal fatto che appartengono a delle strutture culturalmente a priori che hanno le proprie

³⁵ S. Moscovici, *op. cit.*, pp. 7 e sgg.

³⁶ *Ibid.*

solide basi nella tradizione, ossia si impongono come un retaggio, un bagaglio comune e accettato dal quale è sostanzialmente impossibile svincolarsi. Se è vero che le leggi del pensiero collettivo sono ancora ignote, è pur vero che le rappresentazioni sociali, per come le pone Moscovici (che attinge a piene mani dal pensiero di Durkheim), costituiscono un *territorio comune* al quale, consapevolmente o meno, tutti quanti facciamo riferimento nel momento in cui ci troviamo nella condizione di dover interpretare un messaggio.

Commentando Moscovici, Giancarlo Sturloni scrive che la conseguenza di tutto questo è che le rappresentazioni metaforiche svolgono un ruolo importante nella costruzione del sapere scientifico: sarebbe un lavoro molto complesso, oggi come oggi, cercare di operare una distinzione efficace tra le metafore costitutive utilizzate dagli scienziati nel contesto del loro lavoro e le metafore popolari grazie alle quali la scienza viene comunicata e compresa³⁷ perché, nella nostra percezione, esse si mischiano e fanno un tutt'uno.

Il rischio tecnologico e la sua eventuale conseguenza, l'apocalisse tecnologica, sono ormai entrate di diritto a far parte dei nostri pensieri e discorsi quotidiani, in un gioco di rimandi che, sostiene Sturloni recuperando Lévi-Strauss, riattualizza il pensiero mitico: le narrazioni della catastrofe, le distopie del cinema e della letteratura, non sarebbero altro che una riproposizione in chiave postmoderna dei miti, e porterebbero con sé un imponente bagaglio di simboli antichi e sempre attuali. A questo proposito, Sturloni propone alcune categorie narrative riassumibili come segue:

- 1) Storie che raccontano l'impulso umano verso la conoscenza, con la messa in scena dei pericoli legati alle sue (errate?) applicazioni e le punizioni (quasi un contrappasso) che spettano a chi valica i limiti consentiti. Esempi si trovano nella Bibbia, con la storia del frutto proibito, nella mitologia con la figura di Prometeo e, nella cultura popolare, con il mito del Golem. A questa categoria apparterrebbero le narrazioni sugli OGM e sulla clonazione.
- 2) Storie che raccontano le minacce che incombono sulla civiltà umana, e che fanno balenare il pericolo della scomparsa di specie: il mito di Atlantide e il diluvio universale, per esempio. A questa categoria apparterrebbero le narrazioni sui

³⁷ Cfr. G. Sturloni, *Le mele di Chernobyl sono buone. Mezzo secolo di rischio tecnologico*, Sironi, Milano 2006, pp. 203 e sgg.

cambiamenti climatici, ma anche tutte le storie incentrate sulle armi di distruzione di massa.³⁸

Le narrazioni della fine sono dunque narrazioni mitiche che si rifanno agli archetipi simbolico-culturali dell'umanità. Si potrebbe addirittura sostenere che la narrazione distopica sia la forma attuale più pertinente della tragedia, e che lo sia anche al massimo grado, in quanto mette a rischio l'uomo come specie, *l'uomo in quanto tale*. Se esiste una differenza tra la tragedia classica e quella postmoderna, questa risiede nel fatto che, alla luce dell'industrializzazione e del progresso tecnologico, la minaccia oggi come oggi è costituita *dall'uomo stesso*: la natura non si ribella più per volere divino, la catastrofe naturale non è più un monito celeste ma è figlia di una «ribellione» degli elementi nei confronti dello sprezzo con cui gli uomini manipolano il mondo. La «colpa» della fine è tutta nostra.

Ricollegandomi alle tesi di Moscovici, torno a ribadire il concetto che, se la mente primitiva temeva in massimo grado le forze della natura, la mente scientifica teme e deve temere il pensiero stesso, in quanto in grado di scatenare la natura e provocare la fine. Corollario di questo argomento è il fatto che

la società del rischio sembra mettere in discussione soprattutto il modello di crescita, attualmente dominante, dell'economia di mercato. Esso, affidandosi ai soli principi dell'autoregolazione e della crescita illimitata fondata sull'innovazione tecnologica, non ha saputo porre rimedio ai rischi prodotti dall'industrializzazione e ai conflitti sociali nati dalla loro iniqua distribuzione. Le narrazioni del rischio tecnologico, in altri termini, non criticano lo sviluppo della scienza bensì un modello economico giudicato socialmente ed ecologicamente insostenibile che [...] non ha saputo fornire «antidoti alle proprie disfunzioni».³⁹

Il discorso di Moscovici e Sturloni sulle rappresentazioni, rese possibili dall'uso di un linguaggio fatto di immagini e parole diventate proprietà comune (almeno per quanto concerne il mondo cosiddetto occidentale), sposta inevitabilmente l'attenzione sulla nozione di *immaginario collettivo*: le rappresentazioni infatti non sarebbero altro che le manifestazioni

³⁸ Ivi, p. 212.

³⁹ Ivi, p. 231.

principali «dell'universo consensuale di cui sono il prodotto e a cui esclusivamente appartengono».⁴⁰

Il concetto di immaginario collettivo, messo più volte in discussione nel corso degli ultimi anni, sembra sopravvivere ai numerosi attacchi che gli sono stati diretti ora dall'antropologia, ora dalla sociologia, ora dalla mediologia – la cui tesi fondamentale verte sul fatto che il mondo, benché globalizzato, si presenterebbe oggi come troppo frammentario per assegnare a qualcosa di «collettivo» un ruolo di primo piano dal punto di vista culturale e sociale. Eppure – e il cinema, come vedremo, è proprio qui a dimostrarlo – il ruolo che esso gioca nel mondo delle rappresentazioni è tuttora decisivo.

Si può definire l'immaginario collettivo come un insieme di processi narrativi e metaforici di base attraverso i quali una cultura (o più culture simili tra loro) si definisce, si riconosce e si adatta ai mutamenti della storia, esorcizzando paure ed esprimendo desideri: in una parola, esistono ancora (e, anzi, sono particolarmente forti) strutture culturali comuni, veicolate attraverso una serie di linguaggi di cui il cinema è e rimane uno dei fondamentali grazie alla propria capacità di diffusione e alla potenza di colpire, dal punto di vista estetico come valoriale, l'immaginario umano.

In un articolo che il massmediologo Fabio Tarzia ha dedicato all'argomento – *Immaginario collettivo. Definizione di un concetto e analisi di un caso specifico: l'America*⁴¹ – lo studioso rintraccia, applicandole agli Stati Uniti,⁴² le coordinate della presenza dell'immaginario:

L'idea epica e risolutiva dei conflitti, la visione sindromica, ri-consacratoria e apocalittica dello spazio paiono riferirsi a strutture arcaiche. Tali strutture-archetipi si formalizzano in immagini ricorrenti e a tutti note attraverso il cinema, la letteratura, il fumetto statunitensi: il fortino assediato e annientato, la casa invasa, l'isola maledetta, la violazione del centro sacro e la sua riconsacrazione, il duello finale, l'apocalisse, la salvezza dei giusti e la dannazione dei demoni.⁴³

⁴⁰ S. Moscovici, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴¹ L'articolo è scaricabile al seguente indirizzo: <http://rivista.scuolaiad.it/it/0.-politiche/immaginario-collettivo-definizione-di-un-concetto-e-analisi-di-un-caso-specifico-lam.html>

⁴² Ma il fatto stesso che l'articolo, riferendosi agli USA, utilizzi il termine ben più ampio di «America», e che a nessuno venga in mente si tratti del Venezuela, è di per sé significativo dell'esistenza di un immaginario collettivo.

⁴³ Ivi, p. 3

Questi sarebbero i fondamenti dell'immaginario americano, e del nostro. Se vale quanto detto finora, è ovvio che debbano esistere – e Tarzia stesso li indica nel passo citato – dei veicoli privilegiati di tale immaginario: il cinema, la letteratura e i fumetti. In questo lavoro, in cui si intende analizzare alcuni aspetti del rapporto tra scienza e società, si privilegerà il primo di questi veicoli sulla base di alcuni fattori rintracciabili in un saggio di Gian Marco De Maria, studioso di cinema dell'Università di Torino, e autore di un saggio paradigmatico sul rapporto tra cinema e immaginario che ritengo fondamentale per i miei scopi, nonostante il *focus* attorno a cui ruota sia diverso dal mio.⁴⁴ Il lavoro di De Maria è infatti incentrato sulla rappresentazione della città americana nel cinema degli ultimi quarant'anni e, perlomeno nelle premesse, approfondisce in maniera convincente il rapporto tra rappresentazione e immaginario:

il cinema, grazie al suo apparato tecnologico, seppe realizzare quella carica semantica con cui comprendere direttamente la realtà circostante perché era il mezzo tecnico l'assoluto protagonista. Ecco allora che «per la prima volta la massa accedeva ad un linguaggio la cui caratteristica tecnica era in grado di offrire una costruzione semantica della realtà [...]. È il medium in sé a determinare la piattaforma espressiva di base, senza l'apprendimento di nessun codice linguistico che non sia quello “naturale” dell'uomo, senz'altra cornice che non sia quella dell'esperienza vissuta. Lo schermo dava modo di entrare – “per incanto” – in un nuovo territorio dell'esperienza umana attraverso il puro e semplice dispositivo tecnico su cui si fondava: la duplicazione e rielaborazione del territorio reale in una realtà percettiva altrettanto intensa».⁴⁵

Il cinema è insomma, proprio in quanto cinema, il mezzo privilegiato per agire in modo diretto sull'immaginario e, allo stesso tempo, per metterlo in scena: esso infatti lavora in qualità di interprete della società dei consumi e di distributore di forme spettacolari nell'organizzazione della società.

Si tratta di una tesi molto vicina all'assunto di partenza del volume di Matteo Merzagora *Scienza da vedere. L'immaginario scientifico sul grande e sul piccolo schermo*,⁴⁶ che dedica il capitolo introduttivo al tema del rapporto tra scienza e immaginario. Il libro di Merzagora si propone di analizzare, attraverso la lente cinematografica, la percezione che

⁴⁴ G. M. De Maria, «Due o tre cose che so di lei». *Aspetti della messa in scena della città americana dagli anni Sessanta alle soglie del Duemila*, Celid, Torino 2008.

⁴⁵ Ivi, p. 8. La citazione usata da De Maria è tratta dalla voce *Cinema* contenuta nel volume a cura di Valeria Giordano *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma 2003.

⁴⁶ M. Merzagora, *op. cit.*

l'uomo comune ha della scienza e del mondo scientifico in generale. Per Merzagora, una pellicola dedicata a una questione scientifica è in grado di rispecchiare e al tempo stesso influenzare la percezione pubblica della scienza, veicolando non solo delle conoscenze specifiche, ma contribuendo anche a creare intorno al progresso scientifico e tecnologico un'opinione.

La prima ragione di questo fatto è che la maggior parte delle persone non conosce se non in modo superficiale che cosa accade a tutti i livelli negli ambiti scientifici: come scrive Jon Turney, «la scienza e la tecnologia che di fatto vediamo sono modellate dalle immagini del lavoro dello scienziato che esistono al di fuori dei confini del rendiconto di laboratorio o dell'articolo scientifico». ⁴⁷ Conseguenza di ciò è il fatto che un film che abbia in qualche modo a che fare con una scoperta scientifica costituisce, se non l'unica, la più “affascinante e memorabile” informazione intorno all'argomento. Nelle parole di Yuriy Castelfranchi, citate dallo stesso Merzagora:

Le immagini scientifiche che abitano la nostra mente [...] esistono anche, e prima, nella forma ambigua, contraddittoria e interessantissima di metafore, simboli, sogni, paure stratificati e interagenti tramite osmosi e permutazioni innumerevoli. [...] un cittadino costruisce la propria immagine di scienza e di scienziato annusandola, consapevolmente o meno, nelle telenovelas, nei film, nelle arti figurative, nella musica. ⁴⁸

In linea generale, però, se si eccettuano i film di carattere biografico, è piuttosto raro che l'immagine che il cinema restituisce della scienza e dei suoi protagonisti sia fedele a ciò che accade nella realtà: Merzagora infatti sostiene che lo scienziato cinematografico non sia lo specchio fedele di quello reale, «bensì ciò che lo scienziato può rappresentare (o si vuole che rappresenti, o si teme che rappresenti) nell'immaginario collettivo». ⁴⁹ Una prima risposta a questo apparente paradosso è legata al fatto che l'interesse primario del cinema nel rappresentare il mondo della scienza (e anche altri mondi) non sia quello di mantenere una pertinenza filologica e una continuità con il mondo reale, ma quello di raccontare una storia che funzioni e che affascini: gli stili di vita e i comportamenti dei personaggi del grande

⁴⁷ J. Turney, *Sulle tracce di Frankenstein. Scienza, genetica e cultura popolare*, Edizioni di Comunità, Torino 2000, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. 13.

⁴⁹ Ivi, p. 11.

schermo, prima che alla fedeltà con i loro referenti reali, sono volti a dipanare una trama avvincente.

Lo scrittore Michael Crichton, a questo proposito, sostiene che tutte le professioni, all'interno dei film, abbiano un «brutto aspetto»: non è infatti importante la rappresentazione veritiera ed edificante del lavoro, ma la sua funzionalità con le esigenze dello spettacolo.⁵⁰ così, la maggior parte degli avvocati è senza scrupoli, i medici sono cinici, i politici corrotti, gli psichiatri pazzi o quantomeno “strani”, gli uomini d'affari disonesti e così via. Si tratta per così dire di una serie di costanti, quasi di figure retoriche della costruzione cinematografica a cui, naturalmente, la figura dello scienziato non sfugge. Questo vale, secondo Merzagora, a spiegare in modo convincente il rapporto tra cinema e società: al cinema viene chiesto di rappresentare il mondo ma non di essere fedele ad esso. Nessuno chiede a un film lo stesso grado di aderenza alla realtà di un notiziario; gli si chiede qualcosa di più e di diverso: essere in qualche modo una metafora, un'allegoria di ciò che rappresenta e restituire allo spettatore il suo immaginario.

Bisogna in ogni caso tenere conto di un livello ulteriore: negli ultimi anni il pubblico è comunque diventato rispetto ai decenni precedenti più cosciente in rapporto alle maggiori questioni scientifiche: se pochi profani, probabilmente, sanno con precisione cosa siano gli OGM, è pur vero che la maggior parte dei consumatori sa decidere se vuole o meno comprarli. In una parola, *sa che esistono*, e che la scienza e la tecnologia hanno un ruolo nella loro creazione.

I dati dell'Eurobarometro 2006 sul rapporto tra cittadini europei e biotecnologie segnalano una rinnovata fiducia nell'attività dei centri di ricerca (soprattutto medica). In generale, in Europa non si diffida della scienza, ma del sistema politico a cui questa soggiace. Se su queste opinioni abbiano inciso le produzioni cinematografiche e televisive che celebrano l'attività di medici e scienziati è un tema che va troppo al di là di questo lavoro, ma c'è da credere che almeno in parte tutto questo sia verosimile e che, allo stesso tempo, i produttori di finzioni ne tengano conto.

In generale, la visione che il cinema propone del mondo della scienza è spesso legata all'idea del disastro, alla catastrofe: si potrebbe anzi sostenere la tesi che nelle pellicole che hanno in qualche modo a che fare con l'ambito scientifico il nodo fondamentale attorno al

⁵⁰ Ivi, pp. 11-12.

quale si sviluppano le storie non sia la scienza in sé, quanto le sue possibili applicazioni catastrofiche.⁵¹

Il disastro, la fine, sono uno dei soggetti fondamentali e più antichi dell'arte in generale e, come sostiene Alberto Brodesco in uno studio dedicato a quello che egli stesso definisce il «cinema dell'emergenza»,⁵² le arti nate nei secoli più recenti (la fotografia e il cinema) presentano per loro stessa natura una vocazione a rappresentare la catastrofe: essendo strumenti capaci di “registrare” la realtà, questi mezzi di riproduzione scoprono molto presto con quale forza possono restituire allo spettatore/osservatore l'immagine di un evento drammatico: la capacità descrittiva della macchina da presa, e l'apparente assenza di scarto tra l'immagine rappresentata e la realtà, sono in grado di stimolare una partecipazione emotiva senza precedenti e che aumenta di forza se viene messo in scena un evento tragico o catastrofico.

Il cinema è in grado di mostrare allo spettatore lo spettacolo della catastrofe e di fargli vivere la sensazione di esservi in mezzo: il disastro diventa uno strumento di intrattenimento, e la pellicola il mezzo privilegiato attraverso il quale metterlo in scena. All'interno di questo genere di pellicole, la scienza interviene in vari modi e con varie declinazioni, ma in linea generale vale quello che sostiene lo stesso Brodesco in apertura del suo saggio:

I film che descrivono la catastrofe o raccontano l'apocalisse mostrano un paesaggio che si rivela altamente simbolico. [...] il riparo più vicino [...] è quello offerto dalla scienza. Quando occorre decidere in fretta a quali mani affidarsi, la società va in cerca di uno scienziato. Può anche essere la scienza – una scienza pericolosa, deviata – ad aver generato l'emergenza. Ma è comunque sempre ad essa che si chiede un antidoto.⁵³

Il tema della catastrofe consente di studiare le relazioni fra società, politica e scienza nel modo più semplificato possibile. Il disastro scopre le dinamiche sociali riducendole alle loro forme elementari. Società, politica e scienza sono costrette a una comunicazione immediata: nell'emergenza bisogna «prendere decisioni» e bisogna farlo in fretta; questo rende appassionante la trama ma svela anche, in modo veloce e comprensibile, quali sono le dinamiche che si nascondono dietro determinate prese di posizione da parte dei protagonisti. La posizione della scienza nel cinema d'emergenza è sempre ambigua: da un lato, può essere

⁵¹ A. Brodesco, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Ivi, pp. 23 e sgg.

⁵³ Ivi, p. 9.

identificata come una delle cause possibili del disastro in atto; dall'altro, la scienza è spesso l'unico strumento attraverso il quale i personaggi possono sperare di uscire vivi dall'*impasse* apocalittico:

nel cinema dell'emergenza si ha l'esigenza narrativa di andare in cerca dello scienziato [...]. Chiamato all'appello, lo scienziato deve [...] trovare una risposta credibile che dia almeno un'ultima chance [...] oppure, al contrario, deve farsi carico delle accuse che gli vengono rivolte.⁵⁴

Nell'addentrarci in queste considerazioni è necessario tenere presente un fatto di importanza capitale, che ci riporta parzialmente al discorso di Michael Crichton di poco fa: lo scienziato e la scienza, per come sono trattati all'interno del cinema, non sono delle figure *reali*, ma sono il primo un *personaggio* e la seconda una *funzione narrativa*. È infatti molto raro trovare, in un film, una teoria scientifica spiegata nei suoi termini esatti: di essa di solito il cinema prende quello che gli serve per potervi creare attorno uno snodo narrativo: un aspetto, una formula, una definizione generica o una frase particolarmente *witty* pronunciata dal teorico che l'ha formulata (in questo, Albert Einstein non ha rivali come numero di citazioni); allo stesso tempo, la figura dello scienziato, le cui varie declinazioni esporrò tra breve, non ha nessuna pretesa di fedeltà e di aderenza al vero: la maggior parte degli scienziati del cinema, quando non si tratta di pazzi rinchiusi in laboratorio giorno e notte, è costituita da timidi imbranati con gli occhiali spessi (e che generalmente sono annoverati tra i «buoni») o da genialoidi spettinati e vagamente sinistrorsi, il cui ruolo di buono o cattivo all'interno della storia può variare da pellicola a pellicola. In linea generale, comunque, lo scienziato-personaggio non è mai una figura neutra all'interno del film: egli può essere o il salvatore del mondo o un distruttore apocalittico, e il ruolo che gioca, nel bene e nel male, è sempre decisivo ai fini dello sviluppo della storia.

Tutto questo, naturalmente, ha ben poco a che vedere con la realtà delle cose. La scienza, per “andare al cinema”, deve adeguarsi ai suoi ritmi, alle sue esigenze narrative e di botteghino: deve essere una scienza dinamica e veloce, inevitabilmente lontana dalla vita di un laboratorio, che per lo più è priva di colpi di scena, e inoltre, nel momento in cui entra nello specifico di una teoria, deve saper essere in grado di spiegarla nel volgare di un paio di battute comprensibili a chiunque. Pertanto, la scienza al cinema è una scienza semplificata, non necessariamente rigorosa: a nessuno del resto verrebbe in mente, uscito dal cinema, di

⁵⁴ Ivi, pp. 9-10.

andare a verificare la plausibilità delle teorie utilizzate per spiegare un'inondazione, uno spostamento dell'asse terrestre o un'invasione di cavallette meccaniche. Se tutto funziona da un punto di vista narrativo, se tutto torna e le immagini hanno soddisfatto il palato, il caso è chiuso.

Il fatto che la scienza sia un elemento importante nell'evolversi dei disastri cinematografici deriva essenzialmente da due fattori. Il primo è che la scienza, lo insegna la storia, ha talvolta commesso errori di valutazione sui rischi ad essa connessi o, almeno, è rimasta invischiata nella genesi di alcune delle maggiori ossessioni dell'epoca contemporanea (si pensi alla bomba atomica, a Černobyl, o ai problemi legati all'inquinamento e ai cambiamenti climatici). Il secondo fattore ha invece radici più antiche e profonde: gli scienziati, in quanto depositari di un sapere «superiore», sanno virtualmente provocare la catastrofe e sono allo stesso tempo anche gli unici in grado di salvarci. Questo secondo fattore nasconde un'antica verità: la maggior parte di noi non conosce quello che avviene nei laboratori di tutto il mondo, e probabilmente, messa davanti a un esperimento o una teoria, non saprebbe decifrarli: la scienza è pertanto un *luogo oscuro*, una sorta di buco nero nella nostra percezione quotidiana, e da essa è virtualmente possibile aspettarsi di tutto, dalla distruzione del mondo alla sua salvezza. In questo, risuonano delle mitologie ataviche: il lavoro dello scienziato è tuttora permeato da un alone misterioso, che lo tiene lontano dall'uomo comune: lo scienziato è un alchimista.

Roslynn D. Haynes, in lavoro intitolato *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*,⁵⁵ ha identificato sei tipologie di scienziato costruite e tramandate dalla cultura popolare nel corso dei secoli, e che tutt'oggi, con qualche accorgimento, vengono riproposte dal cinema.

Si tratta di:

- a) l'alchimista
- b) lo stupido virtuoso
- c) il romantico
- d) l'eroe
- e) l'ostinato e riottoso
- f) l'idealista

⁵⁵ R. D. Haynes, *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1994.

Lo scienziato di tipo b) è quel tipo di personaggio a cui manca una piena coscienza delle implicazioni sociali del proprio lavoro: egli va avanti con la sua ricerca in nome del progresso e non tiene conto (per cattiveria o ingenuità) delle possibili (e naturalmente tragiche) conseguenze; lo scienziato di tipo c) è quello che sacrifica la propria esistenza alla scienza, con gradazioni che vanno dall'abbandono della vita sociale alla morte in nome del progresso; lo scienziato di tipo e) è quello che perde il controllo delle proprie scoperte; avremo modo di analizzare alcuni casi di scienziati di tipo d) nel quarto capitolo; lo scienziato di tipo f) è invece portatore di una sorta di utopia umanistica basata sulla scienza: egli sogna il raggiungimento dell'armonia tra gli uomini attraverso il progresso scientifico (questa tipologia può essere sia positiva che negativa: è positiva quando il sogno egualitario è condotto con raziocinio e consapevolezza; è negativa quando sfocia in una pretesa totalitaria).

Queste sei tipologie sono ovviamente elastiche: lo stupido virtuoso può diventare eroe verso la fine del film, l'ostinato e riottoso (ma anche il romantico) è spesso associabile alla figura dell'alchimista come dell'idealista (nelle sue varie declinazioni) e così via. Come dicevo, la caratterizzazione finale dipende dalle esigenze della trama. Esiste un'ulteriore tipologia di scienziato, che ha caratteristiche di sintesi rispetto a quelle appena elencate: è il *mad doctor*, che si presenta quasi sempre spettinato e malvestito (quando non è militarizzato) ed è portatore di un'idea di scienza bizzarra, geniale e fatale. Il *mad doctor* – lo scienziato pazzo – è un outsider spesso espulso dalla comunità scientifica che popola i b-movie, e secondo David J. Skal, «è servito da utile parafulmine per altrimenti insopportabili ansie riguardo il significato del pensiero scientifico e gli usi e le conseguenze della moderna tecnologia».⁵⁶

Nel contesto di questo magma di rappresentazioni possibili è tuttavia piuttosto complesso dire se il punto di vista che il cinema offre sulla figura dello scienziato sia più positivo o negativo. Brodesco però sostiene che più si va avanti più la figura dello scienziato per come è descritta nei film sia positiva: la maggiore concentrazione di figure negative di scienziati sembra statisticamente appartenere agli anni a ridosso della Seconda Guerra Mondiale (più o meno fino agli anni Sessanta), mentre in epoche più recenti, vale a dire a partire dalla metà degli anni Novanta – quando si è assistito a un deciso ritorno del genere catastrofico e a un'enfaticizzazione da parte dei *blockbuster* del tema dell'emergenza – con una

⁵⁶ In A. Brodesco, *op. cit.*, p. 17.

certa regolarità «gli scienziati vengono investiti di uno status di potenziali salvatori, e godono di un'esaltazione della centralità del loro ruolo»:⁵⁷ se la popolazione, ad esempio nei film degli anni Trenta, saliva armata di forconi e torce al mulino dove il dottor Frankenstein aveva creato il suo mostro, oggi, in prevalenza, il mondo attraverso le televisioni aspetta con ansia l'esito della missione scientifica incaricata di salvarlo.

Tutte le tipologie di scienziato appena descritte possono essere ulteriormente suddivise in alcune sottocategorie; la rappresentazione dello scienziato al cinema, infatti, propone tre ramificazioni del mestiere, così descrivibili:

- a) scienziato-scienziato: lavora con gli attrezzi del mestiere, in ambienti riconoscibili, si conforma a precisi standard fisici e di abbigliamento;
- b) quasi-scienziato: informatico, medico, zoologo, botanico. È un uomo di scienza ma non un topo da laboratorio, è più generico;
- c) non-scienziato: scienziati sociali, ingegneri;

Ci si potrebbe infatti chiedere, alla luce di quanto detto, quali siano, tra quelle della scienza, le professioni maggiormente rappresentate al cinema: ebbene, si tratta del biologo, dell'informatico, dello psichiatra e dell'archeologo.⁵⁸

Il genere catastrofico è, tra tutti i generi cinematografici dove è plausibile la presenza della figura dello scienziato, quello che si adatta probabilmente meglio a rappresentarne il lavoro: il cinema di genere, infatti, piega alle proprie esigenze e semplifica il reale, fornendo in pochi tratti funzionali alla trama, la figura dello scienziato, restituendone un ritratto «ad uso delle masse». Il lavoro di un botanico o di un geologo (come si vede in *2012*) viene spiegato nel breve volgere di qualche battuta, ma non solo: il cinema dell'emergenza presenta anche una forza contraria, non limitandosi a tratteggiare una figura professionale allo spettatore ma rivolgendosi anche allo scienziato stesso e insegnandogli che, per essere acuto, buono e utile al mondo, egli deve saper essere aperto, muoversi in spazi ariosi, scoprirsi capace di comunicare con l'esterno, di relazionarsi con la società. La figura dello scienziato nei film distopici è positiva quando dimostra, oltre di avere determinate conoscenze, di possedere anche un certo livello di umanità e capacità di comunicazione. In generale, dopo il 2000, queste caratteristiche sono abbastanza frequenti: lo scienziato dei film post-11 settembre, lo

⁵⁷ Ivi, p. 11.

⁵⁸ Ivi, p. 12.

vedremo nel prossimo capitolo, è un buon comunicatore ed è, soprattutto, colui che salva il mondo dal disastro.

Il genere apocalittico, si diceva, nasce insieme al cinema; è tuttavia solo con il secondo dopoguerra – sostanzialmente dopo Hiroshima e Nagasaki e durante il periodo della Guerra Fredda – che esso assume una sua riconoscibile e autonoma fisionomia ed esplose dal punto di vista quantitativo, riuscendo ciclicamente a raccogliere, elaborare e diffondere i timori sociali che popolano l'immaginario.

Di vero e proprio genere catastrofico si può parlare a partire dagli anni Sessanta, quando una serie di pellicole prodotte in serie cristallizza i motivi fondamentali del genere e pone dei requisiti imprescindibili: anzitutto, il disastro deve essere diegeticamente fondamentale: non si dà cinema catastrofico (sarebbe un *nonsense*) dove il disastro sia un fattore a margine; la catastrofe deve essere fattualmente possibile: deve cioè essere *giustificata*, e avvenire in seguito ad alcune condizioni plausibili per la sua attuazione (qui il ruolo della scienza è fondamentale per spiegarne le cause); la catastrofe deve essere indiscriminata, ossia colpire *tutti*, e deve sorprendere la gente comune; in ultima analisi, deve essere a-storica – ossia non deve richiedere una precisa congiuntura economico-politica per verificarsi.

Lo studioso di cinema americano Charles P. Mitchell ha estrapolato sette filoni di cinema apocalittico:

- a) religioso/soprannaturale
- b) collisione spaziale
- c) rottura/deviazione orbita terrestre o solare
- d) guerra atomica/fallout
- e) virus, pandemie
- f) alieni
- g) errore scientifico.⁵⁹

⁵⁹ Cfr. Charles P. Mitchell, *A Guide to Apocalyptic Cinema*, Westport, Greenwood Press 2001.

Anche qui, naturalmente, è necessario applicare dei criteri elastici: si tratta di macrocategorie che possono intersecarsi tra loro. Nel prossimo capitolo le vedremo nel dettaglio, facendo un breve *excursus* nei sottogeneri secondo una prospettiva storica.

Capitolo 3

Apocalissi tecnologiche pre-Muro e tra due crolli

*Qualcuno al telegiornale
dice che il mondo sta per finire*
Cristina Donà, 2007

In *The Day After* (1983), Nicholas Meyer ha messo in scena l'incubo di un olocausto nucleare a Kansas City. Tra i membri del personale dell'ospedale improvvisato che viene allestito dopo la devastazione c'è un pizzaiolo-infermiere che sostiene di chiamarsi Sam Hachiya; i tratti somatici dell'infermiere sono, come dice il suo cognome, nipponici. Ma il suo nome dice anche altro: Hachiya è infatti il cognome di un medico, direttore dell'Ospedale delle Comunicazioni di Hiroshima, che nel 1945 sopravvisse alla Bomba e che qualche anno più tardi pubblicò in forma di diario alcune delle pagine più memorabili su una delle più grandi devastazioni del Novecento: il *Diario di Hiroshima*.⁶⁰

Questa devastazione ha talmente segnato l'immaginario occidentale degli anni a venire, che è possibile identificarvi la matrice della prima di tre grandi categorie di apocalisse tecnologica. Che cos'è un'apocalisse tecnologica? È una catastrofe prodotta dall'uomo grazie alla scienza e alla tecnologia, e in grado di distruggere il pianeta e/o la specie umana. Così come l'abbiamo definita, si può parlare di apocalisse tecnologica solo a partire dal Novecento, e in particolare dall'avvento della bomba atomica. Prima di quegli anni, infatti, l'uomo non aveva la capacità tecnica – e dunque la consapevolezza – di poter distruggere se stesso.⁶¹ Quello che propongo in questo capitolo e nel prossimo è un *excursus* storico attraverso le principali categorie di apocalisse tecnologica: gli ultimi sessant'anni di "apocalisse", infatti, possono essere suddivisi in tre periodi, ognuno dei quali dipende strettamente dalla capacità tecnica di autodistruzione, dalla situazione storica, politica e sociale vigente nel mondo occidentale, e dalla tipologia di rappresentazione da parte del cinema e delle arti.

⁶⁰ M. Hachiya, *Diario di Hiroshima*, SE, Milano 2005.

⁶¹ Cfr. la Prefazione di Pietro Greco a G. Sturloni, *op. cit.*, p. 9.

I tre periodi sono:

- a) apocalisse tecnologica prima del crollo del Muro di Berlino: Guerra Fredda e possibilità concreta di un conflitto nucleare;
- b) apocalisse tecnologica tra il crollo del Muro e il crollo delle Torri: «assenza di eventi»,⁶² ritorno del millenarismo, paura astratta e scoperta del pericolo asteroidi;
- c) apocalisse tecnologica dopo l'11 settembre: terrorismo internazionale, questione climatica.

Del terzo tipo di apocalisse mi occuperò nel prossimo capitolo; qui mi soffermerò invece sui tipi a) e b). Quello che mi interessa in modo particolare, più della possibilità del verificarsi di un'apocalisse, è il modo in cui queste categorie si sono radicate nel nostro immaginario a partire da Hiroshima e, soprattutto, come sono state raccontate e rappresentate dal cinema del disastro e perché.

a) Il dottor Michihiko Hachiya cominciò a scrivere il suo diario l'8 agosto 1945, cioè circa 48 ore dopo lo scoppio della bomba, e proseguì per poco meno di due mesi. Con una certa approssimazione, Hachiya è in grado di descrivere quello che è successo la mattina del 6 agosto, mentre lui si trovava nella sua casa, steso per terra per riposarsi dopo un turno particolarmente duro all'ospedale:

All'improvviso fui abbagliato da un lampo di luce, seguito immediatamente da un altro. A volte, di un evento, si ricordano i più minuti particolari: rammento perfettamente che una lanterna di pietra nel giardino si illuminò di una luce vivida, e io mi chiesi se fosse prodotta da una vampa di magnesio, o non piuttosto dalle scintille di un tram di passaggio. [...] Istintivamente mi alzai per fuggire, ma mi trovai il passo sbarrato da detriti e travi crollate. [...] Mi sentivo straordinariamente debole, e dovetti fermarmi per riprendere fiato. Con mio grande stupore, mi accorsi che ero completamente nudo. [...] Lungo tutto il fianco destro ero escoriato e sanguinante. Da una ferita aperta nella coscia spuntava una grossa scheggia, e in bocca mi sentivo qualcosa di caldo. Avevo un taglio sulla guancia, me ne accorsi passandoci con cautela la mano, e il labbro inferiore era spaccato. Un frammento di vetro piuttosto grosso mi si era infilato nel collo [...].⁶³

⁶² Il riferimento è al pensiero di Jean Baudrillard: si veda oltre.

⁶³ Ivi, p. 13.

La casa del dottor Hachiya si trova a circa 1.500 metri dall'ipocentro dell'esplosione – posto che sia possibile identificarne un ipocentro, giacché più volte, nel suo diario, Hachiya riporta le discussioni relative all'esatto punto dove è esplosa la bomba. Si scoprirà poi che, in realtà, la bomba si è disintegrata alcune centinaia di metri prima di toccare il suolo di Hiroshima. Il dottore e la moglie, Yaeko, riescono a raggiungere l'ospedale, dove cominciano a curarsi. Questo è il momento in cui ha inizio il periodo di 56 giorni coperto dal diario.

Le descrizioni mediche di Hachiya sono minuziose, quasi candide nella loro violenza: Hiroshima è una città di ustionati, di gente senza denti, piena di ferite e di aperture ricucite con aghi di fortuna; è una città di corpi che vagano tra le macerie anche solo per recuperare le ossa dei loro cari; è una città di orfani, di genitori che hanno perso i figli; nei corridoi dell'Ospedale delle Comunicazioni vagano esseri umani che perdono i capelli, che si riempiono a poco a poco di inspiegabili petecchie, che soffrono di anoressia, dissenteria, vomito, allucinazioni; ci sono persone che per alcuni giorni sono state perfettamente bene, e che hanno dovuto correre a ricoverarsi all'improvviso per delle improvvise deformazioni, per dei malesseri inspiegabili.

È un'umanità che deambula senza meta tirandosi i capelli per vedere se rimangono attaccati al cranio, quella che descrive Hachiya. E soprattutto, per molti giorni, nessuno sa che cosa è veramente successo. Nessuno sa dell'atomica. Hachiya, quando è in forze, lavora, cura, comincia a fare ipotesi e a eseguire delle autopsie sui cadaveri; conta i leucociti e le piastrine nel sangue dei morti; studia gli effetti delle radiazioni sui casi che ha a disposizione, per poi scrivere delle relazioni semplici e piane che sono una lezione di deontologia medica.

In città si dice che Hiroshima sarà inabitabile, per via delle radiazioni, per almeno 75 anni, ma nessuno ci vuole credere. Quello che è più sorprendente è come viene definito lo scoppio della bomba da parte dei superstiti: essi parlano di *pika*. In giapponese, la *pika* è il lampo, la luce, il bagliore. È così che per molti giorni i sopravvissuti di Hiroshima chiamano l'esplosione. È solo quando riescono a entrare in Hiroshima persone venute da fuori, da posti a qualche decina di chilometri di distanza, che la *pika* diventa *pikadon* (*don*: scoppio rumoroso). Per Hachiya e i suoi concittadini, per molti giorni l'esplosione è stata semplicemente un bagliore accecante lungo un secondo, avvenuto in assoluta assenza di suono. Solo chi non era a Hiroshima ha potuto sentirne il fragore.

C'era solo un'altra possibile spiegazione per gli strani sintomi osservati: un'improvvisa variazione della pressione atmosferica. Avevo letto che si manifestano emorragie in individui saliti ad

alta quota e in palombari che risalgono troppo rapidamente in superficie. Ma non avevo mai esaminato casi simili, e non potevo dunque dimostrare la mia tesi.

Tuttavia, continuavo a ritenere che la pressione atmosferica avesse a che fare in qualche modo con i sintomi in questione. Quando ancora frequentavo l'università di Okayama, avevo assistito a esperimenti condotti in una camera a pressione. Uno stato di sordità improvvisa e temporanea era uno dei sintomi che si manifestavano ogniqualvolta la pressione nella camera veniva bruscamente alterata.

Di una cosa ero certo: tre giorni prima, quando era avvenuto il bombardamento, non avevo udito niente che si potesse definire un'esplosione, e nel tragitto verso l'ospedale avevo visto case crollare, ma non avevo avvertito alcun rumore. Era stato come se avessi camminato in uno spaventoso film muto. Altri, da me interrogati, mi confermarono di avere avuto la stessa esperienza.

Coloro che avevano assistito al bombardamento dalla periferia della città, lo descrivevano con l'espressione *pikadon*.

Per dare una spiegazione accettabile del fatto che né io né gli altri avevamo udito alcuna esplosione, bisognava dunque dedurre che vi era stata un'improvvisa variazione di pressione atmosferica, che ci aveva resi temporaneamente sordi. Si potevano ricondurre alla stessa causa anche le emorragie che cominciavano a manifestarsi?⁶⁴

The Day After è, oltre trent'anni più tardi, il tentativo di tradurre in immagini il *Diario* del dottor Hachiya trasportandolo negli Stati Uniti, il luogo dell'immaginario. La narrazione di Meyer ha molti punti in comune con il *Diario*, di cui quello fondamentale è probabilmente la parte dedicata alla costituzione di un ospedale di fortuna dove tutta la città viene a poco a poco ricoverata.

Ciò che però colpisce chi voglia fare un confronto anche superficiale tra le due opere è il fatto che, laddove nelle pagine di Hachiya ci sono descrizioni minuziose e scientifiche degli effetti della bomba sui corpi dei degenti, in Meyer c'è solo rappresentazione della sofferenza: in una parola, lo sguardo *medico* di Hachiya nel film viene tradotto in una messa in scena *spettacolare* del dolore. Le pustole, le escoriazioni, la perdita di denti e capelli sono nel *Diario* il *mezzo* attraverso il quale Hachiya cerca di comprendere la natura dell'evento catastrofico allo scopo di trovare una soluzione medica che renda possibile la guarigione al maggior numero possibile di persone; in *The Day After* tutto questo viene mostrato con particolare efficacia, ma gli scopi di questa rappresentazione sono diversi: si tratta di rendere cinematograficamente la tragedia, di renderla fruibile e spettacolare. Banalizzando un po', si

⁶⁴ Ivi, p. 46.

potrebbero tradurre gli scopi di Hachiya come segue: «È successo questo, gli effetti sono questi, secondo le mie osservazioni le soluzioni possibili sono queste altre», mentre quelli di Meyer sono riconducibili a: «Questo è quello che succederà se non staremo attenti e se le bombe verranno sganciate sopra di noi».

Nella scheda dedicata al film, Matteo Merzagora sembra confermarne gli intenti narrativi e di intrattenimento, scrivendo che «il *fallout* radioattivo, i cadaveri in decomposizione, le orde di derelitti, gli sciacalli e gli assassini fanno parte della rappresentazione volutamente spettacolare e catastrofica di Meyer».⁶⁵ Merzagora riconosce al film una «sostanziale esattezza» dal punto di vista scientifico, ma questa esattezza è riferita a quelli che potremmo definire particolari di contorno: il traffico paralizzato durante l'esplosione, la cenere radioattiva, gli effetti della radiazione sui corpi. Filologicamente, il film è pertinente nella sua funzione rappresentativa, ma non in quella scientifica. Ciò è dovuto, a mio parere, al diverso intento con cui sono state concepite le due opere: per Meyer, che gira il suo film in piena Guerra Fredda a circa quarant'anni di distanza da Hiroshima, *The Day After* deve essere una sorta di monito politico, uno shock culturale su governanti e governati e un ammonimento affinché una situazione come quella messa in scena non venga resa possibile.

L'altra notevole differenza tra le due opere è legata al fatto che Hachiya mette in scena esclusivamente il *dopo*. Al momento del bombardamento, nessuno conosceva con certezza gli effetti della bomba su persone e cose. Addirittura, come ho detto, né Hachiya né gli abitanti di Hiroshima sono in grado di capire cosa sia realmente successo anche a molti giorni di distanza dal 6 agosto. *The Day After*, al contrario, forte di una "esperienza" pluridecennale sugli effetti della bomba, è in grado di mostrare anche il *prima*: dal crescendo di tensioni tra Stati Uniti e Unione Sovietica fino alla decisione di quest'ultima, comunicata dai media americani alla popolazione, di sferrare un attacco atomico. I cittadini del Kansas, poco prima del bombardamento, sanno cosa fare: si rifugiano nelle cantine, dove hanno accumulato le provviste necessarie per sopravvivere. Benché questo si rivelerà fondamentalmente inutile, è chiaro come, dal confronto tra le due opere, emerga che negli anni Ottanta la popolazione occidentale fosse ormai più che consapevole della possibilità di una catastrofe e che, in modo un po' goffo e artigianale, fosse verosimilmente attrezzata a far fronte a essa.

⁶⁵ M. Merzagora, *op. cit.*, p. 140.

Merzagora riporta che la risposta della critica al film di Meyer fu discorde: per alcuni l'opera rischiava di produrre una sorta di assuefazione alla paura, per altri era invece un'istigazione al panico, per altri ancora si trattava di un'operazione utile a scuotere le coscienze e a non far cadere nel dimenticatoio la percezione del pericolo. Meyer stesso, intervistato a proposito delle controversie scatenate dall'uscita del film nelle sale, dichiarò: «I cittadini si sono spaventati? È giusto che sia così, perché tutti noi dormiamo su un arsenale di inaudita potenza».

Questa è una consapevolezza che ha accompagnato il mondo occidentale fino al crollo del Muro di Berlino. In un testo che finisce per parlare d'altro, ma che Elsa Morante ha intitolato, nel 1965, *Pro o contro la bomba atomica*,⁶⁶ la scrittrice arriva a dire:

La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo, dei Romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. [...] si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi.⁶⁷

Per Elsa Morante, la bomba non è tanto la causa potenziale della distruzione, quanto la manifestazione necessaria di questo disastro, già attivo nelle coscienze. La bomba sarebbe il mezzo, definitivo e ineluttabile, attraverso cui l'uomo può realizzare il sogno atavico della propria distruzione. All'interno di questa prospettiva, la funzione dell'arte è quella di opporsi alla disintegrazione accogliendo in sé «quei moti della natura che la legge sociale, per il suo torbido processo, censura come perversi o immondi» e riportandoli in una dimensione dove, riconoscendosi naturali, essi si disinnescano e diventano innocenti. Parafrasando, il ruolo dell'opera d'arte – qualunque sia la sua natura – è quello di fronteggiare la catastrofe per avvicinarla, per esorcizzare la paura che abbiamo di essa.

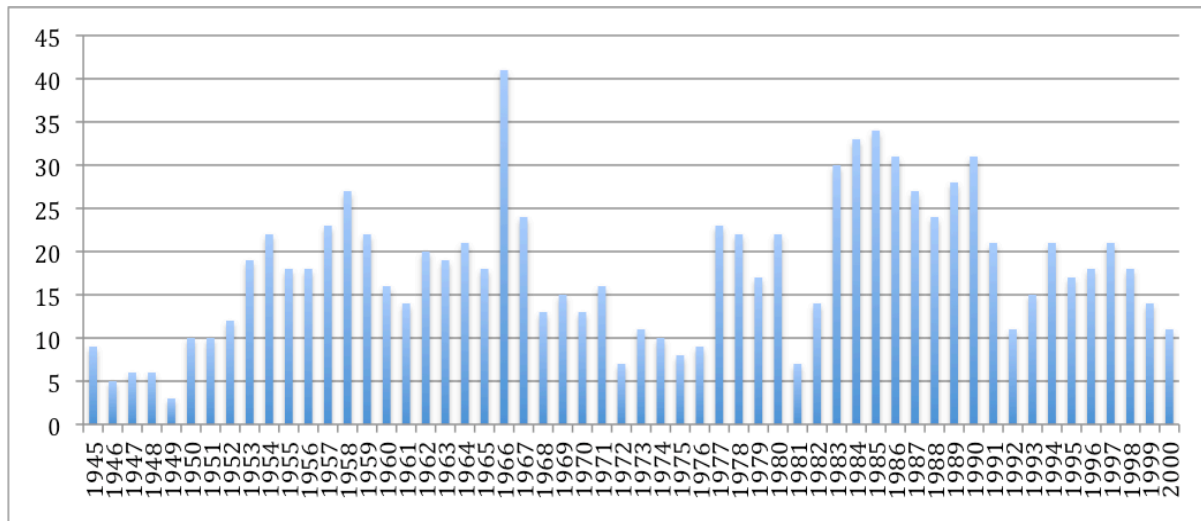
Questo è precisamente quello che gran parte del cinema catastrofico della Guerra Fredda ha fatto nel corso dei decenni, grossomodo dagli anni Cinquanta al crollo del Muro. Il numero di pellicole a sfondo atomico realizzate dopo Hiroshima è impressionante.⁶⁸ Vale

⁶⁶ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987, pp. 95-118.

⁶⁷ Ivi, p. 99.

⁶⁸ Matteo Merzagora calcola una media di 17,8 film all'anno dal 1945 al 2000. Esiste addirittura un sito bilingue, inglese e giapponese, che si occupa dell'argomento: www.atomicbombcinema.com,

forse la pena soffermarsi sui dati statistici forniti dal sito atomicbombcinema.com e riportare un grafico, tratto da una delle tabelle che Shapiro ha redatto dopo aver analizzato l'incidenza dei film americani, europei e giapponesi in cui compare la Bomba o un suo equivalente, tra il 1945 e il 2000.



Quello che si nota osservando la tabella appena riportata è che, come si diceva, il maggior numero di pellicole sulla Bomba viene prodotto negli anni Cinquanta; segue poi un calo, che Shapiro in una chiosa quantifica in circa il 30%, tra il 1963 (anno dell'omicidio di Kennedy) e il 1980 (anno delle Olimpiadi di Mosca, a cui peraltro gli Stati Uniti non presero parte); c'è poi una ripresa piuttosto netta negli anni di Reagan (epoca alla quale afferisce anche *The Day After*). L'andamento delle pellicole catastrofiche, nel cui novero vanno inserite anche quelle di genere fantascientifico, segue in modo abbastanza evidente l'andamento della situazione sociopolitica della Guerra Fredda: più il momento è instabile dal punto di vista internazionale, più il cinema propone le sue visioni di distruzione.

Naturalmente, sui dati appena riportati pesano alcuni fattori esterni a quelli puramente culturali, come per esempio la propaganda, ma in generale quello che mi sembra importante sottolineare è che, nel periodo che stiamo prendendo in considerazione e al di là della veste (fantascientifica o meno) con cui si intendeva mettere in scena la catastrofe, il referente di queste pellicole, la minaccia atomica, era una minaccia *concreta*. Il mondo era veramente passibile di distruzione, e tutti lo sapevano. Fare un film sulla Bomba, benché comportasse la

spin-off del volume *Atomic Bomb Cinema* che Jerome F. Shapiro ha pubblicato nel 2002 a New York per le edizioni Routledge.

messa in scena di immagini di distruzione futuribili, era, tutto sommato, fare un film *verosimile*.

La figura dello scienziato che emerge dalle narrazioni cinematografiche di questo tipo è ormai una caratteristica imprescindibile dell'immaginario collettivo occidentale (e con occidentale si intende in questo caso anche il Giappone): al centro di un complotto che spesso non conosce a fondo o non condivide, lo scienziato è il portatore di morte ma anche, *ça va sans dire*, il potenziale salvatore, colui che può manomettere il meccanismo della bomba o può avvisare per tempo gli organi di informazione e contribuire a mettere in salvo la popolazione. Quale che sia il suo ruolo, lo scienziato è comunque sempre al centro di un intrigo internazionale.⁶⁹

b) In un capitolo di *Una voce nel disastro*, intitolato significativamente “Cinema apocalittico e nuovo millenarismo: lo scienziato salvatore”,⁷⁰ Alberto Brodesco sostiene che dalla metà degli anni Novanta ha avuto inizio una nuova ondata di pellicole sul tema della catastrofe e dell'apocalisse: si tratta di una sorta di *nouvelle vague* il cui film campione, *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), mette in scena uno scienziato che scopre i tempi e i modi di un attacco che gli alieni stanno organizzando contro il nostro pianeta. Lo scienziato riesce a comunicare il fatto alla Casa Bianca; in seguito scopre una falla nel sistema di difesa extraterrestre e, penetrando di persona nella navicella spaziale dei cattivi, giunge infine a sgominarli.

Quello che interessa a Brodesco è sottolineare come la figura dello scienziato, per come viene restituita da Emmerich, sia quella di un personaggio attivo, che desidera partecipare al dibattito politico per comunicare una scoperta. In *Independence Day*, cioè, non siamo più di fronte a un topo da laboratorio, ma a una figura consapevole dell'importanza della scienza all'interno del tessuto sociale e desiderosa di comunicarla. Lo scienziato di *Independence Day* è allo stesso tempo anche un eroe, un salvatore: con il suo gesto simile a un sacrificio egli sarà la chiave non solo teorica, ma anche pratica, per la salvezza della specie.

Brodesco sostiene che, se da una parte la sensazione dell'apocalisse prossima a venire è uno dei *Leitmotiv* della cultura umana fin dalla notte dei tempi, dall'altra esistono epoche in

⁶⁹ Alcuni esempi: *Maschere e pugnali* (*Cloak and Dagger*, 1946) di Fritz Lang, *Intrigo a Stoccolma* (*The Prize*, 1963) di Mark Robson e *Il sipario strappato* (*Torn Curtain*, 1966) di Alfred Hitchcock.

⁷⁰ A. Brodesco, *op. cit.*, pp. 127-170.

cui questo senso della fine imminente viene percepito con maggiore veemenza. Questo sarebbe accaduto, appunto, intorno alla metà degli anni Novanta, più o meno in corrispondenza di una serie di pellicole che – da *Independence Day* a *Matrix* (Andy e Larry Wachowsky, 1999) passando per *Twister* (Jan de Bont, 1996) – segnarono come la paura della fine fosse più che mai attuale, per via del

presentimento di un'angoscia legata alla data simbolica del salto di millennio, rilettura e adattamento profano, dell'età informatica, del Mille e non più Mille medievale. L'incognita effettiva, il Millennium Bug, non si è poi trasformata in emergenza. Si è creata tuttavia in questa occasione, a livello di percezione popolare, una rinnovata attenzione per le tematiche profetico-simboliche e per la nozione di apocalisse.⁷¹

A questo si dovrebbe aggiungere il clima mondiale di incertezza che, all'inizio del decennio, fu reso possibile dalla fine della contrapposizione tra i due blocchi. La situazione di instabilità politica seguita al crollo del Muro, se da una parte eliminò quasi alla radice il problema di un attacco nucleare, dall'altra creò un vuoto ideologico e politico in conseguenza del quale molti occidentali dovettero cominciare a ripensare le proprie posizioni.

Questo decennio di incertezze si è rivelato poi un decennio di transizione, se è vero che l'11 settembre 2001 è stato vissuto da molti come il coronamento di un'attesa di qualcosa di ineluttabile che aveva accompagnato il mondo negli anni Novanta. È, entro un certo margine, la tesi del filosofo francese Jean Baudrillard, che in una serie di articoli a proposito dell'attentato alle Torri ebbe a dire che, con esso, finiva «la lunga stagnazione degli anni Novanta», in cui secondo lui si era verificato uno «sciopero degli eventi».⁷²

Si può essere d'accordo o meno con Baudrillard. È però interessante notare come la maggior parte dei film catastrofici di cassetta degli anni Novanta abbia a che vedere con minacce interstellari (si pensi all'asteroide di *Armageddon*, Michael Bay, 1998) o sovranaturali (*Godzilla*, Rolan Emmerich, 1998) o puramente futuribili (*Gattaca*, Andrew Niccol, 1997), mentre, dopo il 2001, cominciano a prendere piede un'altra tipologia di minaccia: quella dell'uomo sull'uomo.

⁷¹ Ivi, p. 128.

⁷² Si veda, per esempio, J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 7 e sgg.

In sostanza, quella percepita e messa in scena dal cinema degli anni Novanta è una minaccia *astratta*, che risponde al «bisogno di apocalisse» ma che, non avendo un referente valido nella dimensione sociale e scientifica, deve fare riferimento a fattori fantascientifici.

Tuttavia, è proprio partendo dal cinema degli anni Novanta che Brodesco traccia una lettura del ruolo dello scienziato all'interno del cinema dell'emergenza. Facendo riferimento al già citato *Independence Day*, ma anche a *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), Brodesco prova a restituire un profilo dell'uomo di scienza che vede quest'ultimo, all'inizio di ogni pellicola, sotto-occupato: all'inizio di *Independence Day* alcuni scienziati giocano a minigolf; in *Deep Impact*, l'astronomo che sarà una delle figure chiave del film sta mangiando una pizza; in *The Day After Tomorrow* (che è del 2004, ma riprende lo stesso stereotipo), alcuni scienziati nel loro laboratorio sono dediti al dolce far niente: chi beve birra, chi guarda una partita di calcio in televisione. Il vero lavoro degli scienziati comincia quando il disastro, se non è già in atto, è per lo meno imminente: la scienza al cinema lavora concretamente solo al cospetto dell'evento. Il resto del tempo, il *prima*, è un'attesa sonnacchiosa di non si sa bene cosa. Probabilmente si tratta di uno stratagemma narrativo: lo scienziato, come l'uomo comune, *aspetta* la catastrofe, l'evento che, scatenando gli elementi, sconvolgerà la sua routine.

C'è anche un rovescio della medaglia, che parzialmente ci riporta a ciò che sosteneva Michael Crichton sulla rappresentazione del lavoro all'interno del cinema: il lavoro quotidiano dello scienziato, come quello di qualsiasi altro professionista, è privo di emozioni – per lo meno di emozioni condivisibili da chi non fa parte del mondo scientifico. Nessuna professione, se osservata nel quotidiano, lontana da elementi di rottura, non è interessante ai fini della narrazione, ma lo diventa in modo decisivo quando acquisisce un ruolo attivo nel contesto della catastrofe.

Un altro aspetto interessante del rapporto cinema-scienza, al di là delle figure dello scienziato salvatore/distruttore o attivo nel dibattito politico, è quello legato al rapporto tra uomini di scienza e media. Qui bisogna fare una precisazione, che vedremo meglio nel prossimo capitolo, in larga parte dedicato alla descrizione e al commento di quattro film campione post-2001: molto spesso le motivazioni scientifiche della catastrofe sono, nel cinema, pretestuose e quasi mai poggiano su basi scientificamente pertinenti. Sembra che sia sufficiente, per gli autori come per il pubblico, che la scienza funga da giustificazione per il disastro, senza che questo comporti l'elaborazione di un vero punto di vista scientifico in rapporto agli eventi: quello che si propone è una verosimiglianza spicciola.

Per fare un esempio, il problema che si presenta alla comunità scientifica all'inizio di *Armageddon* è l'esistenza di un enorme asteroide che, entro pochi giorni, colpirà la Terra: la soluzione scelta per risolvere il problema è quella di inviare sull'asteroide un gruppo di trivellatori, il cui compito sarà quello di bucarne la superficie per inserirvi un ordigno nucleare. Si tratta di una soluzione sostanzialmente inattuabile, fantascientifica per vari motivi. Anzitutto, i tempi sono troppo brevi: non è possibile, in soli 18 giorni, organizzare una spedizione di questo tipo, che prevede tra l'altro una solida fase di addestramento; le navicelle usate per raggiungere l'asteroide sono due *shuttle*, ma la distanza coperta nello spazio è troppa per questo tipo di mezzo; la trivellazione, una volta avvenuta, è troppo superficiale perché l'ordigno possa distruggere il nucleo dell'asteroide; infine, nessuno approverebbe la disintegrazione di un asteroide in centinaia di frammenti incontrollabili. Insomma, la soluzione che la scienza propone è goffa e insufficiente, oltre che inattuabile con i mezzi che si hanno a disposizione. Ma questo non sembra essere importante: ciò che conta, è che l'azione sia avventurosa e verosimile, e poco importa se nessuno scienziato la considererebbe tale.

In ogni caso, il ruolo dello scienziato all'interno di questi film è anche quello di comunicare all'opinione pubblica la natura del problema e le soluzioni adottate per provare a risolverlo. Ci vuole una voce che sia in grado di fare il punto. In ogni film catastrofico non manca mai la figura di un giornalista che accompagna lo scienziato con lo scopo di carpire informazioni e girarle al pubblico. I mezzi di informazione hanno la funzione di fornire un orientamento in mezzo al caos. Si tratta di un orientamento di secondo grado, in quanto anche il giornalista ha bisogno dello scienziato per poter comprendere la situazione e restituirla. La scienza, dunque, già al servizio dell'umanità e della politica, si mette anche al servizio dei mezzi di comunicazione, fornendo dati, cifre, previsioni, interpretazioni.

In *Vulcano* (Mick Jackson, 1997), per esempio, agli scienziati tocca il compito di spiegare che le scosse di terremoto che stanno colpendo Los Angeles sono il prologo di un'impressionante eruzione di lava che scaturirà da un vulcano attivo sotto la città.⁷³ A una sismologa (che morirà piuttosto presto nel corso della pellicola), in una scena significativa una giornalista dice: «Quando la terra vibra, la gente vuole notizie. Dal sismologo, non da uno scribacchino». Gli scienziati sono dunque gli unici esperti in grado di comunicare al mondo la vera entità della catastrofe. Davanti all'evento, il giornalista fa un passo indietro, riservandosi

⁷³ Il vulcano, naturalmente, non esiste.

solo un ruolo di amplificatore della voce dell'uomo di scienza. Si pone, benché in modo elementare, il problema dello scienziato come comunicatore.

Capitolo 4

Apocalissi tecnologiche post-2001. Quattro casi

*We broke the bank and we tore up the place
we disappeared oh without a trace
now the sun it falls into the sea*

Tom Waits, 2006

A pochi giorni dal crollo delle Torri, Susan Sontag scrisse per «The New Yorker» un breve articolo⁷⁴ in cui, tra l'altro, si dice: «Sembra che le voci autorizzate a seguire un evento di tale portata si siano coalizzate in una campagna mirata a infantilizzare il pubblico».⁷⁵ La colpa di questo processo di infantilizzazione sarebbe da ascrivere, secondo la Sontag, al linguaggio usato dai media e dai politici a ridosso dell'evento, e alla mole impressionante di banalità che sono state rovesciate nelle orecchie degli americani: è ovvio, sostiene la Sontag, che l'attacco sia stato «vile», ma tutta la retorica sulla minaccia alla «civiltà», al «mondo libero», alla «libertà» non è che paccottiglia pseudointellettuale, a cui tra l'altro si possono aggiungere tutti i proclami sull'avvento dell'Apocalisse che, da allora, riempiono le pagine di libri e giornali.

L'11 settembre è servito anche a ricordare la possibilità di una fine improvvisa del mondo e dell'uomo. Anzi, di una Fine. Su questo concetto si sono costruite credenze e prediche, ma anche carriere giornalistiche, libri, canzoni e film. In *Crolli*, Marco Belpoliti sostiene che si è cominciato ad abusare della parola «apocalisse», e ad abusarne in modo sbagliato: non si tiene conto, in sostanza, del fatto che l'apocalisse non indica soltanto il tempo della fine, ma anche (e forse soprattutto) una palingenesi, una rigenerazione radicale. A questo proposito Belpoliti ricorda l'esistenza di un altro concetto, molto meno noto ma

⁷⁴ S. Sontag, *11.09.01*, «The New Yorker», 24 settembre 2001. L'articolo era già stato pubblicato sulle pagine di «La Repubblica» il 17 settembre, con il titolo *L'insostenibile peso della verità*. È contenuto nel volume *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, Mondadori, Milano 2008.

⁷⁵ Ivi, p. 85.

altrettanto decisivo: quello di apocatastasi. L'apocatastasi sarebbe la reintegrazione, alla fine dei tempi, di ogni cosa creata. È, scrive Belpoliti, «la restituzione o il ristabilimento dell'universo»:⁷⁶ nessuna distruzione è definitiva e irreversibile, ma è semmai il punto di inizio di una ricostituzione. La catastrofe è l'occasione per una svolta, è un punto di trasformazione e metamorfosi.⁷⁷

Nel concetto di apocatastasi, così come in quello di apocalisse, sono impliciti un intento e un giudizio morali sulla condotta umana. Tutto ciò che si trova al cospetto di una distruzione vi si trova in virtù del proprio comportamento; tutto ciò che si trova al cospetto di una distruzione, superata la catastrofe, si troverà rigenerato, rinnovato ed eticamente migliore. Questo è precisamente quello che accade in *tutti* i film di tono apocalittico, specialmente quelli prodotti dopo l'11 settembre.

Nelle pagine che seguono prenderò in esame quattro pellicole prodotte dopo il crollo delle torri gemelle analizzandone forma e contenuti. I criteri con cui ho scelto le pellicole sono: la vasta popolarità (si tratta di quattro blockbuster, girati da registi noti e spesso con attori di primo piano nel panorama cinematografico internazionale); lo spirito apocalittico; infine, il ruolo centrale che la scienza gioca nello sviluppo della trama: ognuno di questi film, il cui sviluppo catastrofico sfocia in un epilogo morale, ha infatti a che vedere con uno dei grandi temi scientifici che negli ultimi anni muovono l'opinione pubblica.

Si tratta di:

- a) *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004, con Dennis Quaid e Jake Gyllenhaal): cambiamenti climatici;
- b) *I am Legend* (*Io sono leggenda*, Francis Lawrence, 2007, con Will Smith): pandemia, biotecnologie;
- c) *The Happening* (*E venne il giorno*, Manoj Nellyyattu Shyamalan, 2008): conflitto uomo/natura;
- d) *2012* (Roland Emmerich, 2009, con John Cusack e Danny Glover): catastrofi naturali totalmente incontrollabili (tempeste solari, tsunami e innalzamento dei mari).

Tutti questi film verranno analizzati studiandone la struttura, il ruolo che la scienza gioca al loro interno e altri sottotemi, come quello della famiglia e della città contemporanea, che sono la spina dorsale lungo la quale viene generalmente costruita la trama. Prima di

⁷⁶ M. Belpoliti, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁷ Lo stesso Belpoliti nota l'assonanza tra il concetto di apocatastasi e quello, già richiamato nel corso di queste pagine, di catastrofe così come la definisce René Thom: mutamento di forma, morfogenesi e riadattamento.

addentrarmi nell'analisi specifica di ognuna di queste opere, vorrei però soffermarmi – per non ripetermi troppo in seguito – su alcune caratteristiche generali comuni, che oltre a dare una prima idea di come sono fatti questi film, definiscono anche i *Leitmotive* del genere.

Com'è fatto un film catastrofico

In un articolo dedicato a “L'immagine del disastro”,⁷⁸ nel 1965 Susan Sontag ha tracciato le linee generali per definire la struttura di un film di fantascienza. L'assunto da cui parte la Sontag è che un film di fantascienza funziona come un film western ed è costituito da elementi “classici”, da veri e propri ritornelli formali e stilistici che sono comparabili alla zuffa nel saloon o al duello a colpi di pistola. Sontag individua cinque fasi fondamentali per costruire una sceneggiatura modello:

1) l'arrivo della *cosa*. Di solito ne nota la comparsa una sola persona, magari un ricercatore in campo scientifico. Per un certo tempo, nessuno gli crede;

2) alcuni testimoni confermano la scoperta del ricercatore: ciò è reso possibile dal verificarsi di un primo atto di distruzione da parte della *cosa*;

3) prime riunioni per capire il da farsi: vi partecipano politici, militari e scienziati; l'eroe ha un ruolo di rilievo. Stato d'emergenza in USA e poi piano piano in tutto il pianeta. Arrivano i giornalisti. C'è almeno una scena in cui qualcuno vede la notizia riportata da un telegiornale;

4) distruzioni. Crollano città, muoiono migliaia di individui. La famiglia o la fidanzata/moglie dell'eroe corrono un grave pericolo. Le autorità tentano di organizzare delle evacuazioni;

5) altre riunioni, dove si cerca un modo per far fronte in modo concreto al problema; il ricercatore/eroe ha il sospetto di aver trovato la soluzione al problema.

Si tratta di un canovaccio che, come dicevo, la Sontag appronta per ragionare sui film di fantascienza, ma è talmente generico e archetipico da poter essere applicato anche alle pellicole dei giorni nostri. A completare il quadro, la Sontag aggiunge quattro ulteriori fasi, che riferisce in modo specifico alla figura dell'eroe:

a) all'inizio del film l'eroe si sta svagando: viene messo in scena l'ambiente borghese in cui vive. Egli sembra non pensare assolutamente al proprio lavoro di scienziato

⁷⁸ In S. Sontag, *Contro l'interpretazione* cit., pp. 315-342.

né, tantomeno, alla possibilità di una catastrofe. Il suo ozio è interrotto da un evento fuori dell'ordinario;

b) capito il problema, l'eroe cerca di avvertire le autorità (locali e nazionali) senza successo;

c) l'eroe consulta altri esperti, mentre la furia della distruzione comincia a scatenarsi. Compare almeno un giornalista che crede alle tesi dell'eroe e cerca di aiutarlo: questa è anche la fase dove il ricercatore/eroe tenta di comunicare ai media la propria scoperta;

d) l'eroe si prepara a dar battaglia e a trovare una soluzione; viene finalmente ascoltato da chi di dovere.

Continuando il suo scritto, la Sontag sostiene che

i film sono ovviamente deboli nel settore in cui i romanzi di fantascienza (alcuni di essi) sono forti, cioè nella scienza. Ma al posto dell'elaborazione intellettuale possono offrire qualcosa che ai romanzi è decisamente negato, cioè l'elaborazione sensuale. È attraverso le immagini e i suoni, e non attraverso parole che devono essere tradotte in immaginazione, che lo spettatore cinematografico può partecipare all'operazione fantastica di vivere oltre la propria morte (...). I film di fantascienza non sono film sulla scienza. Sono film sul disastro, che è uno dei più antichi soggetti dell'arte.⁷⁹

E ancora:

I film di fantascienza invitano a una visione spassionata, estetica della distruzione e della violenza, a una visione *tecnologica*. Le cose, gli oggetti, i macchinari hanno un'importanza enorme. I valori etici sono incorporati assai più nella scenografia che nelle persone. Le cose, più che gli umani impotenti, sono le sedi dei valori perché sentiamo in loro, più che nelle persone, le fonti del potere.⁸⁰

I film di fantascienza sono intrinsecamente moralistici. Il messaggio tipico, comune praticamente a tutte queste pellicole, ruota attorno a un utilizzo giusto, più umano e responsabile della scienza. Quello che il film mostra, con le distruzioni e la morte, è la conseguenza di un utilizzo irresponsabile della conoscenza scientifica da parte dell'uomo: è un «Ecco come andremo a finire se...».

⁷⁹ Ivi, p. 320.

⁸⁰ Ivi, pp. 324-325.

In questo genere di film, la scienza ha un ruolo nel momento in cui viene recepita come utile: essa ha dignità di esistere e di essere ascoltata dalle autorità se viene percepita come portatrice di una soluzione al disastro. Tutte le azioni che gli scienziati compiono all'interno del film hanno una dignità se e solo se gli altri personaggi non-scienziati le percepiscono come un mezzo per tirarsi fuori dai guai. La curiosità intellettuale di per sé viene bandita: la scienza è una pratica umana che deve avere uno scopo qui e ora.

Perché questo genere di film, che come si vede si basa su archetipi narrativi piuttosto triti, continua a funzionare e a sfornare, a oltre quarant'anni di distanza dalle riflessioni della Sontag, dei prodotti di cassetta? Perché, lo si è detto, il film catastrofico è altamente spettacolare, ma non solo: esso mette in scena, sotto forma di prodotto commerciale fruibile a tutti, il grande tema universale della morte collettiva e allo stesso tempo riesce a rappresentare, in modo semplificato, tutte le tematiche d'attualità sulle quali vertono i dibattiti contemporanei: dal clima, a quello che mangiamo, alle possibili soluzioni per i grandi mali del nostro tempo (il cancro in *Io sono leggenda*), alle ansie millenaristiche.

The Day After Tomorrow

1) Trama

Durante una campagna di ricerche sulla composizione degli strati di ghiaccio antartici, il paleoclimatologo Jack Hall, assieme a due suoi colleghi, assiste al distacco di una porzione immensa di banchisa dall'Antartide – che si scoprirà essere pari alla superficie del Rhode Island. Le analisi che Hall conduce in seguito alla scoperta (che lo ha quasi portato alla morte) lo portano a ipotizzare il possibile avvento, in tempi brevi e tuttavia non determinabili con certezza, di una seconda glaciazione.

Hall espone la sua teoria durante una conferenza sul riscaldamento globale a Nuova Delhi, in India. Qui, davanti ai grandi del mondo, tra cui il vicepresidente degli Stati Uniti, Hall mostra i dati raccolti durante la ricerca, allarmando molti rappresentanti governativi fuorché il suo: in una serie di discussioni brevi ma piuttosto accese che Hall e il vicepresidente hanno in seguito alla conferenza, lo scienziato si sente ripetere che l'economia mondiale, in questo momento, non è abbastanza florida per indirizzare la politica di governo sul cambiamento climatico. Nel frattempo, un altro studioso del clima, Terry Rapson, prende per vere le conclusioni di Hall e inizia una collaborazione col professore statunitense.

Hall ha anche una vita privata tormentata, divisa tra lo studio, le esplorazioni e la famiglia. Sposato con un chirurgo, la dott.ssa Lucy Hall, Jack ha un figlio adolescente, Sam, che sente molto la mancanza della figura paterna. Sam partecipa ai campionati di cultura tra college che si tengono negli Stati Uniti, e parte per New York insieme a due compagni di studio tra i quali c'è Laura Chapman, della quale è segretamente innamorato.

Nel mondo intanto cominciano a verificarsi strani eventi atmosferici; il professor Rapson, dal suo centro di studi in Scozia, verifica un preoccupante calo di 13 °C della temperatura oceanica. Messosi in contatto col collega americano, lo informa dei dati in suo possesso. Jack, che può usufruire di un complicato sistema di calcolo in grado di approntare modelli che riproducono le condizioni climatiche nell'imminenza della prima era glaciale, stabilisce che la nuova glaciazione non solo è probabile, ma è addirittura imminente. Incontrando nuovamente il vicepresidente degli Stati Uniti, Jack presenta i suoi dati, ma ancora una volta non viene creduto, anzi: viene tacciato di sensazionalismo.

A New York intanto piogge torrenziali devastano la città, fino a che un immane maremoto allaga Manhattan. Sam e i suoi amici si rifugiano insieme a centinaia di sfollati

nella New York Public Library. Laura, nel tentativo riuscito di salvare una madre con la figlia in pericolo, si ferisce a una gamba.

Nel mondo intanto gli eventi atmosferici degenerano, fino a che Los Angeles viene distrutta da una serie di tornado. In Scozia, nel frattempo, una formazione di elicotteri da trasporto militari precipita entrando in un cono tra le nuvole. Si tratta dell'occhio di un ciclone nel cui interno si raggiunge la temperatura di -100° C. Rapson avvisa immediatamente Hall, e la conclusione è che tre di questi cicloni si stanno indirizzando nell'area a nord dell'equatore. È l'avvento di una nuova glaciazione.

Sam e Laura intanto incominciano ad avvicinarsi sempre più, mentre la temperatura all'interno della Public Library scende continuamente. Hall, che non solo è uno scienziato-comunicatore, ma è anche un uomo d'azione, decide di partire per New York e salvare il figlio, in compagnia di due collaboratori. Prima della partenza, incontra direttamente il presidente degli Stati Uniti, che si mostra disposto ad ascoltarlo, e comincia a organizzare un'evacuazione di tutti gli Stati centrali degli Stati Uniti (chi abita in quelli settentrionali non ha oramai più possibilità di fuga) verso il Messico, per il momento risparmiato dalla catastrofe. Le negoziazioni tra Washington e Città del Messico per l'accoglienza dei profughi statunitensi prevedono la cancellazione totale del debito messicano.

A New York, i rifugiati provano a organizzarsi e a fuggire verso sud. Sam e Laura tentano a più riprese a convincerli a desistere, forti dei consigli di Hall. Poche persone rimangono nella biblioteca: la maggioranza decide infatti di uscire e incamminarsi verso sud. Moriranno tutti assiderati. I ragazzi rimasti cominciano a bruciare libri e cataloghi per riscaldarsi, mentre le condizioni della ferita di Laura peggiorano. Una nave da trasporto russa si incaglia contro la biblioteca: nella sua stiva, Sam recupererà dei medicinali, non prima di essere sfuggito a un attacco di lupi liberatisi dalla zoo di Central Park.

Nel primo finale, in una New York ricoperta di ghiacci, Hall ritrova il figlio – con il quale ristabilisce un rapporto – e lo mette in salvo insieme alle persone rimaste nella biblioteca. Nella scena finale, il vicepresidente degli Stati Uniti, in un discorso in cui mostra di essersi ravveduto, promette all'umanità sopravvissuta che mai più l'uomo in futuro prevaricherà la natura.

2) Perché questo film?

Pur non avendo un cast di primo piano, *The Day After Tomorrow* ha incassato, nel 2004, oltre 500 milioni di dollari in tutto il mondo. Se il pubblico lo ha indubbiamente premiato, la comunità scientifica internazionale lo ha a più riprese accusato di diffondere un'idea di scienza spettacolare e fasulla. Un esempio accurato e divertente delle reazioni della comunità scientifica al film si può trovare sul web,⁸¹ dove il paleoclimatologo della Duke University (Durham, NC, USA) William Hyde ha pubblicato una recensione tra il piccato e il divertito in cui si diverte a smontare una per una tutte le pretese di scientificità del film di Emmerich. Ecco un esempio:

Conservation of energy? Violated. Wide swaths of the North Atlantic cool by 13 degrees (as scientist is talking to scientist one would assume Centigrade, but the number is actually Fahrenheit taken, I believe, from a model study of thermohaline collapse by Manabe and Stouffer). Where does this vast amount of energy go? Not into the storms (mechanical equivalent of heat is inadequate). It just goes away.

La recensione si chiude così: «In short, this movie is to climate science as Frankenstein is to heart transplant surgery». Altri colleghi di Hyde, pur dicendosi contenti del fatto che finalmente Hollywood sembrava rendersi conto dei rischi legati al clima, confermano sostanzialmente le perplessità scientifiche del californiano.

Matteo Merzagora, nella scheda dedicata al film, sostiene che gli scienziati americani, inizialmente ostili, hanno finito per accettare *The Day After Tomorrow* in nome del fatto che l'effetto provocato sull'opinione pubblica dalla spettacolarità delle immagini poteva contribuire alla sensibilizzazione nei confronti del problema climatico. Merzagora riporta l'opinione del climatologo Dan Scharg: «È così apocalittico da temere che faccia perdere fede nella scienza. Ma a ripensarci, scuoterà la gente dall'apatia».⁸²

Da parte sua, Roland Emmerich, nelle interviste rilasciate a ridosso dell'uscita della pellicola, ha preso le distanze dalle polemiche di stampo scientifico, sostenendo di essere un regista e non uno scienziato; si è detto consapevole dell'impossibilità di una seconda era

⁸¹ All'indirizzo: <http://groups.google.com/group/rec.arts.sf.written/msg/6e52157aaf63775f?pli=1>

⁸² M. Merzagora, *op. cit.*, p. 141.

glaciale sulla Terra, ma il messaggio ecologico lanciato dal film doveva arrivare alla gente, facendosi beffe, se necessario, della verosimiglianza.⁸³

The Day After Tomorrow è stato presentato anche come il primo film a impatto zero della storia del cinema: per sottolineare gli intenti ecologisti con cui il film era stato portato a termine, Roland Emmerich ha pagato di tasca propria 200.000 dollari, che sono serviti per piantare alberi e finanziare società produttrici di energia da fonti alternative. In questo modo, la produzione ha tentato di azzerare i costi energetici del film: tutte le emissioni di anidride carbonica e agenti inquinanti prodotte durante la lavorazione sono in qualche modo state annullate grazie all'iniziativa del regista.

Il titolo originale – in Italia il film è stato distribuito con il sottotitolo *L'alba del giorno dopo* di cui la versione americana è priva – fa riferimento a una pellicola di cui abbiamo già avuto modo di parlare: *The Day After*. La cosa non è priva di significato: anzitutto, è evidente l'intento di Emmerich di richiamare la pellicola di Meyer – divenuta una sorta di film-archetipo per il genere apocalittico – e di stabilire con essa una certa continuità.

Tuttavia, la cosa più rilevante riguardo il titolo è un'altra: *The Day After* metteva in scena una catastrofe nucleare; vent'anni dopo, il suo ideale continuatore – per lo meno per quanto riguarda il nome – mette in scena una catastrofe ambientale. Nell'immaginario collettivo, l'idea di «giorno dopo» evoca ormai – e di questo siamo debitori a Nicholas Meyer – l'idea di una ricostruzione da cominciare in seguito a una catastrofe. Il titolo di Emmerich, sostanzialmente, dice già moltissimo sul film: che sarà un *disaster movie* e che, soprattutto, ci saranno dei sopravvissuti il cui compito sarà quello di ricostruire il mondo.

C'è un'altra differenza messa in luce dai due titoli, ed è racchiusa nella parola *tomorrow*: *The Day After*, si può dire, non aveva bisogno di spiegare che cosa precede il “dopo”: nel clima di minaccia nucleare concreta dell'inizio degli anni Ottanta era chiaro per tutti che il dopo si riferisse all'evento-bomba. *The Day After Tomorrow*, invece, parla delle possibili conseguenze di una minaccia probabile ma tutto sommato meno concreta: è per questo che, a cominciare dal titolo, si parla di un più astratto «dopodomani».

La cosa che pellicole come *The Day After* e *The Day After Tomorrow* hanno in comune è semmai un certo moralismo di fondo: entrambi i film sono concepiti come ammonimenti nei confronti dei comportamenti umani.

⁸³ Si vedano le interviste: <http://www.blackfilm.com/20040528/features/rolandemmerich.shtml>; <http://www.ugo.com/channels/filmTv/features/thedayaftertomorrow/rolandemmerich.asp>; <http://www.cinecon.com/news.php?id=0405271>.

3) *Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato*

Quello che il titolo non dice è però fondamentale: non rivela infatti il passaggio logico che ha portato nel giro di soli due decenni a concepire l'apocalisse in modi totalmente differenti: quello che negli anni Ottanta faceva la bomba atomica, oggi lo fanno i cambiamenti climatici. In entrambi i casi, la scienza e l'uomo sono responsabili diretti della fine, che viene però declinata con modalità differenti: nel 1983, l'uomo distruggeva il mondo per ragioni politiche e di predominanza strategica; nel 2004, caduta la contrapposizione USA-URSS, è uno sconsiderato utilizzo delle risorse del pianeta a mettere in moto dei cambiamenti naturali su vasta scala che si ritorcono sull'uomo tecnologico e sul suo ecosistema.

Il progresso scientifico e tecnologico è sempre visto come una possibile minaccia, ma è mutata la percezione del pericolo: nel primo caso, la scienza si metteva al servizio della politica e dei suoi fini eventualmente distruttori; le discipline scientifiche erano percepite come conniventi con il potere politico, per il quale producevano macchine di morte; oggi, quanto di negativo può fare il progresso è invece legato al disinteresse nei confronti delle conseguenze che il nostro stile di vita può portare al pianeta. In una parola, non ci sono più i "cattivi" che distruggono i "buoni", ma c'è il verificarsi di condizioni che sono la conseguenza di uno stile di vita irresponsabile: lo scioglimento dei ghiacci provocato dal riscaldamento globale, in *The Day After Tomorrow*, interrompe la corrente del Golfo causando una caduta repentina delle temperature che dà il via alla glaciazione. La scienza, qui, è vista in contrapposizione con il potere, al quale tenta a più riprese di comunicare il rischio.

Il paleoclimatologo di *The Day After Tomorrow*, interpretato da Dennis Quaid, è uno degli scienziati più performativi dell'intero filone del cinema catastrofico: non sono infatti molti i suoi colleghi che, nel corso degli anni, hanno abbandonato il laboratorio per gettarsi nell'occhio del ciclone e fronteggiare il disastro in prima persona. Hall, invece, come si è detto, parte con una specie di spedizione polare urbana alla volta di New York per salvare il figlio e i suoi amici. In qualche modo, la sua è una figura che coniuga in un unico personaggio l'uomo di scienza e l'eroe d'azione.

L'attivismo di Hall viene portato alle estreme conseguenze in questo frangente, ma è dall'inizio del film che la sua figura si mostra particolarmente attiva: mi riferisco in particolare alla serie di discussioni – che spesso diventano alterchi – tra lo scienziato e il vicepresidente USA. Dopo essere stato snobbato dalla politica per l'ennesima volta, Hall dà il

via a un brevissimo dialogo con un collega che la dice lunga sull'immagine dei rapporti tra potere e scienza per come li concepisce Roland Emmerich: «Mio figlio di quattordici anni di scienza ne sa molto più di lui» dice Hall parlando del numero due della Casa Bianca. Gli viene risposto che, comunque: «È lui che ci dà i soldi».

Quando la catastrofe è in pieno svolgimento, le parti si ribaltano: lo scienziato, ormai è sotto gli occhi di tutti, ha incontestabilmente ragione – benché abbia sbagliato nella stima dei tempi di attuazione della glaciazione – mentre la politica ha torto. Nella riunione urgente convocata dal presidente USA è Hall a occupare una posizione di forza: è lui ormai la massima autorità nazionale in merito a quanto sta succedendo.

Questo punto riflette una questione importante nel rapporto tra scienza e società: la necessità di prendere decisioni in condizioni di emergenza. Il fatto che Hall commetta un errore di calcolo deriva da un carattere intrinseco del lavoro scientifico: la scienza vive nell'incertezza; ciò non toglie che, nel momento in cui si debbano prendere decisioni importanti, le venga data voce. Il motivo non sta nella supposta solidità dei fatti scientifici (che appunto non sussiste) ma nell'urgenza con cui bisogna affidarsi a qualcuno o qualcosa: laddove i fatti appaiono cedevoli e le previsioni dubbie, i valori – in questo caso, la fiducia nei confronti dello scienziato – prendono il loro posto.

Hall suggerisce come unica soluzione per salvare delle vite umane l'organizzazione di una migrazione verso il Sud del Paese: il Texas, la Florida, addirittura il Messico. Il vicepresidente prova per un'ultima volta ad andargli contro («Il Messico? Ma continui a occuparsi di scienza, e lasci la politica a noi»), ma viene subito zittito dai suoi collaboratori, che davanti alla catastrofe hanno optato per dare ascolto e fiducia allo scienziato: «L'avevamo seguito questo criterio. Ma lei la scienza non l'ha voluta ascoltare, quando poteva fare la differenza». La scena successiva mostra colonne di profughi americani in attesa di valicare il confine messicano.

La morale di questo tipo di rapporto è molto semplice: la scienza ha sempre ragione, ma viene ascoltata solo nel momento in cui la politica capisce che non può fare a meno di mettersi nelle sue mani. È solo davanti all'apocalisse che all'esperto viene data la possibilità di esprimersi e di essere ascoltato. Si potrebbe dire addirittura che, viste le condizioni eccezionali in cui si trova la nazione, *The Day After Tomorrow* metta in scena un vero e proprio scambio di ruoli: è infatti lo scienziato a suggerire – per non dire imporre – una soluzione *politica* alla catastrofe. Senza mezzi termini, Hall decide per una migrazione di massa verso il Messico: questo, a livello politico, costerà agli Stati Uniti la cancellazione del

debito messicano e, in prospettiva, come si può intuire, una rinegoziazione dei rapporti diplomatici tra il Nord e il Sud del mondo. A tutto questo, torno a dire, dà il via un uomo di scienza, nelle cui mani viene messo il destino di milioni di individui. In un regime totalmente distopico come quello apocalittico si realizza l'utopia di un mondo più equo.

4) *La famiglia davanti alla fine*

Tutti i film catastrofici degli ultimi anni viaggiano su una linea narrativa doppia: da una parte, raccontano la catastrofe, la scienza e i tentativi di sopravvivenza dei personaggi; dall'altra, mettono in scena almeno una situazione familiare problematica. Si tratta quasi sempre della famiglia del protagonista-scienziato. Lo schema è elementare: all'inizio del film, a catastrofe ancora di là da venire, la famiglia dell'eroe è disgregata. Il padre non parla con il figlio, oppure marito e moglie sono sull'orlo del divorzio; oppure ancora il divorzio è già avvenuto e il marito guarda con invidia alla nuova vita dell'ex consorte (il cui nuovo fidanzato ha un lavoro più normale, gratificante e meno totalizzante di quello dell'eroe-scienziato).

Durante la catastrofe si assiste, secondo modalità narrative sempre simili, a un progressivo riavvicinamento delle parti. Alla fine del film, ossia quando la catastrofe è passata, la famiglia originale si è ricostituita ed è pronta ad affrontare insieme la ricostruzione. La vita privata dello scienziato e la narrazione della fine del mondo seguono due percorsi opposti e convergenti: mentre la catastrofe distrugge il mondo per come lo conosciamo, la situazione in sé contribuisce a ricostruire il mondo privato dell'eroe, secondo i valori della famiglia borghese.

In *The Day After Tomorrow*, come si diceva, il tema della famiglia è raccontato attraverso il problematico rapporto tra padre e figlio. Hall è la classica figura di padre talmente coinvolto nel proprio lavoro da trascurare la famiglia. La sua vita coincide con la ricerca scientifica. Di questo soffre in modo particolare Sam, che prova continuamente a cercare delle strade per comunicare con il genitore: in questo senso, è per lui una ghiotta occasione l'opportunità di partecipare ai campionati americani di matematica a New York. È di nuovo la scienza il fattore che può contribuire ad avvicinare i due. Tuttavia questo non accade, perché Sam arriva a New York poco prima del disastro, con il padre già occupato a studiare la situazione e a tentare di comunicare con la Casa Bianca.

L'unico dialogo di una certa lunghezza che i due hanno all'inizio del film verte su un compito di matematica di Sam:

Hall: Non sono arrabbiato per il tuo voto in matematica, sono solo deluso.

Sam: Ok, la vuoi sentire la mia versione?

Hall: Sam, come è possibile che ci siano due versioni?

Sam: Senti, io ho fatto il compito tutto giusto in ogni risultato, solo che non ho scritto i passaggi, e il professore ha detto che non andava bene.

Hall: Perché non hai scritto i passaggi?

Sam: Perché io li faccio a mente.

Hall: E lo hai detto al professore?

Sam: Sì, mi ha risposto che siccome non ci riesce lui, io ho sicuramente copiato.

Hall: Ma dai, è assurdo che ti penalizzi perché sei più intelligente di lui.

Sam: Infatti è quello che gli ho detto anche io.

Hall: E lui cosa ha fatto?

Sam: L'hai vista la pagella.

L'unico argomento su cui padre e figlio trovano un dialogo è la scuola, la matematica. E tuttavia non è un vero dialogo, ma una situazione in cui uno rimprovera l'altro.

Servono la catastrofe e il fatto che Sam sia in pericolo di vita perché Hall si accorga di lui, e perché l'amore paterno si risvegli. Davanti alla tragedia si ridestano i sentimenti basilari, si direbbe: nel corso di una drammatica telefonata tra Washington (dove vivono gli Hall) e la Public Library di New York, Hall promette al figlio che lo andrà a recuperare a qualunque costo.

Il doppio binario del film, dunque, può essere letto anche come un incrocio tra sfera pubblica e sfera privata, il cui epicentro narrativo è sempre Hall: tanto sicuro delle proprie scoperte da litigare con il vicepresidente USA, Hall è, dal punto di vista privato, un uomo problematico, che nell'imminenza della fine capisce l'importanza dei legami familiari e mette a repentaglio la propria vita per ricostituirli.

È curioso anche l'atteggiamento di Sam nei confronti della promessa del padre: egli, nonostante i rapporti turbolenti, non nutre il benché minimo dubbio sul fatto che Hall arriverà a salvarlo, e segue pedissequamente tutte le istruzioni che il genitore riesce a impartirgli durante la telefonata. In un certo senso, la fiducia di Sam nel padre è la fiducia dell'uomo

comune nei confronti dell'eroe: ben prima dei membri della Casa Bianca, è Sam il personaggio disposto, nonostante tutto, a dare carta bianca allo scienziato.

Il risvolto della messa in scena di questo tipo di amore filiale è che chi crede nelle gesta di Hall lo fa, prima che per motivi personali, per il fatto che lo scienziato è un individuo altamente performante: in quanto uomo di scienza ed esploratore Hall è preparato ad affrontare ogni tipo di situazione e sa sempre cosa fare nel momento esatto in cui lo fa. Questa cosa, benché con tempi diversi, viene percepita dai membri della comunità, in primo luogo dal figlio. La ricostituzione del nucleo familiare, dunque, passa anche e soprattutto attraverso la messa in scena delle abilità dello scienziato-eroe. La scienza, dunque, oltre che come unica soluzione possibile del problema umanitario, è anche il filtro attraverso il quale viene riconosciuto allo scienziato lo status di uomo che merita di essere amato.

C'è anche un altro filone narrativo legato ai rapporti sentimentali che si sviluppa nel corso della catastrofe: il legame tra Sam e Laura. All'inizio del film un paio di inquadrature aiutano lo spettatore a capire che il ragazzo è innamorato ma è troppo timido per dichiararsi. Laura, dal canto suo, sembra interessata a un altro compagno di classe. La catastrofe ribalta i piani, e farà finire la ragazza tra le braccia di Sam. Ma, ancora una volta, il sentimento che nasce non sembra puro e disinteressato. Per conquistarla, Sam deve salvarle la vita una prima volta quando, ferita e impossibilitata a muoversi al pian terreno della biblioteca che si sta allagando, il ragazzo si tuffa e riesce a portarla fuori pericolo; Sam è anche colui che per tutta la durata del film si premura di recuperare per lei delle coperte e di starle vicino mentre le sale la febbre; il momento più importante poi è quello in cui, a rischio della sua vita, Sam esce per raggiungere la nave incagliata dove spera di trovare della penicillina per curarla a sancire l'innamoramento. Una volta ristabilitasi, la ragazza si accorge di amare Sam, e poco prima dell'arrivo di Hall i due sanciscono l'inizio della loro storia con un bacio.

5) *La città*

La quasi totalità dei film catastrofici post-2001 è ambientata in una grande città americana, che quasi sempre è New York.⁸⁴ Questo non rappresenta una novità rispetto al cinema del passato, se è vero che già il primo King Kong, nel 1933, si arrampicava sulla guglia dell'Empire State Building e che il numero di pellicole che hanno come set la Grande

⁸⁴ Per un approfondimento sul tema della città nel cinema si veda G.M. De Maria, cit.

Mela è impressionante,⁸⁵ ma è sufficiente fare un giro su Wikipedia in lingua inglese per scoprire l'esistenza di una pagina dedicata a *New York City Destroyed on Film*.⁸⁶ proprio da quest'ultima pagina risulta evidente, scorrendo la lista di film, come con l'appropinquarsi della fine del millennio scorso abbiano cominciato a proliferare pellicole in cui New York viene rasa al suolo; il numero di queste pellicole si è ingrossato, e di molto, negli ultimi otto anni:

Deluge (1933)

When Worlds Collide (1951)

Invasion U.S.A. (1952)

The Beast from 20,000 Fathoms (1953)

Earth vs. the Flying Saucers (1956)

The Giant Claw (1957)

The World, the Flesh and the Devil (1959)

The Day the Sky Exploded (1961)

Crack in the World (1965)

Destroy All Monsters (1968)

Planet of the Apes (1968)

Beneath the Planet of the Apes (1970)

The Human Tornado (1971)

Meteor (1979)

Zombi 2 (1979)

Escape from New York (1981)

Q (1982)

2019, After the Fall of New York (1983)

Daylight (1995)

Independence Day (1996)

The Postman (1997)

Deep Impact (1998)

⁸⁵ Esistono addirittura dei siti, come <http://www.newyorkinthemovies.com/>, che offrono visite guidate ai luoghi di New York legati al cinema.

⁸⁶

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_set_in_New_York_City#New_York_City_destroyed_on_film.

Godzilla (1998)
Armageddon (1998)
End of Days (1999)
Aftershock: Earthquake in New York (1999)
A.I.: Artificial Intelligence (2001)
Final Fantasy: The Spirits Within (2001)
The Time Machine (2002)
Devil Man (2004)
The Day After Tomorrow (2004)
Godzilla Final Wars (2004)
Category 7: The End of the World (2004)
Dragon Ball Z (series) (2004)
War of the Worlds (2005)
10.5: Apocalypse (2005)
Disaster Zone: Volcano in New York (2006)
Resident Evil Extinction (2007)
I Am Legend (2007)
Cloverfield (2008)
Disaster Movie (2008)
NYC: Tornado Terror (2008)
The Day The Earth Stood Still (2008)
Watchmen (2009)
Knowing (2009)
2012 (2009)

L'elenco, che verosimilmente non è completo, comprende i film che sto analizzando all'infuori di *E venne il giorno*, dove il tipo di catastrofe che viene messo in scena è batteriologico e non contempla la distruzione di cose: è tuttavia significativo che l'epidemia abbia origine in Central Park. Il fatto che l'incidenza delle pellicole in cui New York viene rasa al suolo cresca esponenzialmente dopo l'attentato alle torri non può essere casuale: New York, o meglio, Manhattan è, a livello mondiale, la città dell'immaginario, simbolo della modernità nel bene e nel male. Ma più di tutto, è il «bersaglio perfetto», come ebbe a scrivere, in un sorprendente pamphlet del 1949, il premio Pulitzer E.B. White:

La città, per la prima volta nella sua lunga storia, è distruttibile. Una singola flotta aerea non più grande di uno stormo di oche può mettere rapidamente fine alla fantasia di quest'isola, bruciare le torri, frantumare i ponti, trasformare le metropolitane in camere a gas, cremare milioni di persone. L'intuizione della sua natura mortale è insita nella New York di oggi: è nel rumore dei jet che ci sorvolano, è nelle testate listate a lutto dell'ultima edizione straordinaria. Tutti i cittadini sono costretti a convivere con la realtà incontrovertibile dell'annientamento. Per New York si tratta di un dato ancora più violento per via della concentrazione della città stessa e perché, tra tutti i possibili bersagli, New York ha una netta priorità. Nella mente di una qualunque perverso sognatore che voglia lanciare l'attacco, New York deve esercitare un fascino costante, irresistibile.⁸⁷

The Day After Tomorrow non sfugge a questa regola: benché nel film si tocchino vari luoghi del pianeta, dall'Antartide a un avamposto scozzese, da Nuova Delhi alla Casa Bianca, da Los Angeles alle frontiere messicane, è New York l'epicentro della narrazione. Nei luoghi che non sono la Grande Mela vengono ambientate alcune scene utili a creare il contesto entro cui la catastrofe si svolgerà: il prologo tra i ghiacci dell'Antartide serve come introduzione e preludio al disastro; Nuova Delhi è la sede del primo scontro tra politica e scienza; la Scozia è sede di un centro di rilevamento meteorologico fondamentale per la creazione dei modelli di Hall; Los Angeles è una delle prime città a subire devastazioni, con tornado che si abbattono sulla downtown, e serve per conferire alla tragedia un respiro più ampio; il Messico è una sorta di terra promessa e Washington è, oltre che la sede di lavoro di Hall, il luogo dove vengono prese le decisioni.

Ma l'apocalisse va in scena a New York, anzi, a Manhattan: la Quinta Avenue, la biblioteca, l'Empire State Building, la Statua della Libertà e MidTown sono i punti nevralgici dove Emmerich immagina la fine del mondo. Ognuno di questi punti rappresenta un simbolo evidente, come del resto sono simboliche tutte le altre località che di passaggio vengono coinvolte nel disastro, dal centro di Tokyo al Taj-Mahal.

Forse però, dal punto di vista estetico, la rappresentazione più affascinante della New York del giorno dopo è quella fornita dai desolati piani sequenza che Francis Lawrence ha realizzato per *Io sono leggenda*.

⁸⁷ E.B. White, *Volete sapere cos'è New York?*, arcana pop, Roma 2001, pp. 53-54.

*Io sono leggenda*1) *Trama*

Ambientato, si direbbe non a caso, nel 2012, *Io sono leggenda* racconta la storia degli ultimi giorni di Robert Neville, virologo militare con casa in Washington Square, New York. Neville sembra essere l'unico sopravvissuto – quantomeno l'unico essere umano sopravvissuto – a un'epidemia di morbillo geneticamente modificato che ha colpito gli Stati Uniti: il virus, rivelatosi incontrollabile, era stato concepito come possibile terapia per il cancro.⁸⁸ Gli effetti, però, sono stati devastanti: la stragrande maggioranza di esseri umani e animali è morta. Tra i sopravvissuti, una larga parte ha subito una mutazione e si è trasformata in una specie di zombi, che ha in comune con i vampiri il fatto di non tollerare l'esposizione ai raggi ultravioletti. La popolazione rimasta immune – meno dell'1%, tra cui anche Neville – è stata uccisa o trasformata a sua volta in zombi dagli infetti.

Barricatosi in casa in compagnia del suo cane lupo, Neville, che durante l'epidemia ha perso moglie e figlia, conduce esperimenti su cavie allo scopo di trovare un antidoto al virus e riportare pian piano gli infetti nel novero degli umani. Di giorno è libero di vagare in auto in una New York semideserta e infestata da piante esotiche e belve feroci, cercando cibo e dvd per passare le notti. Come unici interlocutori ha un gruppo di manichini in un negozio, che chiama per nome e passa a trovare quotidianamente. Lancia ogni giorno alla stessa ora messaggi in bassa frequenza tramite i quali cerca contatti con eventuali altri sopravvissuti.

Monitorando i propri esperimenti, Neville si accorge che un ratto-zombi dà improvvisamente segni di guarigione: questo lo convince a tentare esperimenti su un essere umano infetto. Cattura una donna-mutante e la porta nel laboratorio, dove comincia a somministrarle il siero tenendola incatenata sotto osservazione.

Il giorno successivo trova inaspettatamente uno dei manichini all'ingresso della Grand Central: è una trappola tesagli dagli infetti, che tentano in questo modo di vendicarsi del rapimento della mutante. Neville si avvicina al manichino e cade in trappola: lui e il suo cane

⁸⁸ Un virus anticancro geneticamente modificato – che attacchi selettivamente le cellule malate e le distrugga lasciando intatte quelle sane – non è un'idea puramente fantascientifica. A maggio dello scorso anno è stata annunciata una ricerca italiana che in questo modo (non dal virus del morbillo, ma da quello dell'herpes) prevede di creare una possibile terapia contro il cancro. L'articolo di Repubblica.it è consultabile al seguente indirizzo: <http://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/scienze/tumori/virus-tumori/virus-tumori.html>

lupo vengono attaccati da tre cani mutanti, che lottano con il cane infettandolo. Neville sarà costretto a uccidere il cane. Sconsolato, comincia a uscire di notte, in macchina, investendo i mutanti: benché non sia chiaramente specificato, l'intento sotterraneo del dottore è quello di suicidarsi.

Proprio mentre i mutanti sembrano avere la meglio su di lui, viene salvato da una donna, sopravvissuta insieme al figlio, che racconta a Neville di una comunità di umani sui monti del Vermont, dove il virus non è arrivato a causa dell'altitudine. Dice che lei e il figlio stanno tentando di raggiungere la comunità per insediarsi. Inseguendo i tre, gli infetti hanno però capito dove abita Neville, e attaccano la casa. I tre si rifugiano nel laboratorio – una specie di rifugio antiatomico – dove il dottore scopre che la donna mutante sta tornando umana. Prima che gli infetti sfondino la porta del laboratorio, Neville preleva un campione di sangue dalla mutante e lo consegna alla donna, facendola scappare insieme al figlio attraverso un cunicolo. Poi si suicida facendosi saltare in aria insieme ai mutanti.

La scena finale del film mostra l'arrivo della donna e del figlio nel Vermont, da dove, grazie al vaccino, ricomincerà una nuova vita. Il senso del titolo è spiegato dalla voce narrante della donna, che chiude il film dicendo che, grazie al suo sacrificio, Neville ha permesso agli uomini di tornare a popolare il pianeta:

Nel 2009 un virus letale distrusse la nostra civiltà e spinse il genere umano sull'orlo dell'estinzione. Il dottor Robert Neville dedicò la sua vita alla ricerca di una cura e alla ricostruzione dell'umanità. Il 9 settembre del 2012 alle 8 e 49 di sera scoprì quella cura e alle 8 e 52 donò la sua vita per difenderla. Noi siamo il suo lascito, lui è Leggenda. Illumina l'oscurità.

2) *Perché questo film?*

Io sono leggenda ha incassato al botteghino una cifra che, tra Nord America e resto del mondo, si aggira intorno ai 600 milioni di dollari, a cui vanno aggiunti gli oltre 120 milioni ricavati dalle varie versioni home video che sono state tratte nel corso del 2008. Si tratta, in sostanza, di uno dei 50 film più visti di sempre, almeno stando alle cifre riportate da Box Office Mojo, uno dei più autorevoli siti internet in materia di incassi cinematografici.⁸⁹

⁸⁹ La pagina relativa a *I Am Legend* si trova qui:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=iamlegend.htm>

In un articolo-intervista incentrato sulla scelta di Will Smith di interpretare Robert Neville,⁹⁰ l'attore statunitense – tuttora uno dei divi di Hollywood più pagati e di sicura presa sul pubblico – ha rivelato che la ragione per cui ha accettato la parte è il fatto che

There's a sweet spot I've been chasing in my career [...]. *Gladiator*, *Forrest Gump* — these are movies with wonderful, audience-pleasing elements but also uncompromised artistic value. *I Am Legend* always felt like it had those possibilities to me.

Io sono leggenda era insomma la sua occasione di mettere in scena un personaggio con una certa presa sul pubblico, che portasse in qualche modo anche un messaggio forte, come vedremo tra breve parlando del ruolo della scienza all'interno del film.

Il film è il terzo lungometraggio tratto dal romanzo omonimo che lo scrittore statunitense Richard Matheson pubblicò nel 1954. Gli altri due sono *L'ultimo uomo sulla Terra* (*The Last Man on Earth*, Sidney Salkow, 1964) e *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971). *Io sono leggenda* è insomma l'unica tra le pellicole tratte da Matheson a recuperare il titolo originale del libro. Questo, anziché sottolineare una certa fedeltà con il romanzo, è fuorviante, nel senso che, a un'analisi comparata tra le due opere, emergono chiaramente alcune differenze strutturali tra il film di Lawrence e il romanzo che coinvolgono anche il personaggio di Neville e il ruolo che la scienza gioca all'interno della vicenda. Può essere pertanto utile, ai fini di questo lavoro, soffermarci su tali differenze.

3) *Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato*

Anzitutto, nel libro l'epidemia su cui Neville indaga è il risultato di un non meglio specificato bombardamento, che ha colpito Los Angeles (la città dove è ambientato il romanzo) e il resto degli Stati Uniti. Neville vive rinchiuso nella propria casa: i vampiri sanno dove abita e vengono quotidianamente a cercarlo. In particolare, il vicino di casa fa la posta alla villetta di Neville invitandolo a uscire, con l'ovvio intento di ucciderlo.

Neville divide le sue giornate cercando cibo nei supermercati, scovando i nascondigli dei vampiri e uccidendoli (con il classico paletto conficcato nel cuore). Al contrario del Neville cinematografico, il protagonista di Matheson trova rifugio nell'alcol e nel fumo.

⁹⁰ Si tratta di *Will Smith: Making a "Legend"*, reperibile all'indirizzo: <http://www.ew.com/ew/article/0,,20052055,00.html>

Soprattutto, il Neville di Matheson non è uno scienziato, ma un civile che, travolto dalla catastrofe e minacciato di morte da un'umanità vampirizzata, si mette a studiare, a fare ricerche scientifiche che, man mano che la vicenda prosegue, diventano sempre meno goffe.

L'indagine scientifica sulla nuova forma di vita che deve fronteggiare è una ricerca condotta da un neofita: in alcune scene, Neville preleva libri di medicina dall'università e studia, partendo da zero, procurandosi rudimentali strutture da laboratorio. Riesce a scoprire che ciò che ha vampirizzato la specie è un batterio, che si è diffuso e continua a diffondersi sul pianeta grazie alle tempeste di polvere che imperversano sul pianeta in seguito allo scoppio delle bombe.

Anche nel romanzo a un certo punto compare una donna, che diventa l'amante di Neville (questo fatto, insieme alla sobrietà di Neville-Smith è una delle differenze, in termini di *political correctness*, tra libro e film): questa donna, su cui Neville ha atroci sospetti, si rivelerà essere una specie ibrida di vampiro-uomo, che convincerà il protagonista a lasciarsi arrestare dai vampiri (i quali hanno già edificato una società nel vero senso della parola) e a morire *in quanto diverso*.

Qui sta la differenza fondamentale tra Matheson e Lawrence: Matheson immagina un mondo dove l'umanità si è ormai vampirizzata: *tutti* sono vampiri tranne il protagonista. Egli è l'ultimo uomo rimasto sulla Terra, letteralmente, e a poco a poco se ne fa una ragione: Neville si accorge che, in una società di vampiri, è ormai lui il diverso. In un mondo di vampiri l'intruso è l'uomo, soprattutto se continua indefessamente la sua lotta solitaria e non cessa di sorprendere la nuova umanità nel sonno e sterminarla. Verso la fine del romanzo, il messaggio di Matheson è chiaro: il male, il pericolo, è Neville, non i morti viventi – che, per inciso, hanno paura di lui. Neville si accorge di essere dalla parte sbagliata, di essere in qualche modo la personificazione del male e accetta la propria condanna. In questo senso, si comprende il significato del titolo del libro: Neville è leggenda perché è ed è rimasto l'ultimo rappresentante di una specie che non esiste più. È una leggenda tra i vampiri, i quali si racconteranno per generazioni la storia dell'ultimo uomo.

Nel film, come si accennava riportando la trama, la scienza è la causa del male e ne è allo stesso tempo la soluzione. La medicina produce un virus terribile ma anche, grazie a Neville, l'antidoto tramite il quale la vita normale può ricominciare. Il morbo – e si tratta di uno dei rari casi in cui questo succede al cinema – non è prodotto né da un *mad doctor* né dalla guerra batteriologica: è il risultato di ricerche “buone”, condotte per debellare il cancro. È bene notare che il responsabile del virus non è Neville, ma una certa dottoressa Crippin,

impersonata da Emma Thompson in un cameo all'inizio del film, quando viene intervistata al telegiornale. La dottoressa Crippin spiega che la cura per il cancro passa per una modificazione del virus del morbillo «per fargli fare bene invece che male». La sperimentazione, già condotta, ha effettivamente guarito oltre 10.000 malati di tumore.

Si tratta di una scena ambientata nel 2009. Tre anni più tardi, quando si svolge la narrazione, sappiamo quali sono stati gli effetti della cura Crippin: i mutanti, a differenza di quelli del libro, non sembrano aver formato una società civilizzata, ma si muovono come un branco animale, con un capo – è evidente nel finale – e alcuni “soldati”. Il tratto comune tra tutti gli zombi, oltre all'aspetto fisico, è l'animalità, il loro essere perennemente alla ricerca di cibo, la velocità che ne contraddistingue i movimenti e il respiro e, soprattutto, una sorta di grugnito che ha del tutto sostituito la favella.

È importante sottolineare due aspetti. In primo luogo, quello che nel romanzo è il prodotto di una bomba (Matheson non specifica se si tratti di un attacco nucleare, ma è tuttavia verosimile che lo sia), nel film è il risultato della diffusione di un virus: se l'incubo nel 1954 era la bomba atomica, nel 2007 si è trasformato in una pandemia; è evidentemente cambiata la percezione del rischio, se i produttori hanno deciso di modificare alla radice le cause della mutazione. In secondo luogo, e questo è un punto che dipende strettamente da quanto appena detto, il disastro viene creato dalla scienza “buona”.

Nei primi minuti del film tutti quanti, dal presidente alle forze di intelligence ai militari, si adoperano come un solo uomo per risolvere il problema del virus. In sostanza, in *Io sono leggenda*, tutti gli esseri umani sono buoni. Neville stesso, indefesso lavoratore e studioso, è un buon padre di famiglia (finché ne ha una), non ammatisce quando rimane da solo a vagare per una New York infestata di mostri, ma anzi moltiplica le proprie forze per trovare un antidoto: è insomma un inguaribile ottimista che, nonostante viva nell'attesa di venir divorato dai mutanti, si applica giorno e notte per restituire agli uomini l'umanità perduta. Inoltre, l'errore scientifico che ha procurato la catastrofe, non è suo: egli è solo il guaritore dei mali di specie. Altra nota buonista: Neville (a differenza che nel libro) è uno scienziato di colore.

La salvezza del mondo passa per il suo sacrificio, che egli, tutto compreso in un senso di responsabilità e abnegazione francamente sovrumano, sembra ben contento di compiere. Neville-Smith è una leggenda tra gli umani in quanto è riuscito a scoprire il vaccino per scacciare la nuova razza e farla ritornare umana. È la sua morte da filantropo a renderlo immortale.

Quello che però non può sfuggire, se si comparano le motivazioni per cui i due Neville sono «leggenda», è il fatto che il Neville cinematografico non si pone mai il problema che porta il Neville letterario all'accettazione della morte: per Neville-Smith gli zombi – che di fatto sono gli unici abitanti rimasti sulla Terra, per quanto orripilanti siano – sono una specie da combattere, da debellare attraverso il lavoro in laboratorio. Neville-Smith muore, ma in nome degli esseri umani.⁹¹

Inoltre, nella scena in cui, con il proposito recondito di morire, investe decine di mutanti, Neville-Smith prova semplicemente odio nei loro confronti (l'urlo con cui Neville inaugura la sequenza è: «Morite!»). Tutto ciò è perfettamente logico per lo spettatore, che non viene portato a cogliere un problema fondamentale della vicenda: questi mostri sono in sostanza esseri umani e Neville-Smith dovrebbe saperlo bene, visto che sta somministrando il vaccino a una di loro con lo scopo di farla tornare indietro.

In un'intervista a «The New York Times» Lawrence dice anche un'altra cosa piuttosto interessante, ossia che nella rappresentazione degli infetti è stata tenuta presente dalla produzione come sottotraccia la diffusione dell'AIDS:

⁹¹ A questo proposito, è interessante notare come Lawrence avesse girato due finali, uno profondamente diverso dall'altro: lo riporta Franco Gondrano in un articolo del Corriere.it l'8 marzo 2008 (reperibile qui:

http://cinema-tv.corriere.it/cinema/08_marzo_08/io_sono_leggenda_alternativo_599650b4-ed3a-11dc-bb50-0003ba99c667.shtml), che racconta il finale alternativo (visibile qui: <http://www.firstshowing.net/2008/03/05/must-watch-i-am-legends-original-ending-this-is-amazing/>):

«Nel finale alternativo di *Io sono leggenda*, che probabilmente potrà essere ammirato in tutto il suo splendore nel dvd di imminente uscita negli USA, viene recuperato lo spirito originale del romanzo di Richard Matheson da cui è tratto il film: il punto di vista del lettore/spettatore viene ribaltato negli ultimi minuti quando si capisce chiaramente che è lo scienziato Robert Neville (l'ultimo uomo rimasto sulla Terra dopo la diffusione di un'epidemia che ha trasformato tutti i suoi simili in vampiri) il diverso, l'estraneo, l'essere a suo modo leggendario. E nel nuovo epilogo viene spiegata ancor meglio la relazione solo accennata nella versione vista su grande schermo, tra il capo dei vampiri e la donna-vampiro rapita da Neville nel tentativo di trovare una cura al virus. Tanto da suscitare un moto di disapprovazione dei fan che avrebbero preferito vedere al cinema la sequenza scartata e ora celebrata sul web».

Il finale alternativo mostra Neville che restituisce al capo dei mutanti il corpo della donna che aveva sequestrato per sperimentare il vaccino. È evidente che tra i due mostri c'è una relazione. I mutanti lasciano andare Neville, che nella scena successiva viaggia verso il Vermont con la donna e il bambino. È degno di nota il fatto che, restituendo la donna, Neville *si scusa*, come riconoscendo ai mutanti uno status sociale. Non si conoscono i motivi precisi per cui questo finale (di cui compaiono dei fotogrammi nel trailer ufficiale) sia stato rimosso.

Di sicuro, rispetto al finale poi montato, questo – benché sia più vicino allo spirito del romanzo – è più noioso e di gran lunga meno spettacolare.

There is a little bit of an AIDS metaphor here, especially in terms of dealing with the infected, because the people Neville deals with are infected [...]. They're not dead, they're not vampires, they have a chronic disease. [...] People infected with AIDS have been on the forefront of understanding the truths about how viruses work, contagion works, stigma works, which is something I think Matheson was finding in that early novel.⁹²

A questo proposito, è anche interessante notare che, nella sceneggiatura originale, il nome comune che viene attribuito agli infetti, *dark seekers* (“cacciatori del buio” nella versione italiana) ha anche una variante “biologica”: *hemocytes*, emociti.

La scienza, insomma, ha un ruolo piuttosto ambiguo all'interno di *Io sono leggenda*: è sempre buona, ma causa un virus letale – di cui apparentemente nessuno ha colpa (non ci sono momenti in cui ci è dato di percepire la dottoressa Crippin come una sorta di untrice); è la chiave per ricomporre la specie, curando gli infetti; allo stesso tempo, però, non viene percepito come stridente il fatto che il filantropo Smith investa con il suo pick-up, per così dire gratuitamente, decine di mutanti; ma soprattutto la pellicola fa passare come un fatto naturale che una specie ormai in netta minoranza – che si potrebbe dire abbia perso il diritto di popolare il pianeta – si preoccupi di sterminare i nuovi abitanti per impiantarsi nuovamente sulla Terra: attraverso l'utilizzo delle proprie conoscenze scientifiche, Neville-Smith è in sostanza un nuovo colonizzatore.

4) *La famiglia davanti alla fine*

A differenza di altri film di genere apocalittico, *Io sono leggenda* non mette in scena, all'inizio, una famiglia disgregata il cui destino sarà quello di ricomporsi mentre il disastro avanza. Quello che lo spettatore viene a sapere della moglie e della figlia di Neville (interpretata dalla vera figlia di Will Smith) è tutto racchiuso nelle sequenze iniziali: imbarcate su un elicottero per essere portate lontano da una New York sempre più infetta, le due muoiono all'istante per via del fatto che una massa di disperati, nel tentativo di essere tratti in salvo insieme a loro, si aggrappa al mezzo facendolo precipitare nell'Hudson. La vita familiare di Neville affiora nella narrazione nel corso di una serie di flashback che

⁹² L. Beale, *A Variation on Vampire Lore that Won't Die*, in «The New York Times», 14/01/2007. L'articolo è consultabile all'indirizzo http://www.nytimes.com/2007/01/14/movies/14beal.html?_r=2&partner=rssnyt&emc=rss&oref=slogin.

restituiscono allo spettatore l'immagine di un idillio che l'epidemia ha violentemente spezzato.

Lo scopo è abbastanza chiaro: generalmente nei film catastrofici sopravvivono le storie d'amore o famigliari problematiche, in modo che lo sviluppo e la fine della catastrofe possano contribuire a ricomporle. La catastrofe, in questo senso, è sempre catartica: distruggendo il mondo per come lo conosciamo, ricostituisce i legami basilari. In una parola: l'apocalisse distrugge l'ordine sociale, politico e architettonico, sposta gli assi terrestri e fa milioni di vittime, ma allo stesso tempo esalta e ridesta tutti i tipi d'amore, che sono, in qualche modo, percepiti come il carburante per la ripresa. A voler scomodare le Scritture, la catastrofe nel cinema ha il compito di ricostituire un Eden primordiale dove l'uomo e la donna hanno la funzione di dare un nuovo inizio al ripopolamento.

Più nello specifico, l'idillio familiare interrotto e ricordato da Neville contribuisce a creare nello spettatore l'immagine dell'uomo integerrimo e amorevole che evidentemente la produzione aveva intenzione di proporre, beffandosi dell'alcolismo e della sporcizia del Neville letterario: Neville-Smith dev'essere un uomo perfetto, che quando ama lo fa dando tutto se stesso e quando lavora non si risparmia anche se è circondato dai mutanti. Nell'ottica dell'immagine dello scienziato che il film propone, questo ha una sua logica: la leggenda, lo scienziato-colonizzatore, è un novello Adamo che contribuisce con un vaccino, anziché con il proprio sperma, al ripopolamento del pianeta. Per questa ragione egli dev'essere puro, deve possedere tutte quelle caratteristiche che possono infondere fiducia nelle generazioni a venire. Insomma, se la scienza deve fondare un mito, ha bisogno di una serie di caratteristiche ausiliarie che lo accompagnino e lo rafforzino: ecco allora che Neville-Smith è portatore, oltre che di un sapere, anche di una serie di valori sentimentali ritenuti fondanti.

È curioso, ma sicuramente non casuale, che gli unici esseri umani che Smith incontra nel corso della storia siano una donna e un bambino. Benché egli non instauri con essi una relazione sentimentale, è ovvio che l'intento della produzione era quello di insinuare l'idea della formazione di una nuova famiglia:⁹³ nel finale andato nelle sale, si ricorderà che prima di morire Neville-Smith consegna alla donna il vaccino. Lo scienziato, prima del sacrificio che lo catapulterà nel mito, consegna alla donna il siero che garantisce il ripopolamento.

⁹³ Non si capirebbe altrimenti la modifica attuata rispetto al libro: dove compariva una donna mutante che diventava l'amante del protagonista, ora compaiono una madre e un figlio umani.

5) *La città*

L'ambientazione di *Io sono leggenda* è stata spostata, rispetto al romanzo, da Los Angeles a New York. In un'intervista rilasciata al «New York Times», il co-sceneggiatore e co-produttore Akiva Goldsman ha spiegato i motivi dello spostamento come segue:

It's hard to make Los Angeles feel empty. Here, you just have to look down Fifth Avenue empty, and you understand something. There's a conveyance of information and fantasy that is wonderful and amazing.⁹⁴

In un'altra intervista rilasciata da Goldsman al mensile inglese di cinema «Empire» nell'ottobre dello stesso anno, il produttore ritorna sull'argomento sostenendo che

L.A. looks empty at three o'clock in the afternoon, [but] New York is never empty... it was a much more interesting way of showing the windswept emptiness of the world.⁹⁵

La catastrofe ha insomma maggiori possibilità di fare effetto e di essere efficace nel momento in cui viene messa in scena nel luogo che, per definizione, «non dorme mai» e non conosce orari del giorno e della notte in cui le sue strade sono vuote. Ed è in effetti una delle cose visivamente più impressionanti del film la messa in scena di una New York desolata, in cui la natura selvaggia ha ripreso progressivamente possesso degli spazi demolendo i segni della civiltà, spaccando l'asfalto delle strade, intrufolandosi nelle porte, ripopolando con belve feroci gli spazi lasciati liberi dalla scomparsa dell'uomo.

⁹⁴ L. Beale, *op. cit.*

⁹⁵ I. Nathan, *I Am Legend*, «Empire», ottobre 2007, pp. 78-81.

*E venne il giorno**1) Trama*

Si comincia in Central Park, a New York. Alcune persone, senza motivo apparente, cominciano a camminare all'indietro, a ripetere alcune volte di seguito la stessa frase, a cadere in stato confusionale. Nel giro di pochi secondi, si suicidano.

Nel volgere di pochissimo tempo (qualche decina di minuti) il suicidio sembra avviato a diventare di massa: tutto il nord degli Stati Uniti viene coinvolto in questa girandola di eventi, le cui motivazioni sono inspiegabili: si pensa in prima istanza a una guerra batteriologica, ma l'ipotesi viene presto scartata. Elliot Moore, insegnante di scienze in un liceo di Philadelphia, insieme alla moglie Alma, un amico e sua figlia Jess decidono di fuggire dalla città, perché pare che siano le metropoli i punti più colpiti da quanto sta accadendo. Le zone periferiche della nazione vengono però presto contagiate: il treno su cui viaggiano i protagonisti è costretto a fermarsi e a lasciare a piedi i passeggeri che ancora non sono stati colpiti dal morbo (se di morbo si tratta: a questo punto della vicenda non si è ancora scoperta la natura dell'evento). L'amico dei Moore decide di abbandonare la comitiva per tornare verso Princeton, da dove la moglie ha smesso di rispondere al telefono. Prima di partire affida la figlia Jess ai Moore – che non hanno figli, cosa che li sta portando sull'orlo del divorzio, insieme a una serie di sospetti (fondati su un sms) che Elliott nutre nei confronti di una relazione extraconiugale della moglie.

Si organizzano comitive per fuggire dalle zone ritenute ormai contaminate. I Moore vengono caricati sull'auto di una coppia di vivaisti, i quali suggeriscono che quanto sta accadendo sia dovuto alla produzione di una neurotossina che le piante hanno cominciato a rilasciare nell'aria come reazione a qualcosa che le minaccia – tutto il film è costellato di inquadrature suggestive di piante, fronde e alberi scossi dal vento.

I fuggitivi si dividono in due gruppi, che da un certo punto in poi devono proseguire a piedi per i campi. Molte persone muoiono durante l'attraversamento di un campo di grano scosso dal vento; decine di individui escogitano una serie di stratagemmi francamente ridicoli con i quali togliersi la vita. Elliott, Alma e Jess trovano rifugio presso una casa isolata, dove vive una vecchia che impazzisce e si suicida durante la notte: è il segnale che anche la zona dove si sono rifugiati i Moore è ormai contaminata. La mattina successiva, però, quando tutto

sembra perduto, Elliott scopre che l'aria è tornata improvvisamente pura. L'allarme è cessato, il pericolo se n'è andato all'improvviso come era venuto.

Nella scena che precede il finale, ambientata nella loro casa di Philadelphia qualche mese dopo l'*happening*, si capisce che Alma ed Elliott hanno ormai deciso di adottare Jess. Ma c'è di più: Alma scopre di essere incinta. Intanto uno scienziato in televisione ipotizza la possibilità che quanto accaduto sia stato solamente un avvertimento della natura contro l'uomo, giudicato da essa una minaccia per il pianeta intero: la catastrofe è stata infatti circoscritta nella zona nord-est del paese, quella a più alta concentrazione di centrali nucleari.

Il finale, invece, è ambientato ai giardini dei Tuileries di Parigi (la Francia è un altro paese a elevatissima concentrazione di centrali nucleari), dove si ripete in buona sostanza la scena iniziale del film.

2) *Perché questo film?*

Di tutti e quattro i film presi in esame in questo lavoro, *E venne il giorno* è sicuramente il meno riuscito e il più goffo. Ha incassato in tutto poco più di 160 milioni di dollari, una cifra irrisoria se si pensa ai ricavi medi dei *disaster movies* e al fatto che il regista, M. Night Shyamalan, rappresenta in linea teorica, dopo *Il sesto senso*, *Signs* e *The Village*, una garanzia di successo per gli standard hollywoodiani. *E venne il giorno* è insomma, per un autore di blockbuster fanta-horror, il classico buco nell'acqua.

L'autorevole Rotten Tomatoes, sito americano collettore di recensioni cinematografiche, conta 168 *reviews* al lungometraggio, di cui solo 18% può definirsi positivo. Lo strillo con cui il sito indicizza il consenso recita: «*The Happening* begins with promise, but unfortunately descends into an incoherent and unconvincing trifle».⁹⁶ Lo stesso Shyamalan, forse per esorcismo, nei giorni di uscita del film nel 2008 dichiarò al newyorkese «Daily News»: «We're making an excellent B movie, that's our goal».⁹⁷

Fondamentalmente, ciò che si rimprovera al film, oltre a una trama esile basata su un'idea piuttosto debole, è la stupidità di molte delle scene che avrebbero dovuto essere spettacolari: se, infatti, alcune sequenze (gli operai di un cantiere che si gettano nel vuoto, gli

⁹⁶ Si veda la pagina all'indirizzo: <http://www.rottentomatoes.com/m/10007985-happening/>

⁹⁷ L'articolo a cui faccio riferimento è a cura di Ethan Sacks e si intitola «Shyamalan back on terror firma» ed è consultabile alla pagina: http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/2008/06/08/2008-06-08_shyamalan_back_on_terror_firma.html#ixzz00lGyryDS

impiccati lungo la strada che i Moore percorrono in auto assieme ai vivaisti) sono di sicuro effetto, la maggioranza delle scene di suicidio collettivo sono ridicole (l'uomo che si fa falciare dal tosaerba, la vecchia che si uccide prendendo a testate la propria casa); i rapporti tra i personaggi sono al limite del comico involontario: in virtù di un innocente sms ricevuto dalla moglie da un certo Joey, Elliott si convince che lei lo tradisca. In una scena che vorrebbe essere piena di *pathos*, Alma confessa a Elliott di essere uscita con Joey una volta sola... per prendere un gelato!

Anche il fatto che, all'improvviso, l'emergenza rientri senza motivo dopo ventiquattro ore sembra un indice di debolezza: di fatto, nessuno dei protagonisti fa nulla per trovare una soluzione al disastro – in questo contravvenendo a una delle regole fondamentali del genere.⁹⁸ Mancano, insomma, protagonisti attivi e performanti, manca un'idea forte di fondo e una soluzione convincente dell'enigma.

E venne il giorno, in sostanza, mette in scena solo la paura (benché i momenti di vera tensione siano davvero pochi, soprattutto per via del fatto che, da un certo punto in poi, si capisce che non succederà granché) e lascia da parte l'elemento di raziocinio e di rischio che solitamente i protagonisti del genere portano in dote.

La pellicola ha avuto inoltre quattro nomination ai ventinovesimi Golden Raspberry Awards, gli Oscar dei peggiori film dell'anno: peggior film, peggiore sceneggiatura, peggior attore protagonista (Mark Wahlberg *alias* Elliott Moore) e peggiore regia. Non ne ha vinto neanche uno, surclassato dal film *The Love Guru*.

E tuttavia, *E venne il giorno* prende il via citando Einstein: una delle frasi di apertura del film, pronunciata proprio da Moore a lezione, è la famosa – per quanto quasi certamente di errata attribuzione – «Quando le api spariranno, all'umanità resteranno quattro anni di vita».

Nel suo libro, intitolato appunto *La scomparsa delle api*,⁹⁹ la giornalista Sylvie Coyaud racconta che nel 2005, sulla rivista «Kritischer Agrarbericht», Walter Haefeker, vicepresidente dell'Associazione Europea degli Apicoltori Professionisti, aveva scritto un articolo in cui sosteneva che l'Europa, e la Germania in particolare, erano soggette a una moria di api di un certo rilievo: circa il 12% del numero totale di esemplari perdeva la vita

⁹⁸ La cosa in sé potrebbe anche essere tollerabile, ma avrebbe bisogno di una buona idea che la sostituisca: i protagonisti invece non fanno nient'altro che continuare a fuggire e osservare le persone mentre si suicidano.

⁹⁹ S. Coyaud, *La scomparsa delle api. Indagine sullo stato di salute del pianeta Terra*, Mondadori, Milano 2008; si vedano in particolare le pp. 4-9.

ogni anno. Due anni più tardi, riprendendo le stime europee, anche gli studiosi americani lamentavano la veloce scomparsa degli insetti. Da quel momento, tutto il mondo si accorse di soffrire dello stesso problema: dal Brasile al Canada, dall'India alla Nuova Zelanda, dall'Inghilterra alla Svizzera, dall'Italia al Portogallo. Ognuno tenta di trovare il colpevole: secondo alcuni (per esempio i polacchi), la causa scatenante la moria sarebbero gli zuccheri industriali, per altri (gli statunitensi) gli insetticidi; gli apicoltori tedeschi accusano invece il mais transgenico, che libererebbe una tossina letale per le api. Naturalmente, sotto queste diatribe si nasconde più la politica che la scienza: Coyaud fa notare come, per esempio, le zone della Germania dove si coltiva il mais transgenico sono limitate ad alcune regioni del nord-est, che non è il punto più colpito dalla scomparsa delle api. Il problema va allora osservato alla luce di un altro fatto: la polemica sul mais assassino viene lanciata proprio mentre Berlino sta decidendo se approvare o meno gli Ogm, ai quali Haefeker è decisamente contrario.

L'inglese «The Independent», nel frattempo, pubblica un articolo in cui insinua che le radiazioni emesse dai telefoni cellulari siano la causa principale della strage di insetti impollinatori. Il percorso è logico e molto semplice: radiazioni → morte delle api → impossibilità di impollinazione → fine delle piante → morte degli animali → morte dell'uomo.

Coyaud, forte dell'opinione di un buon numero di studiosi, si affretta a sminuire l'emergenza, facendola rientrare nel novero delle tante apocalissi possibili ma non per questo realizzabili del nostro tempo. Scrive:

L'alta mortalità attuale delle api sarà, speriamo, una delle tante. Nel frattempo, riassume i paradossi dell'*air du temps*. Viene attribuita a un nemico locale e globale, onnipresente e invisibile. Fra i sospetti killer, l'unico del quale non saremmo complici con una qualche nostra attività è il tremendo acaro: non stimola grandi fantasie ma ci esime della coda di paglia; e ci priva del piacere di cercare i mandanti. Che non mancano.¹⁰⁰

E poi, poco oltre:

Colpa di tutti e di nessuno, dunque. La moria delle api rivela anche l'ambivalenza nei confronti della scienza e della tecnologia, che producono cambiamenti troppo veloci ma devono

¹⁰⁰ Ivi, pp. 7-8.

fornire lo stesso i rimedi. I quali rimedi, se arrivassero, sarebbero accolti con diffidenza – perché a quelli artificiali sono preferibili quelli naturali. La distinzione tra naturale e innaturale è però radicata nell'analfabetismo scientifico di massa, dicono razionalisti e scienziasti puri e duri, che condannano tanta ignorante irrazionalità.

Più o meno negli anni in cui montava la polemica sulle api, nei confronti della quale Coyaud accenna ad ansie più o meno escatologiche, Shyamalan architettava il suo b-movie: *E venne il giorno* è infatti frutto di una lunga gestazione. Nel gennaio 2007 il regista aveva sottoposto una prima versione dello script (intitolata *The Green Effect*) a varie case di produzione, e se l'era vista rifiutare. Shyamalan era tornato nel suo studio, aveva ricominciato a documentarsi, e si era ripresentato con una nuova versione della sceneggiatura e un nuovo titolo, fino a ottenere il finanziamento della 20th Century Fox. Shyamalan ha insomma pensato e scritto il suo film apocalittico in concomitanza con un dibattito mondiale sulla scomparsa delle api. Il film prende spunto proprio da questo fatto e continua con la storia, per quanto sgangherata, della ribellione della natura nei confronti dell'uomo.

3) *Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato*

Non appena vengono contaminate, dicevo, le persone cominciano a pronunciare frasi sconnesse; se stanno camminando si fermano all'improvviso e fanno alcuni passi indietro; in seguito, trovano il modo di suicidarsi. Questa è grossomodo la prassi con cui il genere umano tenta di estinguersi al cospetto della ribellione della natura. La metafora di *E venne il giorno*, per quanto sia spesso involontariamente comica, è chiara: la specie umana sta distruggendo la natura che, non potendone più tollerare l'esistenza, la contamina facendo in modo che si autoelimini.

In una parola, la distruzione del pianeta è un gigantesco suicidio, preceduto da alcune azioni simboliche che gli uomini compiono prima di morire: anzitutto, non riescono più a comunicare tra loro; poi cominciano a *fare dei passi indietro*. Entrambe queste azioni rivelano un punto di vista molto chiaro dell'autore nei confronti del progresso: il difetto di comunicazione simboleggia l'incapacità degli esseri umani di comunicare il rischio effettivo della morte del pianeta; l'azione di indietreggiare, invece, si fa metafora del fatto che, nel momento in cui il progresso ci pone davanti alla devastazione dell'habitat in cui viviamo, questo non è più progresso, ma regresso.

Commentando il film, Alberto Brodesco¹⁰¹ sostiene che la figura di Moore appartiene alla categoria dello scienziato-scienziato. Moore non è un uomo d'azione, ma di pensiero: il suo ruolo all'interno della società è quello di spiegare la scienza alle nuove generazioni. Mentre parla della possibile estinzione delle api, Moore scrive alla lavagna la celebre frase attribuita ad Einstein; sotto di essa, trascrive una poesia del poeta americano Robert Frost:

*On glossy wires artistically bent,
He draws himself up to his full extent.
His natty wings with self-assurance perk.
His stinging quarters menacingly work.
Poor egotist, he has no way of knowing
But he's as good as anybody going.*

Frost, definito come il «poeta dei coltivatori» e delle terre americane del nord-est, pubblicò questi versi nel 1936, che intitolò *Waspish (Pungente)*, all'interno della raccolta *A Further Range*: si tratta di versi ironici, in cui però l'uomo è paragonato all'elemento naturale e, in quanto «poor egotist, he has no way of knowing».

Moore è, insomma, un intellettuale. Brodesco sostiene anche, continuando la sua analisi del film, che il lavoro e le inclinazioni di Moore non siano assolutamente necessari allo sviluppo della trama: non era insomma necessario che il protagonista fosse un uomo di scienza; le ipotesi scientifiche su quanto sta succedendo vengono in realtà fornite allo spettatore da altri personaggi.

Ci sono per esempio due esperti che parlano alla popolazione attraverso i telegiornali, proponendo una serie di congetture di cui una – la durata limitata della pandemia – si rivelerà fondata. L'ipotesi della tossina prodotta dalle piante, che pare alla fine quella più verosimile, è sostenuta da una coppia di vivaisti anticonformisti. Essi sono i portatori di una sorta di sapere laico basato sull'esperienza: esterni all'accademia e al sapere scientifico ufficiale, essi hanno una conoscenza pratica ma ravvicinata delle piante e – come spesso accade in situazioni di analisi e gestione del rischio – propongono una spiegazione convincente.

¹⁰¹ A. Brodesco, *op. cit.*, pp. 156-157.

Verso la fine del film, infine, un botanico intervistato in televisione si fa portavoce del regista e sostiene quello che è il motivo propulsore della storia: «è stato un atto della natura e non lo capiremo mai fino in fondo».

La scienza, a fenomeno concluso, si rivela insomma incapace di comprendere a fondo i fatti e ammette sulla pubblica piazza l'insufficienza dei propri mezzi. In generale, Moore non si pronuncia mai su quello che sta accadendo: è come se, attraverso Einstein e Frost, l'uomo di scienza all'inizio del film avesse dato le basi teoriche entro cui la catastrofe si verificherà, per poi smettere di occuparsene dal punto di vista sia teorico che pratico.

Viene da chiedersi, però, il motivo per cui Shyamalan abbia deciso che il suo protagonista dovesse essere un uomo di scienza se poi, alla prova dei fatti, non ne ha sfruttato a pieno le potenzialità narrative. Una prima ipotesi è legata al fatto che, in un film catastrofico, un protagonista-scienziato è più credibile dal pubblico. Benché Moore non si applichi per trovare una soluzione, lo spettatore ha la sensazione che, da un momento all'altro, possa cominciare a farlo; in ogni caso, il fatto che Moore sia un uomo di scienza in qualche modo garantisce che tutte le sue azioni saranno ben ponderate, lucide. Per quanto passivo, Moore è in sostanza una figura di cui sia gli altri personaggi che lo spettatore si possono fidare: in definitiva, la visione della situazione che ha Moore è decisamente più completa e sfaccettata di quella degli altri personaggi, che spesso prendono decisioni avventate che li portano al suicidio nel giro di qualche fotogramma.

Tutto questo è ben visibile in una scena che si svolge in uno spazio aperto circondato da alberi: i personaggi sono al centro dello spazio, le fronde si agitano e tutti capiscono che la sostanza emessa dalle piante sta per colpirli. Lo scienziato deve prendere velocemente una decisione sotto stress. Moore si mette a pensare a voce alta («Lasciatemi pensare! Lasciatemi pensare!») urla ai compagni di fuga, moglie compresa, che sono in preda al panico): alla fine capisce, per un motivo oscuro, che il gruppo si deve dividere, formando dei microgruppi. Il contagio ha meno possibilità di diffondersi se il numero di persone che si trovano a contatto tra loro è ridotto: il metodo con cui Moore arriva a questa conclusione (che in qualche modo è corretta, se è vero che lui e la sua famiglia sopravvivono) è il classico metodo dell'indagine scientifica: mentre pensa a voce alta, Moore continua a ripetersi «identifica le variabili, formula un'ipotesi, disegna l'esperimento...» e così via.

Ma forse, attraverso il suo scienziato non performante, Shyamalan vuole anche dirci altro: nella scena della lezione in classe, tra le altre cose, Moore infatti dice ai suoi studenti che, per quanto la si possa studiare a fondo, la natura riserverà sempre un lato imprevedibile e

incomprensibile. Di fronte ad alcuni fenomeni, la scienza non può fare altro che fermarsi e ammettere di non avere gli strumenti per trovare una soluzione. Con queste premesse, si capisce perché la funzione fondamentale di Moore sia quella di mettere in salvo se stesso e i suoi. Nascosto nelle pieghe di questo discorso, c'è ovviamente un risvolto moraleggiante: se continueremo a trattare la natura come stiamo facendo, essa svelerà il suo lato più nero e non potremo che subirne le conseguenze.

4) *La famiglia davanti alla fine*

Moore e Alma non riescono ad avere figli. All'inizio del film non è ben chiaro se ciò sia dovuto alla sterilità di uno dei due o a qualche altro fattore. Di sicuro, la coppia non sta attraversando un periodo felice, e tra le righe si capisce che l'ipotesi di divorzio – per volontà di Alma – non è troppo remota. Mentre si stanno imbarcando sul treno che dovrebbe portarli in salvo, Elliott scopre un sms – per la verità del tutto innocente – che un certo Joey ha inviato alla moglie qualche giorno prima della catastrofe. Il tema della crisi di coppia attraversa come un basso continuo tutta la storia di *E venne il giorno*. L'arrivo di Jess mitiga un po' gli animi: in seguito alla scomparsa del padre di lei, la coppia di fatto prende la ragazza sotto la propria ala protettiva. È soprattutto Alma ad affezionarsi alla ragazzina e a farle da madre. Grazie al rapporto con la donna, Jess supera il trauma della perdita dei genitori nel caos dell'evento.

Il tema del ricongiungimento della famiglia si risolve tutto in una volta nel pre-finale, a casa della vecchia che si è suicidata prendendo a testate le pareti esterne della villa: Alma e Jess, spaventate dall'atteggiamento della vecchia, si sono rifugiate in una sorta di capanno degli attrezzi che si trova nel giardino. Elliott è rimasto nella casa, da cui non ha fatto in tempo a uscire. I tre trovano il modo di parlarsi attraverso un condotto vocale che permette di comunicare tra la cucina e il capanno. Sono convinti che, uscendo, verranno contaminati. Elliott comincia un lungo discorso in cui, sostanzialmente, si dichiara alla moglie, e mentre lei si scioglie in lacrime e ricambia le effusioni, lui decide di uscire di raggiungere il capanno. Il senso della scena è: «siamo arrivati fin qui insieme, ormai non c'è più speranza, stiamo per morire, è giusto che lo facciamo insieme». Elliott esce, raggiunge la donna e la bambina. Non succede niente. L'aria è decontaminata. I tre aspettano qualche ora, abbracciati e come in attesa della fine, ma l'emergenza è davvero rientrata. Elliott e Alma, che hanno superato insieme il disastro, si amano come il primo giorno; Jess è la figlia che non hanno mai avuto.

La scena successiva, ambientata tre mesi dopo i fatti, vede Elliott che accompagna la figlia adottiva alla fermata dello scuolabus, a Philadelphia. Prima di recarsi al lavoro, riceve una chiamata da Alma che gli intima di tornare a casa. Preoccupatissimo, Elliott corre da lei, che gli dice di essere incinta di alcune settimane. Il sogno borghese che prima della catastrofe sembrava sull'orlo del baratro si è perfettamente ricomposto, ed è stata la vicinanza della morte a cementarlo.

5) *La città*

A differenza dei film catastrofici standard, *E venne il giorno* non mette in scena la distruzione delle metropoli: non ci sono tsunami che si abbattono su New York, né tornado che devastano Los Angeles. La distruzione interessa solo ed esclusivamente gli esseri umani. Ciò ovviamente ha delle conseguenze sullo spazio urbano, che viene progressivamente abbandonato: le città, da New York a Philadelphia, si riempiono presto di ingorghi mastodontici, la corrente comincia a mancare (perché si suicidano i lavoratori nel campo dell'energia), il caos diventa il padrone delle metropoli.

Dopo la prima ipotesi di guerra batteriologica, i protagonisti scappano dalle città, cercando rifugio nelle campagne o in montagna. La città, dunque, viene subito dipinta come un luogo insicuro in quanto facile bersaglio di attacchi terroristici, ma anche in quanto luogo malsano, sovrappopolato e viziato dall'uomo.

In un secondo tempo, però, quando l'ipotesi bioterroristica viene messa da parte e si riconosce il legame tra pericolo e piante, si dipana un apparente controsenso: perché scappare dalle città? Se il male viene dalle piante, a rigor di logica bisognerebbe evitare le campagne.

Invece è proprio questo il punto: la pandemia ha inizio in Central Park; vengono segnalati casi di suicidio in tutte le metropoli del nord-est americano, e tutti questi suicidi avvengono inizialmente nei parchi o in zone limitrofe. L'idea di Shyamalan sembra chiara: si ribellano per prime le piante che, vivendo in città, sono più a contatto con l'uomo e l'inquinamento. Dai luoghi dove è ghettizzata, essa dà inizio alla propria vendetta e lancia il messaggio che solo alla fine del film verrà compreso dall'umanità – come dice nel suo discorso televisivo il botanico.

Questo spiega anche l'intuizione di Moore, quando capisce che gruppi ridotti di persone hanno più possibilità di sopravvivere rispetto a gruppi numerosi: sembra in sostanza che le piante siano provviste di occhi e che siano in grado di direzionare i propri effluvi sugli

agglomerati umani. La natura si ribella creando il caos, ma la sua ribellione è ordinata e razionale: colpisce obiettivi mirati, orienta le proprie scelte partendo da quello che, per lei, è l'epicentro del male – la megalopoli – per poi propagare il virus in centri più piccoli, e solo alla fine in aperta campagna.

2012

1) *Trama*

Nel prologo (datato 2009) Adrian Helmsley, geologo che collabora con la Casa Bianca, scopre – durante un viaggio in India, dove vive e lavora un collega – l'esistenza di alcune tempeste solari già in atto che, a causa delle fortissime emissioni di neutrini, stanno surriscaldando il nucleo della Terra causando la liquefazione del manto terrestre. Tornato a Washington con una dettagliata relazione, Helmsley avverte del rischio il capo dello staff del presidente.

L'anno successivo, durante un G8 nella British Columbia, si dà ormai per certo che la catastrofe sia imminente, e i lavori sono incentrati sulle possibili soluzioni da prendere.

Laura Wilson, figlia del presidente USA, lavora intanto di concerto con alcune organizzazioni internazionali per portare in salvo alcune delle opere d'arte più rappresentative del genere umano (tra cui ci sarebbe *La gioconda*), che verranno momentaneamente custodite in Svizzera. L'obiettivo, non ancora rivelato dal film, è quello di portarle nel 2012 su tre enormi arche che i governi, in gran segreto, stanno costruendo in una remota zona himalayana al confine tra India e Cina: su queste arche verranno imbarcate, come durante il Diluvio, coppie di animali di ogni specie presente sulla Terra, a cui si aggiungeranno, oltre alle opere d'arte, gli esseri umani ritenuti degni di continuare la specie dopo la catastrofe (politici, scienziati, artisti, scrittori e così via). In realtà, il finanziamento per la costruzione di queste arche è assicurato, oltre che da soldi pubblici, dai contributi di alcuni magnati dell'industria e di membri di non meglio precisati clan che, pagando la cifra di un miliardo di dollari a persona, si assicurano un posto.

Nel 2012, i primi terremoti hanno inizio sulla West Coast, dove le prime città a essere colpite e letteralmente rase al suolo sono Los Angeles e Las Vegas.

Nel frattempo, Jackson Curtis, scrittore di scarso successo con all'attivo un romanzo in cui ha immaginato la fine del mondo, si mantiene facendo l'autista di un mafioso russo (che ha già comprato il biglietto per l'arca) e passa le giornate tentando di riconquistare l'ex moglie, Kate, che ormai convive con Gordon, un chirurgo plastico, alla periferia di Los Angeles.

Jackson e Kate hanno due figli, che Jackson porta in campeggio nel parco di Yellowstone, con lo scopo di recuperare i rapporti soprattutto con il figlio maschio, che vive

nel mito di Gordon. A Yellowstone, i Curtis notano subito che c'è qualcosa di strano: un lago di cui Jackson si ricordava si è prosciugato, e tutta un'area del parco è sottoposta a sequestro militare. Nel campo base, Jackson conosce Helmsley, che sta facendo dei sopralluoghi e, nel frattempo, sta leggendo il romanzo di Curtis. Helmsley non tarderà a scoprire che le previsioni da lui stesso fatte sono troppo ottimistiche: la catastrofe arriverà con qualche mese di anticipo e sarà più violenta di quanto si possa immaginare.

Nel parco vive Charlie Frost¹⁰² (*nomen omen*) un visionario che cura una trasmissione via radio in cui racconta della profezia Maya sulla fine del mondo.¹⁰³ Parlando con lui, Jackson viene a conoscenza di quanto sta per accadere al pianeta, anche se Frost, sulle prime, non sembra credibile per via dei suoi modi bizzarri.

Tornando a casa, Curtis si rende conto che il suo datore di lavoro, il miliardario russo, si sta imbarcando per una località ignota. Capisce che i deliri di Frost hanno un fondamento e corre dalla moglie per trarla immediatamente in salvo: Kate, Jackson, i figli e Gordon, scappano verso l'aeroporto mentre Los Angeles viene letteralmente inghiottita dalla terra.

Sulla via della salvezza, i protagonisti scoprono che a Yellowstone è sorto un gigantesco vulcano attivo, che è in attesa di eruttare, e che in tutto il mondo si susseguono cataclismi e disastri. Se c'è una speranza di salvarsi è quella di recarsi in Cina per salire a bordo dell'arca.

Dopo ritardi e tentennamenti, finalmente, un messaggio video del presidente alla popolazione degli Stati Uniti conferma che i disastri naturali che stanno accadendo sono solo la minima parte di quella che sarà la fine del mondo.

La storia segue a questo punto due filoni: da una parte le peripezie dei protagonisti che cercano, pur non avendo comprato i biglietti, di raggiungere la Cina e le arche; dall'altra i casi umani di chi non può, o non vuole tentare di salvarsi. Tra questi ultimi ci sono Frost, che attende la morte sulla bocca del vulcano nello Yellowstone, e il collega indiano di Helmsley a cui Adrian, che nel frattempo ha fatto carriera alla Casa Bianca, aveva promesso l'invio di aiuti. Ci sono alcune storie parallele minori, come il caso del padre di Adrian, musicista su

¹⁰² La figura di questo visionario è stata protagonista, nei mesi precedenti all'uscita del film, di una mastodontica operazione di pubblicità virale. Insieme al sito e all'iniziativa fasulla nominata IHC (*Institute for Human Continuity*, <http://www.instituteforhumancontinuity.org/>), è stato infatti creato un blog apocalittico (<http://www.thisistheend.com/>) il cui autore era proprio Charlie Frost.

¹⁰³ Secondo questa profezia, il mondo dovrebbe finire il 21 dicembre 2012: l'idea, confutata dagli esperti di cultura mesoamericana, si fonda sul fatto che in quella data si concluderebbe uno dei cicli del calendario Maya.

una nave da crociera travolta da un maremoto, o quella del presidente stesso degli Stati Uniti, che all'ultimo momento decide di non salire sull'arca e di rimanere a morire a Washington.

Dopo una serie di peripezie, morti e disastri, i Curtis arrivano in Cina in tempo utile per salire, come clandestini, su una delle arche. Non sono i soli: migliaia di persone cercano di salire clandestinamente sulle arche. Ci sono decine di morti.

Adrian, alla vista delle persone che muoiono precipitando per cercare di salire, parla alle arche delle altre nazioni per far salire più persone possibile a bordo, convincendo tutti i capi di stato ad aprire i portelloni pochi minuti prima che un'immane massa d'acqua travolga le arche. I clandestini vengono fatti salire, ma c'è un problema nel meccanismo del portellone dell'arca dove sono i Curtis: il trapano pneumatico usato da Jackson per farsi strada cade tra gli ingranaggi, il portellone non riesce a chiudersi, impedendo così l'accensione dei motori. Nel tentativo di risolvere la situazione, Gordon muore schiacciato.

All'arrivo dell'onda anomala l'arca si stacca dall'ormeggio finendo in rotta di collisione contro l'Everest e cominciando a imbarcare acqua. Fortunatamente Jackson riesce a riparare il meccanismo del portellone, così che possa chiudersi. Nel momento in cui riemerge dall'acqua, si rimette insieme alla moglie (che non pare dispiaciuta della morte di Gordon) e riconquista i figli. La nave frena in tempo e inizia il tragitto in un nuovo oceano, in un nuovo mondo dove l'asse terrestre si è spostato: il polo nord è ora sito più o meno in Kenya.

Ci sono alcune scene di vita sulle arche, dove Adrian è finalmente riuscito a conquistare Laura, a cui fa leggere il romanzo di Curtis.

Il finale è ambientato in quello che viene definito «Giorno 27, mese 1, anno 1»: tutto è calmo, le arche si stanno dirigendo verso il Capo di Buona Speranza. Il continente africano, infatti, durante gli sconvolgimenti della crosta terrestre ha subito un notevole innalzamento e non è stato sommerso. L'umanità è pronta a ricominciare tutto da capo, colonizzandolo.

2) *Perché questo film?*

2012 occupa il trentasettesimo posto tra i film che hanno incassato di più nella storia del cinema, avendo superato di molto il tetto dei 700 milioni di dollari. Il successo della pellicola è stato così ampio che Emmerich e il produttore stanno girando, proprio in questi mesi, uno *spin-off* per la televisione intitolato *2013*: si tratterà di una serie di telefilm per la tv americana in cui viene messa in scena la ricostruzione.

In un'intervista promozionale rilasciata durante la presentazione italiana del film nel novembre dello scorso anno, Roland Emmerich ha messo in chiaro quale sia la sua posizione nei confronti del tema apocalittico del suo lungometraggio e il rapporto che questo ha con la profezia maya da cui prende spunto: in sostanza, al regista non interessavano né i Maya né la loro profezia – che sono stati aggiunti alla sceneggiatura solo allo scopo di rendere «più autentica» la trama del film, basando la vicenda su una superstizione nota al pubblico di tutto il pianeta. Il punto di partenza per la realizzazione di *2012* è stata, dice Emmerich, la volontà di portare a termine un vecchio progetto: quello di fare un film sul tema dell'arca di Noè, che da molti anni il regista tedesco voleva raccontare in chiave attuale. Alla domanda che gli viene rivolta sul perché, secondo lui, i film apocalittici abbiano così tanta presa sul pubblico, Emmerich risponde:

Perché tutti conoscono i disastri, tutti sanno di dover morire. In qualche modo l'uomo ha una memoria inconscia del rischio di estinzione, è già successo in passato: dopo l'ultima era glaciale erano rimaste solo 20.000 persone nel mondo. Abbiamo già sfiorato l'estinzione una volta, e abbiamo ancora in noi la paura che possa succedere di nuovo, una sensazione affascinante... Ho paura di tutto, ma non che succeda qualcosa di simile a quello che raccontiamo nel film.¹⁰⁴

Insomma, l'idea propulsiva per la realizzazione di *2012* ha ben poco a che vedere con la scienza: Emmerich parla di Scritture, di morale, di spettacolo e di “buone storie”, narrazioni che funzionano perché poggiano su un immaginario condiviso.

Il contributo scientifico alla messa in scena della trama è esiguo: lo scienziato, Adrian, è semplicemente un co-protagonista, e le motivazioni scientifiche della catastrofe sono portate in secondo piano dalla volontà di fare un film spettacolare e vicino ai gusti del pubblico. Emmerich è sostanzialmente un manipolatore dell'immaginario, che lavora sulle (non troppo) recondite paure di questo inizio millennio, costruendo trame avvincenti che mettano lo spettatore davanti alle conseguenze delle sue ansie.

L'intervista al regista riportata poco sopra è seguita da alcuni interventi degli attori principali; è interessante ciò che dice a proposito del film John Cusack (Jackson Curtis):

¹⁰⁴ L'intervista è reperibile all'indirizzo:
<http://trovacinema.repubblica.it/multimedia/copertina/emmerich-torno-allarca-di-no/19348484>

Credo che il film mostri le grandi paure collettive, dal riscaldamento globale alle catastrofi naturali, e i pericoli per il futuro. Ci affascina le storie che mettono in scena queste paure, il loro avverarsi, storie che portano lo spettatore a chiedersi: «Con chi voglio passare le ultime ore del mondo? Cosa voglio salvare dalla distruzione totale? Cosa voglio fare come ultima cosa prima della fine? Cosa sarei disposto a fare per sopravvivere?» Persone di nazionalità e religioni diverse si ritrovano tutte davanti allo stesso evento definitivo. Il film obbliga a confrontarsi con queste domande.

Ciò che conta, qui dentro, più che il ruolo della scienza – che pure ne ha uno, e lo vedremo tra breve – è il discorso intorno alle rappresentazioni che, in filigrana, Emmerich mette in scena: sulle arche hanno diritto a salire non solo i migliori rappresentanti della specie, per inciso scelti non si sa da chi né come, ma i ricchi, onesti o disonesti che siano. Le cabine approntate sulle arche sono cabine extralusso deputate a ospitare al massimo una o due persone: quando Helmsley vede per la prima volta la sua, corre a protestare sostenendo che ogni cabina potrebbe ospitare almeno dieci persone, e che dunque sull'arca potrebbero trovare posto tutti i clandestini che stanno morendo nel tentativo di penetrarvi. Davanti alla fine, dice Emmerich, le distinzioni sociali e di classe non vengono eliminate, anzi: è proprio il trovarsi al cospetto della tragedia che irrigidisce le convenzioni. Il vecchio adagio «Si salvi chi può!» viene attualizzato e reso, con un certo cinismo, una questione di soldi.

2012 è insomma un film dai toni paternalistici, che sfrutta l'apocalisse per mettere in scena la cattiveria dell'uomo. È interessante, a questo punto, paragonare gli intenti di questo film con quelli di *The Day After Tomorrow*, dello stesso regista: in quest'ultimo, che è del 2004, si ricorderà che il Messico apriva le frontiere ai profughi statunitensi, assecondando una logica pienamente ribaltata dove i ricchi sono diventati poveri e chiedono asilo, offrendo in cambio la cancellazione del debito; solo cinque anni più tardi, in *2012*, è per tutti pacifico che, davanti allo sterminio, saranno proprio i poveri i primi a pagare.

Questo è evidente da molti punti: la morte dello scienziato indiano amico di Adrian, che vive in un luogo troppo sperduto che è troppo dispendioso in termini economici raggiungere; i clandestini rifiutati (e le guardie cinesi che fanno la posta alle arche, per le quali non sono stati riservati dei posti); il cinismo estremo di Carl Anheuser, il capo dello staff del presidente USA a cui per primo si rivolge Adrian per segnalare l'emergenza: egli è il primo – e da un certo punto in poi l'unico – a non voler aprire i portelloni, sostenendo che far entrare più gente del consentito metterebbe a repentaglio la vita delle persone che si sono guadagnate il diritto di essere salvate. Al di là del cinismo, il pericolo è reale: se affondano

tutte le arche nessun uomo rimarrà per ripopolare la Terra. Alla ragion di Stato risponde un infuriato dott. Helmsley, pronunciando un convincente discorso sul fatto che ogni individuo, davanti alla fine, ha il diritto di lottare per la propria sopravvivenza.

Come vedremo nelle pagine seguenti, sono proprio i rapporti tra scienza e politica – soprattutto se paragonati a quanto accadeva in *The Day After Tomorrow*, a essere qui particolarmente interessanti.

3) Il ruolo della scienza e la figura dello scienziato

«Scientific American» si è occupato del film il giorno della sua uscita in contemporanea nelle sale cinematografiche di tutto il mondo (il 13 novembre 2009), in un articolo divertito¹⁰⁵ in cui Philip Yam registra le risate del pubblico davanti ad alcune scene inverosimili:

During an early screening of Roland Emmerich's latest disaster flick *2012*, which opens today, laughter erupted in the audience near the end of the film [...]. Nobody wants to take anything seriously in a movie like this, in which digital mayhem is the draw. But if it were an audience of physicists, the laughter probably would have started in the first five minutes. You can't take any of the science seriously, although I give the filmmakers credit for creativity.

L'articolo continua sostenendo che

For some reason, the neutrinos from the sun start behaving differently: they begin interacting frequently with matter, rather than largely passing through it harmlessly. The filmmakers could have easily invented entirely new particles for the job—call them *bambinos*, say—but perhaps that's too silly. [...] If neutrinos behaved the way they are described in the film, then there wouldn't be much to film. Particles that can heat up the solid iron inner core by thousands of degrees should have cooked Earth's surface dry before Woody Harrelson [Frost] gets the chance to steal all the scenes he's in. The inner core is under about 350 gigapascals of pressure (three million atmospheres), which is why it's solid.

¹⁰⁵ P. Yam, *In 2012 neutrinos melt Earth's core, and other disasters*, reperibile all'indirizzo: <http://www.scientificamerican.com/blog/post.cfm?id=in-2012-neutrinos-melt-the-earths-c-2009-11-13>

Insomma, al solito, la scienza viene presa piuttosto alla leggera. Sul sito ufficiale della NASA si trova una pagina apposita¹⁰⁶ dove, attraverso una serie di botta e risposta, gli scienziati americani confutano una serie di dubbi e ossessioni a proposito delle previsioni sul 2012. Leggendo alcune delle risposte, si trovano implicitamente confutate alcune delle pretese scientifiche del film di Emmerich.

Per esempio, come si diceva, alla fine della catastrofe, in *2012* l'asse della Terra risulta ribaltato. È possibile?

Q: What is the polar shift theory? Is it true that the earth's crust does a 180-degree rotation around the core in a matter of days if not hours?

A: A reversal in the rotation of Earth is impossible. There are slow movements of the continents (for example Antarctica was near the equator hundreds of millions of years ago), but that is irrelevant to claims of reversal of the rotational poles. However, many of the disaster websites pull a bait-and-switch to fool people. They claim a relationship between the rotation and the magnetic polarity of Earth, which does change irregularly, with a magnetic reversal taking place every 400,000 years on average. As far as we know, such a magnetic reversal doesn't cause any harm to life on Earth. A magnetic reversal is very unlikely to happen in the next few millennia, anyway.

E ancora:

Q: How do NASA scientists feel about claims of pending doomsday?

A: For any claims of disaster or dramatic changes in 2012, where is the science? Where is the evidence? There is none, and for all the fictional assertions, whether they are made in books, movies, documentaries or over the Internet, we cannot change that simple fact. There is no credible evidence for any of the assertions made in support of unusual events taking place in December 2012.

Q: Is there a danger from giant solar storms predicted for 2012?

A: Solar activity has a regular cycle, with peaks approximately every 11 years. Near these activity peaks, solar flares can cause some interruption of satellite communications, although engineers are learning how to build electronics that are protected against most solar storms. But there is no special risk associated with 2012. The next solar maximum will occur in the 2012-2014 time frame and is predicted to be an average solar cycle, no different than previous cycles throughout history.

¹⁰⁶ Si veda la pagina all'indirizzo: <http://www.nasa.gov/topics/earth/features/2012.html>

2012 è, insomma, fondato su pretese scientifiche totalmente inverosimili. È però molto interessante seguire la traccia relativa al ruolo della figura dello scienziato.

Anzitutto, come si diceva, il film inizia con una rivelazione nefasta: i neutrini hanno già cominciato il loro lavoro sul nucleo e la crosta terrestre. Dal punto di vista delle nostre conoscenze, non c'è niente da fare: la scienza non ha nessuna possibilità di intervenire e cambiare il destino del mondo. L'unica cosa che può fare è *aiutare la politica* a pianificare e organizzare la sopravvivenza della specie. Se il problema non è risolvibile, l'uomo di scienza si applica per trovare un'alternativa; l'apocalisse davanti alla quale si trova è tecnologica nel senso di Beck: benché la sua origine sia naturale e non causata dallo sviluppo scientifico-tecnologico, essa diventa tecnologica nel momento e nella misura in cui l'uomo moderno possiede le conoscenze e le abilità tecniche per farvi fronte e garantire la continuità della specie.

A cinque minuti dall'inizio del film, Adrian Helmsley è già rassegnato alla scomparsa del mondo per come lo conosciamo. La Casa Bianca lo incarica di fare delle previsioni sulla tempistica dell'evento – che lui sbaglia di alcuni mesi. In una scena ambientata nello studio ovale, Helmsley ammette davanti al presidente di essersi sbagliato, e che l'evento avrà luogo entro il Natale 2012. Questo porta a un'intensificazione degli sforzi per la costruzione delle arche.

È curioso e significativo notare come anche nell'altro film di Emmerich, *The Day After Tomorrow*, lo scienziato sbagliasse di alcuni mesi le previsioni. Né l'uno né l'altro errore, tuttavia, hanno una grande incidenza sull'andamento della narrazione. In ogni caso, sia Helmsley che Hall sono personaggi del tutto positivi e senza macchie.

Più interessante è notare i rapporti che Helmsley intrattiene con la politica: anzitutto, si tratta di uno scienziato di colore, come di colore sono il presidente e, naturalmente, la figlia. È subito evidente che il personaggio di Thomas Wilson (Danny Glover), benché decisamente più anziano, sia modellato su Barack Obama: egli è un presidente buono, pieno di amore per la gente e per la figlia; è un uomo di buon senso che, a differenza di alcuni suoi collaboratori, sa di non possedere le conoscenze scientifiche adatte a fronteggiare la situazione e si affida senza indugio a Helmsley. Nella scena dello studio ovale, questo passaggio di consegne diventa esplicito: dopo che Helmsley confessa di avere sbagliato i propri calcoli, si scusa con il presidente e Carl Anheuser; a fronte delle proteste di Anheuser, il presidente Wilson ribatte: «Lei sa quante persone hanno ammesso di aver sbagliato in questo studio prima di oggi?»

Nessuna».¹⁰⁷ Il punto di contatto tra politica e scienza è giocato sotto il profilo umano. Wilson dà carta bianca a Helmsley per organizzare i passaggi successivi.

Helmsley, dal canto suo, è un giovane geologo in carriera – se può essere considerata carriera una scalata a termine come quella di chi è al cospetto della fine del mondo. È dicevo, un personaggio assolutamente positivo, filantropico, tutto compreso in quella che considera una missione. Crede, se non di salvare il mondo, di dover fare il possibile per risparmiare il maggior numero di vite umane. Morto Wilson, si viene a delineare una contrapposizione piuttosto netta tra la sua figura – portatrice non solo di conoscenze, ma anche di un forte messaggio morale relativo alla salvezza di vite umane – e quella di Anheuser – che simboleggia, pur senza esasperarla, la ragion di Stato.

4) *La famiglia davanti alla fine*

Ci sono, in *2012*, due nuclei famigliari fondamentali: il primo, è quello dei Curtis, ed è il classico nucleo sfaldato che si ricompone durante la tragedia; il secondo è quello rappresentato dalla triade Wilson-Laura-Helmsley, che è soggetto a una serie di mutamenti nel corso della storia.

I Curtis sono separati e Jackson ha problemi a farsi accettare dai figli, soprattutto il maschio, Noah, il quale nutre un'ammirazione filiale per il compagno della madre, Gordon. Tutti i tentativi di Curtis di conquistare la fiducia dei figli sono goffi e non vanno a buon fine. Curtis è uno scrittore fallito, con un lavoro umile, e il motivo della separazione dalla famiglia è da ricercare nella poca attenzione che lui dedicava a quest'ultima, perché troppo impegnato a scrivere i suoi romanzi. In sostanza, la famiglia Curtis si sfalda per carenza di affetto e attenzione da parte del maschio. Gordon sembra invece un padre e un compagno modello, nei confronti del quale Curtis prova un misto di invidia e senso di inferiorità.

La famiglia Curtis si ritrova, *ça va sans dire*, alla fine del film. È superfluo raccontare le ragioni del ricongiungimento. L'unica cosa che vale la pena sottolineare è il momento in cui tale riavvicinamento avviene: Gordon è morto, schiacciato dagli ingranaggi del portellone dell'arca; gli altri componenti della famiglia si trovano in un corridoio sbarrato che si sta velocemente riempiendo d'acqua; l'unica soluzione possibile per sopravvivere è che qualcuno si immerga, superi una barriera e, sempre sott'acqua, si avvicini al portellone per disincagliare

¹⁰⁷ Come già in *The Day After Tomorrow*, anche in questo film Emmerich mette in luce il carattere di incertezza tipico del lavoro dello scienziato.

il martello pneumatico. È ovviamente Jackson, in un'atmosfera da «tutto è perduto», che decide di entrare in azione, rischiando la vita. Saluta tutti come se fosse l'ultima volta che li vede e va, seguito a sua insaputa da Noah – che vedendo finalmente il padre in veste da eroe per salvare la famiglia ritrova la stima per lui. Il sacrificio di Jackson è insomma vissuto come un atto d'amore. Naturalmente, tutto va per il verso giusto, e Jackson dopo alcuni minuti riemerge. Il padre di famiglia ha insomma recuperato agli occhi di tutti il ruolo che gli compete. Curioso è l'atteggiamento di Kate, rimasta da poco vedova del compagno: non appena Jackson riemerge dalle acque, gli nuota incontro, lo bacia e gli dichiara il suo amore.

In *The Day After Tomorrow* veniva messo in scena un rapporto problematico tra padre e figlio; in *Io sono leggenda*, il tema familiare era sviluppato attraverso la perdita dei propri cari, sostituiti dal cane lupo di famiglia e da una coppia donna-bambino che facevano da tramite per la ricolonizzazione; in *E venne il giorno* c'era una crisi di coppia; *2012* mette invece in scena una gamma più vasta di problemi legati agli affetti: c'è un divorzio avvenuto prima del momento della narrazione, ci sono un padre e un figlio che non comunicano, c'è un amante con cui fare i conti (anche se in questo caso sono gli eventi a risolvere il problema).

Allo stesso tempo, ci sono un bellissimo rapporto padre-figlia (i due Wilson), interrotto dalla morte volontaria del padre, e la nascita di un nuovo nucleo: Adrian porta infatti avanti per tutto il film un corteggiamento discreto nei confronti di Laura, che viene coronato solo nel momento in cui tutti sono in salvo e la donna ha concluso la lettura del libro di Curtis. Adrian, dal canto suo, ama il padre musicista: i due riescono a sentirsi poco prima che la nave da crociera del padre venga travolta da un'onda gigantesca. Benché i due si amino, ci viene detto che si sentono molto raramente: l'ultima telefonata prima della morte è in qualche modo la messa in scena – benché a distanza – di un ricongiungimento.

Davanti alla fine, insomma, si sistemano positivamente i rapporti affettivi legati ai personaggi principali.

5) *La città*

2012 è un film globale. Benché la maggior parte del girato sia su suolo americano e in particolare si soffermi su Los Angeles, Yellowstone e Washington, D.C. (tutti posti regolarmente distrutti), a quasi ogni angolo del pianeta viene dato un certo spazio.

La razza umana sceglie come luogo deputato alla propria sopravvivenza la Cina: è da lì, infatti che partono le arche della salvezza. Non solo: introducendo una novità che sarebbe

stata impensabile anche solo fino a qualche tempo fa, Emmerich sceglie la Cina come luogo di costruzione delle arche. I capi di Stato di tutto il mondo scelgono deliberatamente di far costruire questi prodotti di avanguardia in uno dei Paesi che negli ultimi anni sta imponendo il proprio primato tecnologico sugli Stati Uniti.

Finita la catastrofe, i superstiti dirigono senza indugio verso l’Africa nera: il continente africano è infatti quello maggiormente risparmiato dall’apocalisse, ed è dunque il punto da cui far partire la rinascita. Questo ha un doppio significato: da una parte, com’è noto agli scienziati, con ogni probabilità la specie umana ha avuto inizio proprio nel continente nero; dall’altra, e questo è un ulteriore punto in comune con *The Day After Tomorrow*, il nuovo inizio ha sede nel terzo mondo: sembra che i finali di Emmerich concedano sempre una seconda possibilità alla civiltà occidentale, facendola ripartire dai paesi poveri, nei confronti dei quali dovrà d’ora in poi atteggiarsi in modo diverso.

La scoperta del comportamento dei neutrini viene fatta in una piovosissima India,¹⁰⁸ come a testimoniare il ruolo d’avanguardia che essa reclama nella ricerca scientifica.

Nel corso della narrazione, inoltre, vengono inquadrati o colpiti una serie di simboli planetari: sentendosi minacciati dall’avverarsi della profezia, i membri di una setta millenaristica si suicidano in massa ai piedi della piramide Maya di Kukulcan; gli indiani in fuga attraversano il Gange; la cupola di San Pietro crolla su una massa di fedeli raccolti in preghiera in Vaticano; il Cristo di Rio perde le braccia e crolla rovinosamente; migliaia di fedeli musulmani intensificano le loro preghiere intorno alla Kasbah; crolla l’obelisco di Place de la Concorde; uno sperduto monastero sulle alture del Tibet viene travolto da una massa d’acqua. E così via.

Emmerich lavora evidentemente sui simboli delle varie civiltà, cancellandoli uno a uno. La catastrofe non si limita a distruggere le megalopoli, ma, demolendo i simboli dell’umanità, ne annulla la memoria e ne fa tabula rasa.

¹⁰⁸ A ben guardare, un film che finisce con delle arche comincia con un’altra immagine dal sapore biblico: quella delle piogge monsoniche che imperversano in India.

Conclusioni

La messa in scena dell'apocalisse tecnologica nel cinema ha, tradizionalmente, una matrice conservatrice. Sembra infatti che il racconto distopico, per essere innescato, debba partire da premesse anti-progressiste: infatti, come si è visto, è quasi sempre il progresso tecnologico a dare il via all'incubo futuribile di cui ho preso in esame degli esempi. A metà strada tra la fantascienza e l'apologo moraleggiante, la fiaba nera e il film horror, queste allegorie del presente – o di un immediato futuro – nascono con l'intento di mettere in scena (forse per esorcizzarle) le nostre paure secolari, di cui quella fondamentale è la paura del nuovo. È quello che accade per esempio in *Io sono leggenda*, dove è un vaccino per il cancro a scatenare l'epidemia; ma si tratta di un discorso valido anche per pellicole i cui motivi propulsori sono il riscaldamento globale, lo scioglimento dei ghiacci e l'innalzamento del livello dei mari.

In ultima analisi, è sempre l'uomo il primo responsabile della catastrofe, e lo è secondo due vettori fondamentali:

1) l'avanzamento del progresso scientifico porta l'umanità a contatto con una «zona nera», e scatena forze incontrollabili e nefaste (questo vale per *Io sono leggenda*, appunto, ma anche per *E venne il giorno*);

2) lo stile di vita occidentale ha superato la soglia della sostenibilità e ha sconfinato in una dimensione dove le forze naturali non possono che ribellarsi e farci pagare le conseguenze (entrambi i film di Emmerich analizzati e, per certi versi, ancora *E venne il giorno*).

Quanto detto al punto 1) sottintende un discorso fondamentale: l'opinione pubblica – di cui anche gli autori di queste pellicole fanno parte – non conosce o non è in grado di capire

a fondo quanto succede nei laboratori: lo scienziato è un alchimista che conduce indagini incomprensibili, le cui conseguenze possono essere catastrofiche.

Il punto 2) esprime invece un punto di vista che non esiterei a definire moraleggiante: è l'uomo che punta il dito contro se stesso, contro le proprie abitudini e i propri sprechi. Siamo perfettamente consapevoli di quello che stiamo facendo al pianeta e della condanna che gli abbiamo inferto. Le narrazioni del disastro che mettono in scena le estreme conseguenze di ciò sono la declinazione fantascientifica, improbabile e spettacolare di un processo di cui abbiamo piena coscienza.

Il tema della catastrofe nel cinema consente di studiare i rapporti tra scienza e società da un punto di vista privilegiato. Anzitutto, se si fa riferimento a pellicole di largo consumo, permette di venire a conoscenza del *minimo comune denominatore scientifico* della popolazione occidentale: giuste o imprecise che siano le informazioni scientifiche fornite dai film, esse sono patrimonio condiviso dalla maggior parte dei milioni di spettatori. In secondo luogo, i film catastrofici mettono in scena in modo diretto e semplificato il rapporto tra società, politica e progresso scientifico-tecnologico: le esigenze narrative e di spettacolo impongono da subito a questo genere di pellicole di definire ruoli e persone (scienziato buono/scienziato cattivo, scienziato comunicatore/scienziato isolato, politico buono/politico cattivo, politico coraggioso/politico vigliacco e così via).

Si lavora, insomma su dei *tipi* molto semplificati, che hanno però il pregio – proprio in quanto *cliché* – di svelare in modo chiaro certe dinamiche che nella vita di tutti i giorni è più difficile categorizzare. In una parola, la rappresentazione cinematografica del disastro disvela le dinamiche politico-sociali del mondo contemporaneo.

Oltre a ciò, i film catastrofici mettono in scena delle comunità (da quella scientifica a quella politica) che, in situazioni limite, sono costrette a prendere decisioni e a comunicarle in modo immediato: davanti alla catastrofe, insomma, i meccanismi che tengono insieme la nostra società sono nudi, visibili ed evidenti, benché ridotti all'osso e semplificati. Le situazioni in cui si muovono i personaggi non sono normali, ma portate all'estremo, e davanti all'estremo i *cliché* di comportamento diventano subito riconoscibili. In un certo senso, i film catastrofici mettono in scena, con intenti non dissacratori, personaggi che sembrano usciti dalla commedia dell'arte: tipi umani immediatamente riconoscibili, che si muovono e operano secondo una sorta di canovaccio.

Dal punto di vista dell'analisi, pertanto, queste opere si rivelano molto utili nel momento in cui si intende studiare i meccanismi di percezione del rischio tecnologico da parte

dell'opinione pubblica: guardare un film catastrofico costringe lo spettatore a porsi una serie di domande sulla natura, sul progresso e sul suo rapporto con il potere, sugli strumenti attraverso i quali l'uomo agisce sul mondo. La natura e la scienza, in un film catastrofico, vengono messe in stretta relazione: la natura reagisce, in modo immediato e violento, alle stimolazioni tecnologiche dell'uomo; di conseguenza, lo scienziato e il politico sono chiamati a una risposta altrettanto immediata, in quello che diventa uno schema quasi pavloviano di risposta agli stimoli.

A questo rapporto di stretta interdipendenza tra uomo e mondo bisogna aggiungere, naturalmente, la componente emotiva: prima che con la ragione scientifica, infatti, il cinema apocalittico mira a smuovere le coscienze attraverso la paura, ma anche il fascino che la distruzione inevitabilmente chiama.

Il punto di partenza della mia analisi, in sostanza, faceva leva sul fatto che, posti davanti alla fine, abbiamo l'occasione di osservare come l'immaginario lavori sulle figure degli scienziati e sul loro rapporto con la società. Attraverso l'analisi dei quattro film campione, intendevo verificare come l'immagine dell'uomo di scienza fosse recepita dalla collettività: se, come si diceva, il cinema è sia un metodo di analisi dell'immaginario, sia uno strumento per veicolarlo, allora esso è il canale privilegiato per studiare le tipologie umane.

Quello che è emerso è che non esiste una visione unilaterale della scienza e dei suoi rappresentanti: lo scienziato può essere sia buono sia cattivo. In questo senso, rispetto al cinema catastrofico della Guerra Fredda, oggi il grado di ambiguità e di apertura è maggiore. Lo scienziato non è più un *mad doctor*, ma una figura che, da un film all'altro, può operare il bene oppure il male. Quello che è cambiato negli ultimi anni, rispetto a pellicole in cui, per esempio negli anni Sessanta, lo scienziato era identificato come uno strumento attraverso cui il potere politico realizzava i propri sogni di dominio (si pensi a *Il dottor Stranamore*, Stanley Kubrick, 1964), è che oggi raramente l'uomo di scienza crea *scientemente* la catastrofe.

Di contro, spesso lo scienziato non possiede la chiave per risolvere i problemi, ma solo il coraggio e le conoscenze necessarie per garantire la sopravvivenza a se stesso e alle persone che gli sono vicine.

In linea generale, tutti gli uomini di scienza dei film analizzati sono figure positive, seriamente preoccupate per i destini della specie. Credono in una scienza buona, sinonimo di progresso e benessere. Sono generalmente (quando ne hanno la possibilità) dei buoni comunicatori, che pazientemente aspettano l'occasione per far sentire la propria voce al

potere e al popolo. Sanno prendersi le proprie responsabilità – benché nessuno di loro sia la causa della catastrofe – e sono figure di cui gli altri personaggi si fidano.

Sono soprattutto innocenti. La causa del disastro non è mai identificabile con il loro lavoro, ma con una concomitanza di fattori (umani, scientifici, naturali) spesso incontrollabili. Gli scienziati protagonisti lavorano nello stesso campo in cui si sviluppa la tragedia ma non ne sono i diretti responsabili. Anzi, si potrebbe dire che *non ci sono responsabili*, ma che la colpa della fine sia da attribuire a un generico e incontrollato sviluppo: sono la modernità, i consumi, l'inquinamento, i cambiamenti climatici a provocare l'apocalisse. La fine è frutto del progresso e dei comportamenti umani *tout court*. Lo scienziato, in questo caso, è semplicemente la figura che, grazie alla propria professionalità, coglie prima di altri l'imminenza del disastro, avvisa le autorità e offre i suoi servizi per cercare di porre un rimedio: facendo questo, diventa una figura chiave all'interno del film, e tutti, prima o poi, finiranno per avere fiducia totale in lui.

La scienza è insomma un fattore rassicurante di fronte alle ansie di morte collettiva che i film catastrofici mettono in scena: è la controparte razionale e fattiva dell'apocalisse. Se non può risolvere direttamente il problema, come in *2012* e *Io sono leggenda*, ha però facoltà di salvare almeno un campione dell'umanità assicurando la continuità di specie.

Prima che essere film sulla scienza, questi film sono però film sulla morale: la sua mancata applicazione genera l'apocalisse. La rappresentazione del binomio scienza/società è vista in toni apocalittici perché il comportamento dell'uomo nei confronti della Terra è omicida. La colpa generica della fine è dell'uomo tecnologico. Il messaggio contenuto in queste pellicole è volto a insinuare nello spettatore il dubbio di essere parte attiva dello sfacelo: tutti facciamo danno, pare dirci il regista, e il nostro comportamento porterà a conseguenze estreme che la scienza potrà risolvere solo in parte grazie all'esistenza di scienziati particolarmente preparati e performanti.

Questo è il risultato se si vuole sorprendente della mia analisi e il punto di partenza per un'eventuale ricerca futura: ero partita con la convinzione (parzialmente confermata dalla ricerca) che il tono di queste pellicole fosse conservatore. Credevo che questo atteggiamento si riflettesse sull'immagine che i film restituivano della scienza e dei suoi rappresentanti, ossia che la morale nascosta di queste opere risiedesse nel desiderio di un «ritorno alla natura», di un primitivismo esibito e ricercato. Insomma pensavo che questo genere di autori utilizzasse le più moderne tecnologie applicabili al cinema per dirci che il progresso tecnologico è un male. Mi sono dovuta ricredere, perché il messaggio veicolato dai film che

ho analizzato è ben diverso: non è la scienza in sé il fattore colpevole della fine, bensì l'uomo, in quanto incapace di adattare alle esigenze del pianeta il proprio stile di vita.

Compito di questi film sembra essere insomma quello di costringere lo spettatore a fermarsi e ragionare: non ci mancano, infatti, né le conoscenze per prevedere le futuribili conseguenze del nostro stile di vita, né gli strumenti per scongiurare la catastrofe. Ciò che invece manca sono il tempo e la volontà di fermarci a decidere che vogliamo una società diversa. I film analizzati condensano questo ragionamento in una sequenza piuttosto limpida di fasi e metafore.

Nel primo stadio, essi presentano una serie di situazioni sulla via del collasso: una famiglia in crisi, una città che viene distrutta. La prima è una metafora dei legami sociali, la seconda è il simbolo della nostra civiltà. Le cause di entrambe le distruzioni, a ben vedere, sono radicate in un sistema di valori errato che ha preso il sopravvento soffocando i valori più autentici, che trionfano alla fine del film. Le pellicole infatti si concludono con l'annuncio di una doppia ricostruzione: i rapporti sociali si ricuciono grazie al ricongiungimento della famiglia; il ripopolamento delle città comincia dai punti tradizionalmente più svantaggiati del pianeta, secondo criteri etici e sociali rinnovati: la solidarietà, la vicinanza tra i popoli, la società aperta. Da questo punto di vista, come nel senso originario dell'apocalisse, la catastrofe diventa il preludio necessario a una ricostruzione.

Bibliografia

AA. VV., *Catastrofi. I disastri naturali raccontati dai grandi reporter*, Minimum Fax, Roma 2007.

Pietro BARCELLONA, Fabio CIARAMELLI e Roberto FAI, a cura di, *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Dedalo, Bari 2007.

Jean BAUDRILLARD, *L'esprit du terrorisme*, Éditions Galilée, Paris 2002 [trad. it. di Alessandro Serra, *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002].

Ulrich BECK, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986 [trad. it. di Walter Privitera e Carlo Sandrelli, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma 2000].

Marco BELPOLITI, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.

Alberto BRODESCO, *Una voce nel disastro*, Meltemi, Roma 2008.

David Jay BROWN, *Conversations on the Edge of the Apocalypse*, St. Martin's Press, New York 2005 [trad. it. di Silvia Rota Sperti, *Riflessioni sull'orlo dell'Apocalisse. Contemplando il futuro con Noam Chomsky, Bruce Sterling, Deepak Chopra e altri*, Mondadori, Milano 2006].

Karel CAPEK, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, trad. it. di Vanni De Simone, Bevivino, Milano 2006.

Massimo CENTINI, *La fine del mondo. Dall'Apocalisse all'ecocidio*, Ananke, Torino 2008.

Sylvie COYAUD, *La scomparsa delle api. Indagine sullo stato di salute del pianeta Terra*, Mondadori, Milano 2008.

Gian Marco DE MARIA, «Due o tre cose che so di lei». *Aspetti della messa in scena della città americana dagli anni Sessanta alle soglie del Duemila*, Celid, Torino 2008.

Dario FO, *L'apocalisse rimandata ovvero Benvenuta catastrofe!*, Guanda, Milano 2008.

Orlando FRANCESCHELLI, *La natura dopo Darwin*, Donzelli, Roma 2007.

Valeria GIORDANO, *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma 2003.

Michihiko HACHIYA, *Hiroshima Diary. The Journal of a Japanese Physician. August 6 – September 30, 1945*, The University of North Carolina Press, 1955 [trad. it. di Francesco Saba Sardi, *Diario di Hiroshima. 6 agosto – 30 settembre 1945*, SE, Milano 2005].

Roslynn D. HAYNES, *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1994.

Giuseppe O. LONGO, *Homo technologicus*, Meltemi, Roma 2001.

Roberto MARCHESINI, *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Ian MC EWAN, *End of the World Blues*, lezione tenuta alla Stanford University nel gennaio 2007 [trad. it. di Susanna Basso, *Blues della fine del mondo*, Einaudi, Torino 2008].

Matteo MERZAGORA, *Scienza da vedere. L'immaginario scientifico sul grande e sul piccolo schermo*, Sironi, Milano 2006.

Charles P. MITCHELL, *A Guide to Apocalyptic Cinema*, Greenwood Press, Westport 2001.

Elsa MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987.

Serge MOSCOVICI, *Le rappresentazioni sociali*, il Mulino, Bologna 2005, estratto dal volume a cura di Robert M. Farr e Serge Moscovici, *Rappresentazioni sociali*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 23-94.

Francesco MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007.

Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 2000.

Aldo SCHIAVONE, *Storia e destino*, Einaudi, Torino 2007.

Winfried G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München 1999 [trad. it. di Ada Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004].

Jerome F. SHAPIRO, *Atomic Bomb Cinema*, Routledge, New York 2002.

Vaclav SMIL, *Global Catastrophes and Trends. The Next Fifty Years*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

Susan SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966 [trad. it. di Ettore Capriolo, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998].

Susan SONTAG, *At the Same Time. Essays and Speeches*, Picador, New York 2007 [trad. it. di Paolo Dilonardo, *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, Mondadori, Milano 2008].

Susan SONTAG, *On photography*, New York Review of Books, 1977 [trad. it. di Ettore Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004].

Giancarlo STURLONI, *Le mele di Chernobyl sono buone. Mezzo secolo di rischio tecnologico*, Sironi, Milano 2006.

René THOM, *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1980.

Jon TURNEY, *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, Yale University Press, 1998 [trad. it. di Rosaria Trovato, *Sulle tracce di Frankenstein. Scienza, genetica e cultura popolare*, Edizioni di Comunità, Torino 2000].

Alan WEISMAN, *The World Without Us*, St. Martin's Press, New York 2007 [trad. it. di Norman Gobetti, *Il mondo senza di noi*, Einaudi, Torino 2008].

E.B. WHITE, *Here is New York*, The Little Bookroom, New York 2000 [trad. it. di Maria Baiocchi, *Volete sapere cos'è New York?*, arcana pop, Roma 2001].

WORLDWATCH INSTITUTE, *State of the World 2009: Into a Warming World*, Norton, W. W. & Company, Inc., New York 2009 [trad. it. di Maria Gabriella Bossi, Franco Lombini e Mario Tadiello, *State of the world 2009. In un mondo sempre più caldo. Rapporto sul progresso verso una società sostenibile*, Edizioni Ambiente, Milano 2009].