**Il disagio della postmodernità: il cinema come fattore di resilienza**

 In ogni film si può ravvisare una preziosa riserva simbolica, un contenitore di sogni, desideri e aspettative degli spettatori. Si può agevolmente comprendere dunque la ragione della rilevanza del cinema da un punto di vista sociologico. Il film è il prodotto di una *negoziazione sociale*[[1]](#footnote-1): nelle narrazioni cinematografiche e nei significati veicolati dai film si possono individuare «gli indicatori dei modi in cui la nostra cultura dà senso a se stessa»[[2]](#footnote-2). Il cinema è dunque uno dei principali artefici della costruzione dell’immaginario collettivo moderno inteso come «riserva di modelli, di sistemi di valori, di immagini e di simboli, come un universo del desiderabile, dell’appetibile e dell’augurabile, a disposizione di grandi masse e spesso dotato di caratteristiche sovrannazionali proprio in virtù della penetrazione internazionale verso la quale tende il mercato dei mass media»[[3]](#footnote-3). L’intento di questo studio è fornire un’ulteriore sollecitazione in direzione di una riflessione sulle potenzialità maieutiche della settima arte, ponendosi in ascolto delle voci degli spettatori cinematografici. La finalità del lavoro di ricerca è stata l’esplorazione in profondità dell’esperienza di fruizione cinematografica degli intervistati allo scopo di disvelare le modalità in cui il cinema possa sollecitarne l’attivazione di percorsi di resilienza. Nel lavoro di ricerca ci si è posti i seguenti obiettivi conoscitivi: delineare la percezione e le categorizzazioni spontanee dell’offerta cinematografica degli intervistati, in particolar modo in relazioni ai film *matrici di resilienza* loro proposti; individuare le motivazioni dell’andare al cinema, il ruolo e il significato di quest’ultimo nell’economia del proprio tempo discrezionale e degli altri media; e, infine, ricostruire la loro personale esperienza di fruizione. Parlare di esperienza cinematografica significa - come suggerisce Casetti[[4]](#footnote-4) - «mettere a fuoco la natura di una relazione che è soprattutto scopica, cioè analizzare il modo in cui il film incontra gli occhi del suo spettatore e uno spettatore incontra con gli occhi il suo film». Studiare questo particolare tipo di esperienza, quella cinematografica, implica far emergere le competenze, le azioni, le posizioni, gli atteggiamenti che lo spettatore attiva e che insieme gli sono richieste nel momento in cui segue un film: significa, dunque, analizzare, oltre agli oggetti della visione, soprattutto le condizioni della *visione*. Per tali ragioni, la tipologia di intervista qualitativa che si è utilizzata nel nostro lavoro di ricerca è l’intervista *focalizzata*[[5]](#footnote-5). Si è ritenuto che tale tipologia fosse la più adeguata ad indagare l’esperienza *soggettiva* di fruizione cinematografica, poiché «è un tipo di intervista qualitativa diretta all’ottenimento delle fonti cognitive ed emozionali delle reazioni degli intervistati davanti ad un accadimento»[[6]](#footnote-6). Dopo aver effettuato la scelta dello strumento di indagine, si è provveduto alla costruzione della traccia di rilevazione. La nostra ricerca doveva indagare la personale esperienza di *fruizione cinematografica* dei soggetti, evidenziandone aspetti emozionali e risposte cognitive. Si è provveduto a costruire un canovaccio di base, che mirasse a cogliere la capacità di *penetrazione emozionale* del cinema. Una filmografia ad hoc è stata utilizzata come stimolo. L’obiettivo che ci si era posti nella fase di *definizione del problema* era comprendere se il cinema potesse essere considerato un fattore di resilienza, ovvero potesse concorrere ad accrescere le *capacità di resilienza* innate in ogni individuo, promuovendo cambiamenti positivi del soggetto. Di conseguenza si è deciso di operare una scelta nell’ambito dei film da sottoporre all’attenzione degli intervistati in favore di una trama che fosse incentrata su *crisi* e *cambiamento di sé*, film[[7]](#footnote-7) che possedessero dunque la speciale caratteristica di essere *matrici* *di resilienza*. In particolare, ci si è soffermati sulla ricostruzione del *personale* percorso di fruizione cinematografica di ciascun intervistato, sottoponendo alla loro attenzione i film prescelti, con l’obiettivo di indagare le loro risposte emotivo-cognitive e le diverse declinazioni dell’*assimilazione* del messaggio veicolato da ogni narrazione cinematografica esaminata. Dall’analisi delle interviste è emerso che l’esperienza di fruizione cinematografica si rivela tanto più proficua quanto più lo spettatore partecipa *affettivamente* alla produzione di significato veicolata dalle immagini cinematografiche. Si è rilevato che il grado di *penetrazione emozionale* della narrazione cinematografica si presenta più elevato al verificarsi di due condizioni particolari: un’elevata facoltà del sentire ed un elevato grado di partecipazione affettiva dato dall’occorrenza di vedere rappresentate sul grande schermo situazioni e problematiche familiari o persino identiche alle proprie. L’intervista focalizzata ci ha permesso di ottenere una ricchezza notevole di informazioni non solo relativamente alla fruizione cinematografica, ma soprattutto in merito all’esperienza squisitamente soggettiva di ogni intervistato e alla sua sfera intima. Grazie a questo strumento di indagine abbiamo potuto avere accesso alla preziosa fonte di informazioni che è costituita dal mondo emozionale degli intervistati e ricostruire in tal modo tanto i loro percorsi di fruizione quanto la loro risposta emotiva e cognitiva alla visione dei film sottoposti alla loro attenzione. Il reclutamento degli intervistati - fruitori non sporadici di cinema individuati in uno dei cinecircoli di Roma - si è rivelato un po’ arduo per difficoltà contingenti: oltre ad una relativa diffidenza, il problema principale ha riguardato i tempi, poiché non tutti i potenziali interlocutori significativi erano in grado di assicurare la propria disponibilità. Ciò nonostante, alcuni di loro - visibilmente coinvolti dall’argomento trattato - ci hanno permesso di realizzare il nostro lavoro. Gli intervistati si sono sentiti a loro agio e sono stati *partecipanti attivi* dell’interazione comunicativa, facendo emergere implicazioni affettive e valoriali assai utili per il nostro lavoro. In una prospettiva epistemologica di tipo interpretativista, si è cercato non di raccogliere un dato, ma di produrlo.

1. P. Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l’histoire de demain*, Aubier Montaigne, Paris, 1977; tr. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 118-120. [↑](#footnote-ref-1)
2. G. Turner, *Film as Social Practice IV*, Routledge, London, 2006, p.4. [↑](#footnote-ref-2)
3. G. Bettetini, *Cinema*, in Enciclopedia delle scienze sociali, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1991, pp. 741-56; p. 750. [↑](#footnote-ref-3)
4. F. Casetti, *L’occhio dello spettatore*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2000, p. 8. [↑](#footnote-ref-4)
5. Si attribuisce la defizione di *focus interview* a Robert K. Merton, per un suo articolo firmato con Patricia L. Kendall nel 1946: gli autori nello scritto *The focused interview* considerano importante il tipo di intervista sorto durante un’esperienza di ricerca di anni dedicati allo studio degli effetti psicologici e sociali della comunicazione di massa.

 *Cfr*. R. K. Merton, P. L. Kendall, *The focused interview*, American Journal of Sociology, vol. 51, pp. 551-547;

 G. Gianturco*, L’intervista qualitativa. Dal discorso al testo scritto*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2004, pp. 59-61. [↑](#footnote-ref-5)
6. R. S. Weiss, *Learning from strangers. The art and method of qualitative interview studies*, The Free Press, New York, 1994. [↑](#footnote-ref-6)
7. I film presi in esame sono stati prodotti in Europa e negli USA a partire dal 2000.Questa scelta è fondata sulla rilevanza delle trasformazioni che si sono registrate su scala mondiale a partire dall’incipit del nuovo Millennio, che hanno investito ogni aspetto e ambito del vivere sociale, avendo una significativa ricaduta sui processi di costruzione identitaria.Nella scelta dell’area di produzione, invece, si è voluto tener conto da una parte delle affinità socio-culturali di quei paesi europei, dall’altra della risonanza su scala globale del cinema americano (garantita dal potere delle majors). [↑](#footnote-ref-7)