

SPECIALE **Lo squalo: animalità, politica e filosofia della natura**

Lo Squalo, quaranta anni dopo: cosa garantisce alla pellicola un successo invidiabilmente longevo? Alle origini del film, la caparbieta del giovane Spielberg che – tra numerose disavventure produttive, sperpero di capitali e diffidenza degli studios – porta a termine il progetto del suo secondo lungometraggio. La certosina opera di lancio del film e il battage pubblicitario inaugurano la lunga e remunerativa stagione del blockbuster film, collezionando incassi da record, recensioni positive e riconoscimenti del pubblico. *Lo squalo* è un cult cinematografico, apprezzato da spettatori di ogni età, appartenenza sociale e latitudine del globo, che mantiene ancora vivo il suo fascino abissale. Nel corso degli anni sono state suggerite diverse interpretazioni del fenomeno *Squalo*, tutte legittime: da quelle politiche a quelle psicoanalitiche, dal fascino puro del racconto che gioca con gli archetipi della letteratura (cui pure deve molto) al semplice piacere di lasciarsi atterrire da una plausibile aggressione marina, dalla metafora sottomarina con i dolenti trascorsi della seconda guerra mondiale a un'interpretazione misogina e sessista, dal convincente parallelo con lo scandalo Watergate al piacere, tutto umano, dato dalla contemplazione della propria distruzione.

Se lo squalo continua a mordere, è proprio perché le chiavi di lettura sono molteplici, distribuite su vari livelli interpretativi di straordinaria attualità. Film denso e intenso, che aggredisce i nervi scoperti della coscienza, *Lo squalo* spazia dal tema dell'alterità come forza ignota e potenzialmente pericolosa, tessendo metafore e paure (l'animale che *non* vediamo vive negli abissi, lo scontro umano/animale, natura/cultura) fino alla condanna (seppur mite) della cupidigia e della cecità del profitto; il film suggerisce la necessità del cambiamento (incarnata dall'impossibilità che lo squalo possa essere ucciso con i metodi del vecchio Quint) e difende l'intervento salvifico della scienza e della tecnologia (a risolvere il problema è un giovane oceanografo, rispettoso della natura). Spielberg condensa tra le fauci dello squalo antropofago tutti i timori della società americana, inserendosi, come il saggio intende dimostrare, nel genere del *disaster movie*¹. *Lo squalo* è anche un'opera dal sapore ecologista, così come si evince dalla lettura "filosofica" di Julio Cabrera, che proprio in questo film (e in *Jurassic Park*, 1993) individua i principi dell'atteggiamento del regista verso la natura.

Lo squalo ha animato la discussione sul *disaster movie*, pur distaccandosene per molti aspetti, e ne ha anticipato gli sviluppi più recenti e ideologici. Sarà utile, quindi, per comprendere il clima cinematografico in cui irrompe il film di Spielberg, una preliminare sintesi delle caratteristiche del filone catastrofico e delle sue principali interpretazioni, così da individuare i punti di tangenza e l'originalità de *Lo squalo* rispetto al genere catastrofico.

Molti studiosi rifiutano di classificare il *disaster movie* come un genere specifico nato in seno agli studios di Hollywood negli anni Settanta, sostenendo che il disastro, la catastrofe e la (auto)distruzione esercitano un fascino connaturato tanto alla società americana quanto alla natura stessa del mezzo cinematografico. Maurice Yacowar, autore del fondamentale *The Bug in the Rug. Notes on the disaster genre*², avvalorava la tesi secondo cui i *disasters movie* siano antichi quanto il cinema stesso, molto più simili alle fantasie di Méliès o a *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916) che al nutrito gruppo di pellicole fantascientifiche (queste ultime analizzate da Susan Sontag come specchio dell'angoscia della società americana e della sua fascinazione per la fine). Yacowar individua otto tipologie di *disasters movie*: "natural attack; the ship of fools; the city fails; the monster; survival; war; historical; the comic"³. Queste categorie s'intersecano tra loro e alcune di esse presentano suddivisioni interne. Tra le numerose convenzioni operanti, quella dell'assenza di distanza temporale gioca un ruolo strategico: è l'immediatezza a generare il panico tra gli spettatori.

Peter Lev, da parte sua, dichiara che:

SPECIALE

The disaster movie is a staple motif of Hollywood cinema. A group of people saves itself from imminent disaster; the theme can be found in adventure, science fiction, horror, and other genres. The threat of disaster may stem from nature, or human folly, or alien invasion, or supernatural agency. Whatever the cause, the dynamic of salvation is the same: the group uses the diverse talents of its members to survive the threat⁴.

La catastrofe sarebbe, più che un genere, una tematica ricorrente e dal successo collaudato. Stephen Keane, in accordo con gli studiosi citati, argomenta che sia più corretto parlare del *disaster movie* come “ciclo” che come genere. Secondo lo studioso statunitense il *disaster movie* godrebbe di fortune alterne in ragione della congiuntura di fattori di vario ordine. Nell’ampio studio dedicato al fenomeno analizza i cicli di apparizione e quiescenza del *disaster movie* dagli anni Dieci al 2000, concentrandosi sull’interrelazione di fattori di ordine ideologico e industriale⁵.

Pochi negano, però, che proprio negli anni Settanta si assiste a un deciso aumento della realizzazione di *disasters movie*: *Airport* (George Seaton, 1970) dà il via a una fortunata serie di pellicole dedicate a singolari tipologie di catastrofi, disastri, invasioni aliene, crolli, terremoti, eruzioni vulcaniche, attacchi di animali, mostri, mutanti, zombie... Le inquietudini di un’intera società alimentano gli schermi e la fantasia di giovani registi e vecchie volpi degli studios, abili a fiutare l’odore della paura e il profumo dei dollari. La sete di intrattenimento è saziata con composite variazioni sul tema catastrofico, che hanno il non trascurabile merito di riassetare le finanze delle principali case di produzione e distribuzione, salvando Hollywood dal tracollo economico. Il quinquennio compreso tra il 1970 e il 1975 è scosso da profonde e insanabili fratture che fanno di questi film “metaphors of the general malaise of American (or Western) society”⁶.

Il clima favorevole all’esaltazione della fine non giustifica qualsiasi catastrofe e non garantisce il successo al box office, esistono delle condizioni da rispettare. Per fare un *disaster movie*, avverte Nick Roddick, non è sufficiente costruire una trama su una catastrofe, scegliere un buon cast di attori e divertirsi con gli effetti speciali. Se così fosse, qualsiasi film potrebbe includersi nel genere catastrofico. Il disastro deve presentare alcune particolarità, deve essere “diegetically central; factually possible; largely indiscriminate; unexpected (though not necessarily unpredicted); all-encompassing; and finally, ahistorical, in the sense of not requiring a specific conjuncture of political and economic forces to bring it about”⁷. Roddick, al contrario di studiosi come Yacowar, esclude le pellicole di mostri e invasioni aliene dai *disasters movie*, insistendo sulla necessità di un ancoraggio nel probabile dei disastri spettacolarizzati, pena una perdita di efficacia dei film: “disaster movies are an essentially earthbound form: they operate, almost by definition, within the realm of the possible. People must believe ‘it’ could – indeed, very well might – happen to them”⁸. *Lo squalo* ha tutte le qualità per emergere di prepotenza tra gli incubi che tormentano gli americani, un incubo terribilmente reale, tanto da generare una smodata (e infondata) fobia degli squali e delle profondità marine. L’azione del film è concentrata sulla caccia allo squalo, che uccide indiscriminatamente e imprevedibilmente (secondo alcune interpretazioni, su cui torneremo, le vittime dello squalo sono metafora di precisi atteggiamenti umani), senza la concorrenza di cause esterne. Inoltre, gli attacchi di squali non sono eventi rari, e la pellicola di Spielberg è ispirata a una storia vera. Le condizioni analizzate da Roddick sono quindi rispettate.

La struttura narrativa del *disaster movie* presenta alcuni cliché (conflitto di classe, sospensione dell’ordinario, sprezzo delle leggi sociali e civili, lotta per la sopravvivenza, scontro tra la sfera sociale e quella individuale, scontro tra l’umano e il macchinico, il noto e l’ignoto) che solo superficialmente sembrano ideologicamente innocui e ingenui; come tutte le produzioni culturali, cinematografiche e non, anche le pellicole catastrofiche veicolano la visione del mondo del regista, suggerendo comportamenti, soluzioni e modelli interpretativi del mondo.

La lettura politica è suggerita di pari passo al successo dei *disasters movie* che spopolano negli anni Settanta (*L’Avventura del Poseidon*; il già citato *Airport*; *L’inferno di cristallo*; *Terremoto*⁹, i più famosi

SPECIALE e rappresentativi del “genere”). Fred Kaplan cita come assertori della teoria politica del *disaster movie* Erich Fromm ed Ernest van den Haag¹⁰, i primi a stabilire una puntuale connessione tra il successo delle pellicole inneggianti a disastri di varia origine e la grave condizione d’incertezza politica causata dal Watergate e dalla crisi economica che soffoca gli Stati Uniti. Kaplan definisce le considerazioni dei due noti studiosi “a vague nonsense”, frutto della disconoscenza della storia del cinema, delle modalità produttive e aggiunge, forse degli stessi film interpretati come sintomo del malessere sociale americano. L’autore, dopo una sintetica ma esaustiva ricognizione dei film sopra citati, trae le sue conclusioni sul fenomeno, affermando che

It is not the current economic or political crisis that is spurring these films on to box-office success. Nor does “stagflation” or Watergate have anything to do with the inspiration that created them. These films would have succeeded in any time (as, indeed, many similar films have succeeded), so long as there existed a sizable portion of the population that is bored. They were made because the studios were going broke, saw success sizzling in a surefire — and absolutely familiar formula, and latched on before the flames died out¹¹.

Kaplan sostiene quindi che la produzione e il successo ottenuto dai *disasters movie* sia ascrivibile esclusivamente alla capacità degli studios di captare il bisogno di evasione delle masse, iniettando una dose di adrenalina nelle noiose vite degli spettatori americani. Gli sceneggiatori e i registi non sono animati da alcuna volontà di trasmettere messaggi politici. A contestare e sottolineare la superficiale argomentazione di Kaplan, è David Rosen che gli risponde dalle pagine di *Jump Cut* smontandone punto per punto le osservazioni.

Rosen sostiene la teoria della politica occulta, ipotizzando che nessun autore degli scenari catastrofici ipotizzati in questi film aveva lo scopo dichiarato di costruire una critica sociale e politica (dato che invece si imporrà come caratteristica importante nell’evoluzione del genere negli anni 2000). Rosen dichiara che “(...) in examining the disaster films, it may be less important to prove or disprove whether their creators had any consciously allegorical or ideological aims in mind, than it is to analyze what the plot, characterizations, and various dramatic devices are saying to the audience”¹².

Rosen segnala un elemento, che, secondo la sua analisi, è spia di una critica, anche inconsapevole, di natura politica e ideologica. Infatti, nota l’autore, le matrici che originano catastrofi e disastri sono sempre l’avidità, la negligenza e la corruzione dei poteri forti e delle autorità preposte alla vigilanza e alla sicurezza. Ne *Lo squalo* è la miopia del sindaco e la cupidigia dei commercianti di Amity Island, che rifiutano di vietare la balneazione e chiudere le spiagge, a incrementare le vittime dello squalo. È sempre Rosen a evidenziare come, anche quando la sciagura ha origini “naturali”, questa “corresponds to the fundamental reification of capitalist society”¹³. L’obiezione di Rosen alla teoria della noia sostenuta da Kaplan si dipana lungo l’elenco delle tensioni sociali che scuotono gli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta: la contestazione giovanile, il movimento contro la guerra in Vietnam, le rivendicazioni razziali, la rivoluzione sessuale, la repressione poliziesca e militare. Ansie che, continua Rosen, permeano la vita di tutti gli americani, anche di chi non ha mai manifestato o partecipato alle rivolte. Perciò, conclude, è del tutto inadeguato pensare, come appunto farebbe Kaplan, che gli sceneggiatori, i registi e i produttori del nuovo filone aureo di Hollywood siano estranei a moventi ideologici.

La querelle inaugurata da Kaplan e Rosen vivacizzerà per circa due anni le pagine di *Jump Cut*, con una netta supremazia delle argomentazioni a sostegno del secondo¹⁴. Tra i protagonisti della discussione sul periodico statunitense, Ernest Larsen critica duramente la teoria della noia e dell’intrattenimento, delineando il profilo tutt’altro che rassicurante del *disaster movie*, la cui ideologia cardine sarebbe

To remind people with irrational and repeated force (Sensurround, pat. pending) of the fragility of their existence. It’s not done, of course, by pointing to the arbitrary and utterly repressive

SPECIALE

uses of power but by waving a finger in the direction of the elements, whether earthquake, fire, or water. If this is possible, that is, if people fall for it and march in droves to view their own destruction (as an image), then security has with a vengeance ferreted its way back into consciousness, as the controlling factor, as the economy stiffens and staggers. (...) Once people have seen the image, the reality is a step closer, especially in films which partake of fantasy and prophecy¹⁵.

Ma, aggiunge l'autore, non è solo con le forze dell'irrazionale che si scontrano gli spettatori; l'ostilità del reale trascina il suo peso negli schermi di evasione, riflettendo il disorientamento delle masse nelle trame e nei protagonisti di queste pellicole:

In a period of the so-called crisis in leadership precipitated by Vietnam, Watergate and the economic malaise, the question of the adequacy of public leadership and managerial control of society becomes an issue in both EARTHQUAKE and THE TOWERING INFERNO. If heroism is the myth of leadership, then these films teach us that, while heroic efforts thank God are still heroic efforts, our heroes (through no fault of their own, of course) are no longer in themselves sufficient to save us.

Il *disaster movie*, quindi, da un lato afferma i valori della cultura americana, dall'altra sembra contestarli, producendo così una tensione angosciosa, che defluirà, come è facile dedurre dal lieto finale di queste pellicole, in una visione ottimista e vittoriosa. *Lo squalo* non è estraneo a questa tensione, ma nel film di Spielberg mancano la seriosità e la solennità che distinguono molti *disaster movie*, a favore di un'ironia sagace e beffarda, che spiazzava lo spettatore, mostrando più compassione per lo squalo che per le sue vittime.

Susan Sontag, nel saggio premonitore *The Imagination of Disaster*¹⁶ scritto nel 1965, individua nel consenso riscosso dalla fantascienza (sia nelle sue declinazioni letterarie sia in quelle cinematografiche) lo spettro della paura della società di confrontarsi con l'ignoto e soprattutto, il sentimento di iniquità e incapacità di reagire alla minaccia. La società è paralizzata nell'immobilismo e attratta dallo spettacolo della propria fine. L'estetica della distruzione, costante di tutte le forme artistiche in tutte le epoche, risponde a precise dinamiche psicologiche, ma secondo Sontag l'elemento discriminante che affiora in ogni manifestazione estetica del disastro e, nel caso specifico, nella letteratura e nel cinema di fantascienza (e più tardi nel *disaster movie*) prende forma nella contingenza politico-sociale: "From a psychological point of view, the imagination of disaster does not greatly differ from one period in history to another. But from a political and moral point of view, it does. (...)What I am suggesting is that the imagery of disaster in science fiction is above all the emblem of an *inadequate response*"¹⁷.

La saggista americana anticipa dunque uno dei motivi chiave nell'interpretazione dei *disasters movie*, quel sentimento di inadeguatezza e attonito compiacimento di fronte a un mondo in vertiginosa rovina. Queste pellicole mostrano una sorprendente capacità di interpretare lo stato d'animo collettivo, le ansie e i timori dominanti di un'epoca. Sospeso tra "unremitting banality and inconceivable terror"¹⁸, l'uomo è incapace di affrontare il pericolo e la banalità quotidiana. L'estetica del disastro alimenta una postura spettatoriale: non possiamo far altro che assistere, inorriditi, o peggio indifferenti o affascinati, al magnifico e progressivo spettacolo della nostra distruzione. La banalità del quotidiano, soggetta a soccombere in qualsiasi istante a un' indefinita minaccia, è uno dei due poli tra cui ondeggia l'umanità. L'altro, quello del terrore inconcepibile, è formalizzato e neutralizzato dall'*imagerie* del disastro. Nel secondo dopoguerra gli incubi da fronteggiare sono la bomba atomica, la guerra fredda, l'invasione comunista, le minacce nucleari, gli attacchi alieni: la società americana non sa rispondere *adeguatamente* agli scenari catastrofici (reali o immaginari) che prospetta il futuro. La fantascienza prima e il *disaster movie* poi, cercano di colmare il vuoto tra l'angoscia dell'ignoto, il terrore e l'inadeguatezza, trasferendo gli incubi

SPECIALE collettivi in segmenti spazio-temporali che diventano tanto più inquietanti quanto più lambiscono la sfera della realtà.

Negli anni Settanta è l'intero sistema americano sotto scacco; la crisi petrolifera, la disfatta in Vietnam e Cambogia e il Watergate vanno vacillare le tre certezze della società: "la onnipotencia del *Ejército*, la ejemplaridad del *Presidente* y la invulnerabilidad del *Dólar*"¹⁹. Il film catastrofico assolve così un doppio obiettivo: da un lato purifica le angosce e le ossessioni della società, dall'altro indica la via da seguire per risollevarsi dalla caduta. L'intrattenimento veicola precisi messaggi ideologici, orientando lo spettatore verso una visione positiva: se non cede al panico e allo sconforto, e se sceglie l'uomo giusto al comando delle operazioni, nessuna catastrofe potrà mai distruggere la società americana. Il *disaster movie*, asserisce J. Hoberman, è sempre rassicurante, propone un'apologia della *middle-class* elaborando una forma speciale di propaganda, definita dall'autore "a particularly Darwinian form of sociological propaganda"²⁰. Lo schema è piuttosto semplice: quando la catastrofe arriva (generalmente l'evento si manifesta in giorni festivi o condizioni particolari, come viaggi in aereo, nave o treno) per fronteggiare l'emergenza è necessario organizzarsi rapidamente, affidandosi preferibilmente ai rappresentanti dell'ordine (polizia o corpi militari), della politica, della scienza e della religione. Ogni film diventa così un racconto mitico che, lontano dall'interrogare e comprendere l'ordine delle cose, cerca di ristabilirlo attraverso i suoi rappresentanti legittimi; i valori del capitalismo e l'umanità sono così in salvo, fino alla prossima sciagura.

Ramonet relaziona il consenso ottenuto dal *disaster movie* alla capacità di elaborare convincenti *ficciones de crisis*, offrendo al pubblico la sua dose di catarsi a buon mercato. I *disasters movie* esorcizzano la paura della fine e solleticano il desiderio incosciente di autodistruzione, ecco perché hanno alterna fortuna, connessi strettamente alla congiuntura politica, economica e sociale. In tempo di crisi, argomenta lo scrittore spagnolo, "la función de la catástrofe resulta evidente: permite formular una propuesta al espectador (que la necesita absolutamente para su identidad, en un momento en que todas las certezas vacilan), la propuesta de un *mito de su fin*"²¹. Il cinema elabora il lutto della coscienza collettiva americana, avanzando scenari catastrofici, alimentando il panico della fine e, per contro, la speranza di un nuovo inizio, a condizione che si agisca *senza* tradire i valori americanissimi del capitale, l'esercito e la patria. Secondo Peter Lev, la maggior parte dei *disasters movie* degli anni Settanta indicano come via d'uscita a nuovi problemi vecchie soluzioni. La salvezza è garantita dalla sopravvivenza e valorizzazione delle vecchie virtù dell'*american way of life*: "hard work, individual initiative, group cooperation" promettono "a conservative response which solves the 1970s malaise by drastically simplifying and reframing it"²². Se questo schema è valido per molti film, *Lo squalo* lo contraddice mostrando, anche da questo profilo, la sua eccezionalità. Nella pellicola di Spielberg la presenza dei giovani è positiva; la soluzione al problema non è il vecchio Quint, veterano della seconda guerra mondiale, ma Hooper, l'oceanografo esperto di squali, simbolo della tecnologia e del valido supporto della scienza (da notare che in molti film è proprio il progresso tecnologico-scientifico la causa di fantasiose e (im)probabili sciagure e allo stesso tempo la soluzione al problema, inquietante sintomo della schizofrenia della società). *Lo squalo* non sarebbe un film per vecchi? A giudicare dalle scelte del regista, sembrerebbe di no. La soluzione del problema, l'uccisione dello squalo antropofago, venata da un comprensibile dispiacere per la sorte dell'animale, apre a una nuova visione del mondo, inserendo la pellicola in una controversa cornice ecologista che porterà Peter Biskind a definire *Lo squalo* "a middle-class remake of *Moby Dick*"²³, sebbene il film di Spielberg sia ottimista e pragmatico, un racconto liberale senza i riflessi esistenziali del romanzo di Melville.

Dan Rubey analizza il film di Spielberg accettando molti degli argomenti di Rosen e Larsen, approfondendo la natura metaforica degli attacchi della creatura marina, ognuno inserito in precise circostanze. Le vittime assumerebbero, per Rubey, diversi significati (mentre in natura lo squalo non ha nessun motivo per preferire una vittima a un'altra). La prima preda, la giovane studentessa "rea" di nuotare nuda con un

SPECIALE coetaneo, è così metafora di comportamenti che, secondo una parte del pubblico, sono disdicevoli. La seconda vittima, il piccolo Alex Kintner, è metafora della bramosia di denaro e dell'incapacità dei padri di proteggere i propri figli. Questo secondo episodio si configura quale

An attack on capitalist economics as a rapacious system that devours its victims and cares only for profit. This interpretation is supported by the fact that Spielberg's movie makes the merchants and civic government of Amity itself responsible, while in Benchley's novel the pressure to keep the beaches open comes from shadowy pseudo-Mafia figures in the background²⁴.

Questa interpretazione, precisa l'autore, non è supportata da nessuna dichiarazione di Spielberg, ma non è arbitraria, tanto che assumerà peso e importanza nelle successive letture del film. La sfiducia e ostilità con cui gli americani giudicano l'ingombrante intromissione dei mercati e degli affari nelle decisioni politiche di Washington non è un mistero, ma la critica al capitalismo è piuttosto edulcorata, Spielberg si limita ad additare l'incapacità dei singoli, lasciando intatto il sistema. Il regista, insomma, abbraccia l'idea, cara alla cultura americana, del *self-made man*, della variabile rappresentata dall'individuo, non dal gruppo. Il sistema non funziona, ma la soluzione va cercata al suo interno, non è necessario elaborarne uno alternativo poiché "by externalizing blame from the system and transferring it to weak individuals who can be redeemed through initiation under fire, the film creates a fantasy which reflects the audience's fears about the economic system they live inside of, but at the same time denies that their problems are inherent in the system itself"²⁵.

Rubey si sofferma poi sulle coincidenze che legano *Lo squalo* alla bomba atomica, dunque a un passato che continua a tormentare gli americani. Quint era a bordo della USS Indianapolis, la nave della marina che trasportava l'atomica e che affondò; dei 1300 uomini a bordo, due terzi furono divorati dagli squali. L'autore conclude che *Lo squalo*, più che un filmetto d'evasione, "is a skillfully crafted articulation of the concerns and fears of our society in images ideally suited to them and in part derived from them, organized in terms of the ways in which we see reality and understand our own experience".

Nel romanzo di Benchley la vicenda dell'Indianapolis è assente; questo particolare è funzionale a diverse scelte di Spielberg: non solo il dettaglio confina Quint in un tempo passato, da superare, ma gli permette di modellare il suo terrificante film sul *war genre* in voga tra gli anni Cinquanta e i Sessanta sulla seconda guerra mondiale e la minaccia giapponese (prima) e sovietica poi, con i numerosi titoli di pellicole dove il pericolo viene dal mare, sub specie sottomarino²⁶.

Lo squalo, infine, rivela l'atteggiamento del regista verso la natura. Se in molti *disasters movie* la rivolta degli elementi naturali rappresenta la critica allo sfruttamento esaustivo di tutte le risorse naturali e il delirio di onnipotenza della tecnica (che secondo una dinamica ossimorica si pone come *Pharmakon*: rimedio e veleno a tutte le sciagure causate per mano dell'uomo), il vorace subacqueo di Spielberg non è solo metafora dell'onnivoracità del capitalismo, ma, come afferma Hoberman, "the shark is nature's revenge"²⁷. Vendetta della natura: ma qual è il concetto di natura dispiegato dall'autore? Secondo Julio Cabrera, Spielberg sarebbe autore di una rappresentazione del conflitto tra "la natura come principio e la natura controllata dal metodo scientifico, con evidente preferenza per la prima e un'aperta critica nei confronti della seconda"²⁸.

Cabrera indaga la visione contrastata della natura, comune nel *disaster movie* e approcciata da Spielberg nella sua ambivalenza. Da un lato la natura come principio, "punto di riferimento a partire dal quale è[era] possibile giudicare la riuscita estetico-morale di un oggetto (compreso quello umano)"²⁹; dall'altro la natura come "oggetto manipolabile", quindi la natura come forza motrice della vita e la natura come bacino di risorse da sfruttare senza scrupoli e piegare ai bisogni (poco naturali) dell'uomo. La condanna dell'idea di natura asservita ai capricci umani è netta nell'opera di Spielberg. Questa presa di posizione, però, non è sinonimo di un ottuso rifiuto della scienza e della tecnologia, ma piuttosto è un invito a trovare

SPECIALE un equilibrio tra la smania di controllo totale e l'assenza di razionalità. Il rapporto tra l'uomo e la natura dovrebbe essere retto da un vincolo morale, di rispetto e tutela. Questo rapporto, nel *disaster movie* come ne *Lo squalo*, è improntato al conflitto, ma si dà secondo differenti direttrici. Infatti, nella maggior parte dei film catastrofici la natura (ridotta spesso a uno dei suoi elementi: aria, acqua, terra o fuoco) subisce una violenta metamorfosi, da principio vitale e benevolo a fattore distruttivo. L'uomo, artefice spesso inconsapevole della trasformazione, ne sarà anche il vincitore, grazie agli strumenti tecnologici e scientifici che si è costruito per domare quella stessa natura che ora si ribella. Nel film di Spielberg il conflitto si dà diversamente. Lo squalo, cieco predatore che ristabilisce la democrazia tra gli umani, è l'emergere delle forze ostili della natura, contro cui l'uomo ha poche probabilità di sopravvivenza. L'uomo non è il soggetto invincibile, ma un essere che ha pari diritti di sopravvivenza di qualsiasi altra creatura. La natura (rappresentata qui dallo squalo) e l'uomo non sono entità separate, s'intrecciano e si proiettano l'una nell'altro, così che il conflitto uomo/natura subisce uno spostamento e diventa conflitto tra gli uomini. Lo squalo è il detonatore dei conflitti latenti nella cittadina di Amity Island, simbolo – tra gli altri – delle istanze di divoramento e dell'incapacità di risolvere i problemi quando l'uomo si lascia "divorare" dal suo simile o dalle false certezze (ignoranza, avidità, rapporti di classe, interessi individuali preposti al bene comune).

Il sentimento stimolato dallo squalo è la precarietà: un monito che spinge sul baratro di tutte le certezze acquisite, mettendo in dubbio le capacità di sopravvivenza dell'uomo senza le protesi tecnologiche e i surrogati scientifici che si è creato nel corso degli anni. Cabrera definisce Spielberg un regista "animalofilo"³⁰, tendenza manifesta nel film in analisi e approfondita in *Jurassic Park*. L'animale è per estensione l'Altro, il diverso, spesso minaccioso solo perché poco conosciuto: dagli abissi marini alle galassie inesplorate, il problema ricorrente è il conflitto tra l'uomo e le altre forme di vita. Lo sconfinamento dello squalo è un traslato della violenza straripante della natura, una prepotenza legata a una reciproca invasione degli spazi che invita a riflettere sulla convivenza. Lo squalo alla fine è ucciso, dimostrando che l'ingegno umano può prevalere sulla forza travolgente della natura, ma non grazie alla sola tecnologia: Hooper uccide l'animale centrando con un proiettile esplosivo da una vecchia carabina la bombola di gas tra le fauci dello squalo. La vittoria dell'uomo non è sinonimo del rifiuto dell'alterità (anzi, è da notare come Spielberg mostri poco interesse verso le vittime dello squalo, semplici variabili in funzione del suo racconto), ma solo l'affermazione di una forma di giustizia e il ritorno a un equilibrio, seppur precario, nella ridente località balneare di Amity Island.

Lo squalo, come si evince dalla ricchezza delle interpretazioni presentate, rivela un carattere inaspettatamente politico, modello catartico di tutte le paure degli americani, epitome del timor panico dell'imprevedibilità della fine e della stoltezza dell'uomo. Lo squalo è simbolo della voracità del capitalismo e allo stesso tempo araldo della vendetta della natura, secondo la dinamica ossimorica propria del *disaster movie*, Giano bifronte che guarda il mondo con spesse lenti ideologiche mentre rassicura con un sadico sorriso sull'innocuo *divertissement* dell'apocalisse.

Il film di Spielberg, basando il rapporto con la natura sul rispetto e la tutela, anticipa l'evoluzione del *disaster movie*, che sul finire degli anni Novanta aggiorna canoni e clichés, mantenendo (nei suoi esempi migliori) un ruolo critico e politico, specchio inquietante dei disastri che attendono il mondo: che sia dal mare – elemento abissale e perturbante privilegiato da molte pellicole – o da un altro pianeta, la storia raccontata è sempre un monito e un percorso di scomposizione della società e dei suoi fantasmi.

Andreina Campagna

Note

1. *Lo squalo* è subito considerato un film catastrofico, anche se alcuni studiosi tendono a situarlo fuori dal macro-contenitore di sciagure e calamità che spopolano negli anni Settanta. Tra tutti, Cfr. Frederick

- SPECIALE** Wasser, "Jaws swims away from the Disaster Cycle", in Id., *Steven Spielberg's America*, Polity Press, Cambridge 2010, pp. 46-52. Secondo l'autore il film di Spielberg occupa una posizione mediana tra la suspense hitchcockiana e il *disaster movie*.
2. Maurice Yacowar, "The Bug in the Rug. Notes on the disaster genre", in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2003, pp. 277-295.
 3. *Ivi*, pp. 277-281.
 4. Peter Lev, *American Film of the 70s. Conflicting visions*, University of Texas Press, Austin 2000, pp. 40-41.
 5. Cfr. Stephen Keane, *Disaster Movie. The Cinema of Catastrophe*, Columbia University Press, New York-Chichester 2006.
 6. Peter Lev, *op. cit.*, p. 41.
 7. Nick Roddick, "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies", in David Bradby (a cura di), *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film, and television, 1800-1976*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, pp. 243-270, p. 246.
 8. *Ibidem*
 9. *L'avventura del Poseidon (The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972); *L'inferno di cristallo (The Towering Inferno*, John Guillermin, Irwin Allen, 1974); *Terremoto (Earthquake*, Mark Robson, 1974).
 10. Fred Kaplan, "Towering Inferno. Earthquake. Riches from ruins", in *Jump Cut*, n. 6 (marzo-aprile 1975), pp. 3-4, disponibile all'URL <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC06folder/EarthqTowInferno.html> (ultimo accesso 21 ottobre 2014).
 11. *Ibidem*
 12. David Rosen, "Critical Dialogue on Disaster Films. Drugged Popcorn", *Jump Cut*, n. 8 (agosto-settembre 1975), pp. 19-20; <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/DisasterFilmsRosen.html>>, (ultimo accesso 12 ottobre 2014).
 13. *Ibidem*
 14. Vedi, oltre i testi citati, Ernest Larsen, "Critical Dialogue on Disaster Films Lemmings and Escapism", *Jump Cut*, n. 8 (agosto-settembre 1975), p. 20, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/DisasterFilmsLarsen.html>> (ultimo accesso 12 ottobre 2014); Dan Rubey, "The Jaws in the mirror", *Jump Cut*, n. 10-11 (giugno 1976), pp. 20-23, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/JawsRubey.html>> (ultimo accesso 18 ottobre 2014).
 15. Ernest Larsen, *op. cit.*
 16. Stephen Keane cita il saggio di Susan Sontag tra le tre fonti prioritarie per circoscrivere e studiare il *disaster movie* come genere; gli altri due testi indicati da Keane sono i già citati studi di Maurice Yacowar e di Nick Roddick.
 17. Susan Sontag, "The imagination of disaster", in Ead., *Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York 1996, pp. 209-225, p. 224.
 18. *Ibidem*
 19. Ignacio Ramonet, "Las 'películas-catóstrofe', fantasías para una crisis", in Id., *Propagandas silenciosas. Masas, televisión y cine*, Fondo Cultural del ALBA, La Habana 2006, pp. 71-93, p. 79.
 20. Jian Hoberman, "Nashville contra Jaws. Or 'The Imagination of Disaster' Revisited", in Alexander Horwath, Thomas Elsaesser, Noel King (a cura di), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, pp. 195-222, p. 198.
 21. Ignacio Ramonet, *op. cit.*, p. 84.
 22. Peter Lev, *op. cit.*, p. 49.
 23. Peter Biskind, "Jaws. Between the teeth", *Jump Cut* n. 9 (ottobre-dicembre 1975), pp. 1, 26; <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/Jaws.html>> (ultimo accesso 22 novembre 2014).

SPECIALE 24. Dan Rubey, *op. cit.*, p. 21.

25. *Ibidem*

26. Robert Wilson ha analizzato le analogie tra i film di guerra e *Lo squalo*: la supremazia maschile; l'essere donne e bambini le prime vittime indifese dell'attacco; la minaccia dalle profondità marine; lo stesso inquietante profilo e *modus operandi* del "nemico". Cfr. Robert Wilson, "Jaws as Submarine Movie", *Jump Cut*, n. 15 (luglio 1977), pp. 32-33, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC15folder/JawsSubmarine.html>> (ultimo accesso 20 novembre 2014).

27. J. Hoberman, *op. cit.*, p. 217.

28. Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 88.

29. *Ivi*, p. 87.

30. *Ivi*, p. 89.