

SPECIALE “*Duel with a Shark*”: Un’analisi della regia di *JAWS*

Premessa [ndt]

L’articolo di Warren Buckland è l’inedita traduzione italiana del quarto capitolo del suo *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster* (Continuum, New-York/London, 2006). In questo testo, Buckland propone un’analisi formalista del cinema di Spielberg dando conto delle scelte di regia, delle tecniche impiegate e dell’orchestrazione di tutti i materiali del film per rilevare sia la cifra personale di uno stile che la dimensione collettiva del lavoro cinematografico (in tal senso, Buckland si appoggia più alla manualistica tecnica che alla letteratura classica dell’analisi testuale). L’articolo isola alcuni segmenti decisivi di *Jaws* per mostrare la sua marcata compattezza stilistica, con particolare riferimento all’uso delle rime visive e al rapporto tra spazio e personaggi¹.

L’incipit di *Jaws*: il primo attacco

Jaws si apre con un suono primordiale indistinto su uno schermo nero. È un’apertura che diventerà un segno caratteristico di vari film di Spielberg, come *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) o *Jurassic Park* (1993). L’oscurità, combinata a un suono irricognoscibile che ci prepara all’atmosfera del film, si prolunga nella prima inquadratura filmata sott’acqua per una durata di 29 secondi². Il rapporto con la scena successiva non è immediatamente chiaro. Ma mentre il film procede, capiremo che l’oggettiva rappresentava una presenza minacciosa nell’acqua in cui Christine Watkins/Chrissie (Susan Backlinie) sta per andare a nuotare.

L’inquadratura seguente si apre in modo più convenzionale – un carrello laterale di 46 secondi da sinistra a destra, che a poco a poco svela un gruppo di giovani seduti attorno a un falò, di notte, per poi isolare un membro del gruppo, Tom Cassidy (Jonathan Filley). Aprire la scena con un carrello che rivela gradualmente lo spazio e i personaggi è un’opzione alternativa al quadro d’insieme, il cosiddetto establishing shot. La macchina da presa si ferma su Tom Cassidy subito dopo che il titolo relativo alla direzione di Steven Spielberg scompare dallo schermo – i titoli, com’è ovvio, sono stati progettati per terminare in coincidenza dell’arresto sul primo personaggio del movimento della macchina da presa (d’ora in poi, mdp nel testo *ndt*). Tom è ripreso mentre guarda fuoricampo, verso destra; il suo sguardo, dunque, motiva il movimento di macchina costruendo un campo-controcampo interno alla stessa inquadratura. Nella seconda inquadratura, Chrissie guarda altrove. Di seguito, il gruppo e la spiaggia sono ripresi dall’alto in un piano d’ambientazione. Lo scopo, pertanto, non è solo quello di mostrare il gruppo in un luogo determinato, ma anche quello di unire i due personaggi nella medesima inquadratura. Far vedere Chrissie, separata dal resto del gruppo, e Tom che si alza e s’incammina verso di lei. Spielberg ha sensibilmente ritardato l’uso dell’inquadratura d’ambientazione per innescare funzioni diverse a partire dalla stessa immagine. Riguardo a questa soluzione, il regista Edward Dmytryk scriveva che:

Un’inquadratura d’ambientazione, in realtà quasi tutte quelle che servono a mostrare l’ambiente, non hanno granché significato se lo spettatore non può collegarle ai personaggi che fanno esperienza di quell’ambiente. Nella sequenza, la sua rilevanza sarà facilmente riconoscibile e la sua presenza più significativa se lo spettatore entra prima in contatto con i personaggi, e solo dopo con l’ambientazione [...] In altre parole, se risulta chiaro chi sia coinvolto nell’inquadratura totale, lo spettatore analizzerà e assorbirà più facilmente quei dettagli che aiutano a far evolvere la scena e a sviluppare i personaggi³.

SPECIALE Come vedremo, sono anche piccole decisioni del genere che fanno di *Jaws* un grande film di regia.

Quando Chrissie, e poi Tom, arrivano in cima a una duna di sabbia, si stabilisce una nuova zona d'azione con Chrissie in piano medio e Tom sullo sfondo. Mentre i personaggi iniziano a correre, dalla sinistra dello schermo lungo un recinto in posizione trasversale, la mdp inizia a seguirli sempre alla stessa distanza, nella medesima direzione. Il movimento di macchina e il perimetro dell'azione si rinforzano l'un l'altro orientandosi nella stessa diagonale con effetti di grande dinamismo. I due personaggi corrono con un passo diverso. Tom, ubriaco, si muove più lentamente e la mdp si adegua al suo passo, facendo sì che Chrissie fuoriesca presto dallo schermo. Sarà l'ultima volta che i personaggi appaiono entrambi nella stessa inquadratura, dal momento che il resto della scena li relega in inquadrature singole e in spazi separati, ovvero Chrissie in acqua e Tom sulla spiaggia. I due ambienti sono montati in alternanza, con enfasi maggiore su Chrissie, presente in 15 inquadrature, 5 invece per Tom. Spielberg non ritorna su Tom per intenti drammatici (per trattenere o sospendere l'esito dell'attacco a Chrissie). Piuttosto, nelle prime due inquadrature, in cui Tom scivola dalla duna in spiaggia e prova a svestirsi ci dà un'informazione chiave: capiamo che non sarà in grado di salvarla perché è ubriaco. La terza volta lo vediamo dopo l'invito della ragazza a raggiungerla in acqua. Seguono quindi otto inquadrature consecutive di Chrissie attaccata dallo squalo. Nell'ottava chiede aiuto, il che motiva una quarta inquadratura di Tom, steso sulla spiaggia e ignaro di quello che sta accadendo in acqua. A questo punto torniamo su Chrissie per l'ultima volta (tre inquadrature). L'incrocio dei due ambienti crea l'effetto di una narrazione onnisciente. La differenza tra i due spazi non potrebbe essere più marcata – l'attività frenetica in acqua, la calma che circonda Tom – creando quindi un senso amplificato di suspense che riguarda la situazione di Chrissie: si salverà o morirà? Infine, torniamo a vedere Tom per la quinta e ultima volta. Chrissie ormai è scomparsa e nell'acqua. È tornata la calma.

La scena contiene due soggettive subacquee che illustrano “il punto di vista dello squalo” che si dirige verso Chrissie. Queste inquadrature costituiscono un altro momento di narrazione onnisciente e creano una discrepanza del sapere tra lo spettatore e Chrissie, fornendo evidentemente al primo maggiori informazioni narrative. Ma in questo la narrazione onnisciente non è pienamente comunicativa, dal momento che non rivela lo squalo che rimane, e rimarrà a lungo nel film, una presenza fuori dallo schermo.

Sia la versione successiva della sceneggiatura di Benchley-Gottlieb che gli storyboard di Tom Wright suggeriscono la presenza dello squalo attraverso diverse tecniche di narrazione onnisciente – ad esempio, un'increspatura nell'acqua che lo spettatore vede ma Chrissie inizialmente non percepisce e, quando se ne accorge, pensa si tratti di Tom che l'ha raggiunta in acque. Ma né nel lavoro di Benchley-Gottlieb né in quello di Wright era previsto di girare parti di questa scena sottacqua dalla prospettiva dello squalo. Non avevano concepito nemmeno l'idea di espandere la morte di Chrissie su un totale di 11 inquadrature, o di filmare gran parte della sua morte al livello dell'acqua. L'ultima tecnica è stata resa possibile grazie alla cosiddetta *water box* allestita da Bill Butler, il direttore della fotografia del film. Qual è la cifra specifica della *water box*? Ce lo spiega lo stesso Butler:

Con la *water box* si può portare la macchina da presa al livello dell'acqua. Si può letteralmente lasciare che il livello dell'acqua salga fino in cinema alla lente senza che la macchina da presa si bagni. Questa è l'unica ragione: mantenere la macchina da presa asciutta. Non è niente di più che una scatola quadrata; sembra un acquario. Ha un fondo solido e la parte anteriore in vetro così da poterci calare una macchina da presa⁴

Butler non aveva sviluppato la *water box* solo un come dispositivo con cui realizzare angolazioni di ripresa sorprendenti. Il suo scopo era anzitutto accrescere il più possibile il coinvolgimento psicologico e “fisico” del pubblico all'azione. In un punto precedente dell'intervista, Butler esprimeva la sua disapprovazione per gli effetti visivi immotivati: “alcuni si fanno coinvolgere così tanto dai trucchi che

SPECIALE quello che fanno diventa tutto un trucco. Lasciano che la camera intralci il cammino di quello che stanno facendo ... La storia così non viene raccontata bene però sullo schermo si possono vedere un sacco di effetti fotografici⁷⁵. Butler è noto come difensore di una *mise-en-scène* classica più che manierista. La *water box* è un caso esemplare di una tecnica innovativa che crea una visione inedita o anomala pur rimanendo all'interno di una prospettiva classica. È un esempio di problem-solving creativo, un pensiero in grado di risolvere in modo originale un problema pratico (filmare nell'acqua). Poi, Spielberg ha incorporato la creatività di Butler nella sua visione generale del film e della sua struttura visiva. Come ricorda Butler, la direzione della fotografia è soprattutto una questione di problem-solving. Decisioni di questo genere – girare parti della scena sottacqua dalla prospettiva dello squalo, far durare la morte di Chrissie per 11 inquadrature, e filmare al livello della superficie del mare – sono quindi state prese in fase di produzione con l'approvazione finale di Spielberg.

Presentazione di Brody

La scena precedente, ambientata di notte, termina su un'inquadratura del mare, di nuovo calmo dopo la morte di Chrissie. La seguente comincia di prima mattina: un'altra inquadratura del mare, con l'orizzonte nella stessa posizione di prima. L'effetto che ne risulta è quello di un accostamento grafico dei due orizzonti, sovrapposti da una breve dissolvenza.



Fig. 1

Queste transizioni insolite, posizionate in particolare all'inizio del film, sono un altro tratto stilistico tipico della cinematografia di Spielberg. Sebbene, in prima istanza, la rima grafica si offra come un trucco manierista, esso serve a collegare le scene dal punto di vista tematico, considerato il modo in cui la seconda si sviluppa: in primissimo piano entra in campo la nuca di un personaggio, da destra. Si tratta di Martin Brody (Roy Schneider), capo della polizia di Amity Island e uno dei tre personaggi principali del film. L'inquadratura d'apertura rappresenta la sua consapevolezza, e per questo è focalizzata sull'ambiente intorno. Inoltre, lo spettatore impiega alcuni secondi per capire che riguarda Brody, perché la sua presenza è rivelata per gradi. Man mano che la storia evolve, Brody risulterà sempre più coinvolto negli eventi, fino al punto di doversi confrontare con le sue stesse paure. Pertanto, la rima grafica tra il punto di vista di Brody sull'oceano e la morte di Chrissie in acqua la notte precedente

SPECIALE serve implicitamente a unirli in termini di linguaggio visivo e di potenza espressiva. In questo caso, essi includono l'uso della dissolvenza e della composizione per creare una corrispondenza grafica nella transizione tra le due inquadrature: dall'ultima immagine di una scena alla prima della successiva, insieme alla rappresentazione (ritardata), in quest'ultima, della consapevolezza del personaggio, attraverso la focalizzazione esterna. Brody ci viene mostrato in camera da letto con sua moglie, Ellen (Lorraine Gary). Il dialogo funziona come esposizione: vivevano a New York, ma si sono trasferiti a Amity Island l'inverno precedente e hanno dei bambini. La radio offre ulteriori informazioni: l'assalto turistico stagionale all'isola sta per cominciare. Nei termini dell'azione di scena, Brody porge la schiena alla mp mentre si muove intorno alla camera da letto. Come gli altri due personaggi principali (Quint e Hooper), Brody non è semplicemente introdotto allo spettatore, piuttosto è lentamente disvelato con un sapiente dosaggio delle informazioni. Il resto della scena in interni usa un certo numero di tecniche innovative. Brody esce dalla camera da letto per occupare il primo piano dell'immagine. Nel frattempo continua a parlare con la moglie, Ellen, attraverso la soglia. Ellen prende posizione nella zona mediana schermo. I due hanno parlato dei loro bambini. L'azione si sposta in cucina, con la porta sul retro esattamente nella stessa posizione della soglia della camera da letto – di nuovo osserviamo quindi il ricorso a una rima grafica.



Fig. 2

Michael, il primogenito, si è ferito a una mano e attraversa la porta della cucina. Una volta entrato, occupare il piano di mezzo dell'inquadratura. La rima grafica potrebbe apparire, a prima vista, come un trucco manierista messo lì quasi per distrarre lo spettatore. Invece possiede un significato tematico: la porta vuota nel mezzo, con i genitori davanti e dietro, è "occupata" dal figlio nell'inquadratura successiva. La rima grafica enfatizza cioè l'unità della famiglia.

L'inquadratura centrale è quella successiva, della durata di 32 secondi, organizzata in profondità, con Brody al telefono in primo piano, e Ellen e Michael sullo sfondo leggermente fuori fuoco.

Spielberg lavora nella direzione di una tensione produttiva tra primo piano e sfondo. Suona il telefono, Brody solleva un ricevitore, ma ne riceve solo un segnale di centrale. Lo mette giù e ne prende un altro. Dalla conversazione a senso unico possiamo dedurre che la telefonata ha a che fare con la scomparsa di Chrissie. Sebbene ancora non sappiamo chi sia il capo della polizia, il sistema telefonico doppio e il contenuto della chiamata suggeriscono che ha qualche incombenza ufficiale da compiere. Mentre

SPECIALE Brody ascolta i dettagli della scomparsa di Chrissie, sullo sfondo Ellen medica la ferita di Michael, che le chiede se dopo può andare a nuotare, e Ellen acconsente. Lo spettatore può mettere insieme i due pezzi d'informazione nell'inquadratura e capire che non è una buona idea per Michael quella di andare a nuotare nelle acque (che noi sappiamo essere) infestate dagli squali con una ferita sanguinante nella mano. Ma né Brody né Ellen possono cucire queste informazioni. La tensione si distribuisce sia sul piano visivo (primo piano e sfondo) che sul piano narrativo (distribuzione del sapere tra personaggi e spettatore). Si tratta insomma di un'inquadratura molto efficace che usa la cornice, la dialettica primo piano-sfondo, l'enfasi della durata e una narrazione onnisciente per coinvolgere il pubblico. Siamo solo all'inizio della storia e *Jaws* mostra già di possedere una sua struttura organica.



Fig. 3

Brody esce di casa e si allontana in macchina. Un'azione così diretta è nondimeno ripresa in modo originale. In una sequenza di 25 secondi, con la mdp posizionata strategicamente fuori dalla casa, Michael, Ellen, Brody e un cane escono dalla porta della cucina, a metà dello schermo. Il cane esce a sinistra, Michael corre in fondo e attorno a un lato della casa. Brody e Ellen camminano diagonalmente verso la mdp. Quando raggiungono il punto più vicino, una panoramica a destra li segue mentre si allontanano. La mdp si ferma su un'altalena sulla quale vediamo il figlio più giovane, Sean. L'altalena occupa la metà sinistra dello schermo, e Sean si muove in diagonale, avanti e indietro. Ellen si ferma per giocare con Sean mentre Brody continua ad allontanarsi sullo sfondo, dov'è il suo furgone con la scritta "Dipartimento di polizia di Amity" sulla portiera. A questo punto se ne va, uscendo dallo schermo verso destra.

L'intera sequenza offre una costruzione visiva complessa, una prova elaborata di composizione e ripresa dove tutti gli elementi lavorano assieme in modo produttivo. Ma l'orchestrazione del movimento nella parte finale della sequenza è quella più originale – l'altalena che oscilla in diagonale e il furgone che si allontana di lato fuori dal fotogramma. L'inquadratura è dinamica e ben composta. Lo stacco compare giusto prima che il furgone lasci la cornice. Il suo movimento è ripreso in quella seguente, quando la mdp sorpassa la linea (il camion adesso si muove verso il centro dell'immagine da destra). Poi fa inversione e s'inoltra in profondità. L'ultima inquadratura di questa scena mostra il camion di Brody che attraversa lo schermo. La mdp lo accompagna soffermarsi su una grande insegna con su scritto "Amity Island ti dà

SPECIALE il benvenuto. 50esimo anniversario della regata 4-10 Luglio". La panoramica quindi non si limita solo a seguire il furgone, ci fornisce anche nuove informazioni.

Sul traghetto

Sul piccolo traghetto, notiamo un'ulteriore interessante costruzione dello spazio. Spielberg usa una delle inquadrature più lunghe del film intero (103 secondi), gira la scena in profondità di campo con la mdp quasi immobile (si muove solo all'inizio rimettere in quadro l'immagine). Brody s'imbarca per avvisare i Boy Scout che nuotano del pericolo dello squalo. Ma il sindaco Vaughn (Murray Hamilton), il giornalista Meadows (lo sceneggiatore del film Carl Gottlieb), un dottore, il poliziotto Hendricks, e un consigliere comunale (membro del consiglio) lo raggiungono per metterlo in guardia, vogliono cioè evitare che si crei il panico in città e sulle spiagge.

La mdp è posizionata nell'angolo superiore sinistro del traghetto. Allontanandosi, disegna un semicerchio e movimenta lo sfondo. La giustapposizione dei personaggi è orchestrata con cura per eliminare il bisogno del montaggio. Brody è posizionato sul lato sinistro dell'immagine, dove si trova anche la mdp.



Fig. 4

L'auto che porta gli altri cinque personaggi procede dallo sfondo in primo piano. Gli occupanti scendono; Hendricks e il consigliere sono sul lato destro dello schermo, in fondo, e non hanno alcun ruolo ulteriore nella scena. Vaughn, Meadows e il dottore occupano la metà sinistra dell'inquadratura, tutta ripresi in piano medio-lungo, tranne il dottore, che si trova pochi passi indietro.

Mentre la scena prosegue, il dottore parla brevemente, poi si tira indietro, a sinistra. Brody, Vaughn e Meadows si accostano alla mdp, passando dal piano medio-lungo a quello medio, mentre cercano di convincere Brody che le sue azioni sono inappropriate. Alla fine della scena, Meadows arretra, mentre Brody e Vaughn avanzano. La scena ha raggiunto il suo picco emotivo. Brody e Vaughn si sono fatti avanti, in primo piano.

Questa lunga inquadratura *non* denota l'assenza di una regia. Tutt'altro. Si tratta di un modo efficiente ed economico di girare una scena in uno spazio confinato mantenendo un interesse visivo di tipo drammatico. La composizione è servita a creare tensione, senza il bisogno di montare insieme diversi

SPECIALE set. Anche questa scena è stata elaborata in fase di produzione, perché nella sceneggiatura i personaggi camminano lungo la spiaggia. L'unico problema è che essa non rinforza uno dei tratti dominanti del carattere di Brody – la sua paura dell'acqua, dal momento che non ha alcun problema a prendere il traghetto.

Il secondo attacco

Il secondo attacco da parte dello squalo si apre con un'inquadratura di 40 secondi, combinata con un movimento di macchina motivato dal punto di vista narrativo. Lo scopo è unire nella stessa inquadratura Brody e la prossima vittima dello squalo, il giovane Alex Kintner. Potremmo dire che serve a stabilire le responsabilità morali di Brody. Brody infatti sa che le spiagge non sono sicure e si prepara a chiuderle ma, sotto la pressione del sindaco Vaughn, decide di non farlo. A causa della sua inettitudine e debolezza, Brody è indirettamente responsabile della morte di Alex, un punto rimarcato più avanti quando la Sig. Kintner affronta e schiaffeggia Brody. Questa scena è costruita attorno al dilemma morale di Brody. È la *sua* scena. Sa che le spiagge non sono sicure, eppure decide di non agire. Questo lo rende visibilmente nervoso mentre osserva i bagnanti, inclusi i suoi figli, o parla con i suoi amici.

L'importanza di collegare Brody e Alex è indicata nel modo in cui l'ultima versione della sceneggiatura di Benchley e Gottlieb è stata cambiata per facilitare la cosa. Uno dei problemi principali da risolvere in questa scena era come riuscire a organizzare diverse zone di azione. Nella sceneggiatura sono stabilite subito: la scena comincia con una donna che entra in acqua; passa a un uomo che gioca con il suo cane sul bagnasciuga, poi una giovane coppia che gioca sulla spiaggia e in acqua; per finire su Ellen, Brody, altri adulti, e un gruppo di bambini seduti sulla spiaggia che festeggiano il compleanno di Michael. Solo dopo l'inizio della conversazione tra adulti, Alex Kintner è introdotto, mentre si dirige in l'acqua con il suo materassino.

Ma la scena così come filmata e montata è strutturata in modo diverso. Nella sceneggiatura questa scena risulta più meccanica e non dà sufficiente attenzione ad Alex Kintner. La scena filmata integra invece con grande maestria gli spazi raggiungendo una piena unità organica dell'azione. La regia di Spielberg dà ad Alex un'importanza maggiore, costruisce efficacemente false aspettative e usa appieno il suspense.

La scena si apre con una donna che entra in acqua (non inutile il dettaglio di una donna che è anche molto "in carne"). La sceneggiatura la descrive così: "Una donna dalle forme gelatinose s'immerge nell'oceano. Ce n'è abbastanza per soddisfare lo squalo più insaziabile". La sua presenza nell'inquadratura di apertura suggerisce che sarà lei la prossima vittima. Ma si tratta di una falsa aspettativa. Mentre entra nell'oceano, dalla destra alla sinistra dello schermo, Alex Kintner s'introduce nel piano medio dell'inquadratura, allontanandosi dall'acqua; in acqua si vede anche un cane che gioca. La mdp segue Alex, e abbandona ora la donna. L'attenzione su Alex è una tattica dilatoria, serve a distrarre temporaneamente il pubblico dalla prossima vittima. Alex si ferma a parlare con la mamma, e la mdp si ferma mentre parlano. È riluttante a lasciarlo tornare in acqua, ma alla fine gli concede altri dieci minuti. La riluttanza della madre rende la morte di Alex ancora più tragica, perché sarebbe sopravvissuto se la madre fosse rimasta ferma su questa prima decisione. Alex si alza e continua a camminare da sinistra a destra per prendere il materassino. La mdp lo segue ma si ferma quando il profilo di Brody entra in campo in primo piano occupando il lato destro dello schermo. Brody è seduto e guarda fuori campo a sinistra, verso il mare. La mdp adesso ha abbandonato Alex ed è focalizzata sul suo profilo, con gli altri adulti dietro e i bambini in fondo. La mdp ha collegato distinte zone d'azione in una sola inquadratura. Alex esce fuori campo, ma in modo determinante si sovrappone a Brody anche se solo per pochi secondi. Con Brody in campo, la scena ha trovato i suoi personaggi principali.

Segue una serie di dieci inquadrature che stabiliscono le zone d'azione già introdotte, prima di passare a un'altra inquadratura di Brody che guarda fuori campo (sebbene questa volta sia inquadrato frontalmente).

SPECIALE



Fig. 5



Fig. 6

Attraverso il montaggio, si presuppone che Brody sia consapevole di queste zone d'azione. Questo non significa che esse rappresentino il suo punto di vista o una focalizzazione interna (di superficie). Rappresentano semmai la sua "consapevolezza" (focalizzazione esterna). Le soggettive sono infatti conservate per l'azione seguente⁶.

Brody, ripreso ancora frontalmente, guarda la donna in carne, come a rinforzare il sospetto dello spettatore che sarà lei la prossima vittima. In una delle soggettive di Brody, e in un momento di falsa premonizione, un nuotatore, Harry Kiesel, a prima vista sembra essere uno squalo che si avvicina alla donna. Ma subito dopo, in un'altra soggettiva di Brody, è identificato come un bagnante. La falsa premonizione successiva riguarda una giovane coppia che sta giocando, in particolare una donna che urla. Questa volta uno degli adulti lì vicino si avvicina a Brody per parlare del più e del meno. In parte egli blocca la visuale di Brody sul mare e così facendo fa salire il livello di tensione della scena. Brody è il focalizzatore principale, e la sua visione degli eventi narrativi qui subisce una riduzione forzata. Ed è

SPECIALE esattamente nell'istante in cui la sua visuale è ostruita che la donna urla costringendo Brody ad alzarsi in piedi. Ma capisce subito che si tratta di un falso allarme.

Torniamo a Brody, di nuovo di profilo. L'uomo si allontana in piano medio, e Ellen si sposta in avanti. Allo stesso tempo i bambini in fondo si alzano e corrono in acqua. Brody, in primo piano, è visibilmente preoccupato di un possibile attacco, così il movimento dei bambini ha un significato preciso per il suo stato mentale, condiviso dallo spettatore. Questa chiara divisione dell'inquadratura in primo piano, piano medio e sfondo, assieme alla tensione che li lega, crea una scena organica sia dal punto di vista visivo che narrativo.

A tre minuti dall'inizio della scena, il cane scompare. Una singola inquadratura del bastoncino con cui stava giocando innesca nello spettatore la consapevolezza che forse è stato appena divorato dallo squalo. Spielberg lavora per indizi. Non abbiamo visto nulla. Brody evidentemente non li nota. Sua moglie nel frattempo sta cercando di calmarlo (in una composizione dominata dalla diagonale creata dal profilo delle cabine sullo sfondo). Si tratta pertanto di un momento nel film in cui si passa da una narrazione focalizzata a onnisciente (la narrazione è onnisciente rispetto al personaggio principale, Brody), in cui lo spettatore è ora avvisato del pericolo.

L'inquadratura successiva conferma immediatamente questo pericolo, mentre la mdp adesso è sottacqua, a rappresentare il punto di vista dello squalo. Esso si dirige verso Alex, e quando è a pochi centimetri, la mdp torna in superficie dal punto di vista della spiaggia. In un'inquadratura che dura meno di due secondi, si vede Alex sullo sfondo che viene attaccato. In piano medio, gli altri bambini continuano a giocare in acqua. Subito dopo torniamo alla spiaggia, dove un certo numero di persone ha assistito all'attacco. Significativamente, la Sig. Kintner è al centro dell'inquadratura, ma sta leggendo, ignara di quello che sta accadendo. Brody è fuori campo e presumibilmente anche lui è ignaro. Il punto in cui si stacca è importante. La montatrice, Verna Fields, ha detto che, alcune delle inquadrature le ha tenute sullo schermo deliberatamente più a lungo del normale⁷. Sebbene non menzioni l'attacco dello squalo, è evidente che ha invertito le priorità e in questa prima inquadratura di Alex attaccato, ha mostrato il minimo d'informazione. La mdp taglia immediatamente al controcampo – vale a dire, distoglie l'attenzione dall'attacco di Alex non appena questo ha luogo. Non vediamo molto dell'attacco, e anche i bambini in piano medio, oscurano la nostra visione. Ma poi Spielberg inserisce l'inquadratura “da un milione di dollari” – ovvero, il pubblico vede un'altra inquadratura di Alex mentre viene attaccato, e questa immagine è più lunga, chiara e dirompente nella sua violenza. E come se non fosse abbastanza, si passa a un'inquadratura subacquea in cui Alex è trascinato a fondo. Nessuna di queste due inquadrature compaiono nella sceneggiatura finale; la morte di Alex era costruita nello stesso modo del cane, cioè in modo indiretto. L'indizio della sua morte è una chiazza di sangue che inizia a coprire gli altri bambini nel mare. Durante la produzione, Spielberg ha deciso di andare oltre la sceneggiatura e mostrare la morte di Alex in maniera più intensa e visiva⁸.

A questo punto nella scena, la mdp torna a Brody (ripreso frontalmente), e enfatizza la sua esperienza dell'attacco combinando zoom e carrello in avanti. L'effetto di questo doppio movimento è mantenere la grandezza di Brody costante nel quadro mentre la prospettiva dietro di lui cambia. Lo zoom all'indietro porta le lenti da teleobiettivo a grandangolo. In sé, il movimento rivelerebbe più spazio in primo piano e spingerebbe indietro il piano medio e lo sfondo. Ma il carrello su Brody assicura che egli non receda sullo sfondo mentre la lente procede con lo zoom indietro. Sincronizzando zoom all'indietro e carrello in avanti, la grandezza di Brody rimane uguale nel quadro mentre lo sfondo continua a recedere.

Una tecnica così insolita è qui motivata e ricca di significato psicologico, proprio come lo aveva nel caso di Hitchcock, che l'ha inventata in *Vertigo* (1958). È una tecnica che risolve uno dei problemi principali che affrontano i registi, vale a dire come filmare lo stato psicologico di un personaggio. La soluzione di Spielberg in questa scena è appropriata. Ha usato una tecnica pertinente per conferire lo stato psicologico estremo del personaggio. Proprio mentre Brody sta per rilassarsi e ha allentato

SPECIALE la guardia, le sue peggiori paure si realizzano. Lo assalgono, lo investono. La combinazione carrello/zoom fornisce questa improvvisa consapevolezza che le sue paure si siano avverate. In modo simile, com'è noto, Hitchcock aveva usato la stessa tecnica per comunicare la sensazione di vertigine di Scottie mentre saliva la torre campanaria.

La scena termina con la Sig. Kintner che richiama Alex di cui non resta che un brandello di canotto sgonfiato, circondato dal sangue. La scena non ritorna a Brody. Piuttosto, Spielberg (seguendo la sceneggiatura) ha deciso di terminare la scena sull'uccisione di Alex. Sebbene questa sia la scena di Brody, finisce con l'attacco dello squalo a Alex. Per certi versi è una falsa chiusura. Il finale diviene accettabile una volta che lo spettatore assiste alla scena successiva nel porto in cui la Sig. Kintner confronta Brody in modo diretto.

Quint

La scena successiva introduce il secondo personaggio principale, il pescatore Quint (Robert Show). In questa scena i membri più in vista di Amity s'incontrano nella camera del consiglio per discutere il problema dello squalo, così come l'offerta di una ricompensa di 3000\$ da parte della Sig. Kintner per chi riuscirà ad ucciderlo. Alcune inquadrature di questo incontro, sono costruite con un forte senso plastico della composizione, con i membri del consiglio posizionati lungo una diagonale e la gente del luogo secondo una diagonale opposta. All'inizio, Brody compare alla fine della diagonale creata dai membri del consiglio. Data la sua presenza in entrambi i set, è indicato come mediatore tra i due gruppi antagonisti. Sebbene Quint sia presente lungo tutta la durata della scena, rimane nascosto in fondo, mentre disegna lo squalo sulla lavagna e ascolta la discussione che si trasforma in una gara a chi grida più forte, con Brody adesso isolato in una singola inquadratura, mentre perde il controllo dell'assemblea.

Quint irrompe nell'assemblea strisciando le unghie sulla lavagna. Un'inquadratura di 46 secondi, con un leggero carrello in avanti, lo isola gradualmente in un primo piano. È la prima apparizione di Quint – e, quindi, nel film. La sceneggiatura lo introduce prima, quando entra in un negozio di musica per comprare la corda di un pianoforte, che usa come filo da pesca. La scena è stata filmata e poi tagliata in fase di montaggio (tuttavia è disponibile sul DVD del venticinquesimo anniversario come extra). Inoltre, nella sceneggiatura Quint è mostrato come parte della folla che avanza verso la camera del consiglio, ed è ripreso alle spalle della camera in piedi vicino alla lavagna. Tutti questi riferimenti a Quint sono stati eliminati. La prima volta che il pubblico lo vede, Quint fa scorrere le unghie sulla lavagna e fa un'offerta di 10.000\$ per uccidere lo squalo. Il suono fastidioso è anche un'ottima allusione (acustica) al suo carattere burbero. Anche per questo è un ingresso in scena spettacolare, reso con grande inventività.

Il terzo uomo: Hooper

L'introduzione del terzo personaggio principale, Matt Hooper (Richard Dreyfuss), è meno drammatica ed evidente. Hooper compare per la prima volta nella seconda inquadratura della scena del porto, in cui molte barche si stanno preparando per uscire in mare a cacciare lo squalo e ottenere così la ricompensa della Sig. Kintner. La prima inquadratura dura 30 secondi ed è combinata con un carrello che lentamente dischiude il porto, i suoi numerosi pescatori e le barche, e Brody che tenta di tenere a bada quel caos. Nella seconda inquadratura, Hooper scende da una barca, aiutato da Ben Gardner. Si presenta al pubblico camminando verso la mdp, dal piano medio al primo con il corpo rivolto a essa. La posizione al centro dell'immagine gli conferisce importanza. Il suo movimento e il suo angolo sono del tutto motivati perché si trova all'estremità di un molo e la mdp all'altra. Per arrivare al porto deve raggiungere la fine del molo.

Mentre Hooper si dirige verso la mdp per presentarsi al pubblico, Quint rimane immobile, e la mdp lo deve raggiungere. Brody, nel frattempo, si volge con riluttanza e si avvicina alla mdp. Il modo in cui

SPECIALE questi personaggi vengono introdotti rivela una dimensione del loro carattere: la letargia e l'indecisione di Brody, l'arroganza e l'ostinazione di Quint, l'energia e l'entusiasmo di Hooper. Le capacità espressive del film sono usate in modo efficace per rappresentare i personaggi; le inquadrature mantengono la credibilità pur intensificando la pregnanza di ogni personaggio.

Possiamo identificare molte inquadrature, in una scena seguente a quella del porto, composte in profondità di campo e di fuoco. Nella scena in cui alcuni pescatori hanno preso uno squalo, Hooper discute con Brody e Vaughn (il sindaco) sostenendo che non si tratta dello squalo giusto, quello che ha ucciso i bagnanti. L'inquadratura è statica e dura 72 secondi. Il suo dinamismo deriva quindi dal posizionamento degli attori: Brody e Hooper vengono in primissimo piano e si fronteggiano di profilo, Brody a sinistra e Hooper a destra. Vaughn è al centro, tra Brody e Hooper. All'inizio, Vaughn sta parlando ai pescatori che hanno ucciso lo squalo. Ma quando l'inquadratura procede, e percepisce la conversazione tra Brody e Hooper, viene avanti, creando un'inquadratura a tre molto stretta (fotogramma 4.10). Mentre Hooper raccomanda di incidere il ventre dello squalo per vedere se è quello che ha ucciso Alex Kintner, Brody indietreggia nella posizione di Vaughn per capire che ne pensa del suggerimento di Hooper. Indietreggiando, Brody delega ogni decisione a Vaughn, confermando la sua debolezza e indecisione. Hooper rimane fisso e irremovibile in primissimo piano. L'inquadratura finisce con i tre uomini che guardano fuori campo a sinistra. A questo punto si passa alla Sig. Kintner che si dirige al porto, vestita di nero.

Dopo una serie di campi e controcampi in cui schiaffeggia Brody, un'inquadratura fissa in profondità di campo lo incornicia in primo piano a destra, con le spalle voltate alla mdp (in prossimità dell'obiettivo), la Sig. Kintner in mezzo e suo padre in fondo a sinistra. Come con molte delle sequenze in profondità di campo del film, la composizione e divisione dell'immagine in settori e livelli di profondità è evidente.



Fig. 7

Seppur si tratti di tre inquadrature, la sequenza è qui organizzata in modo diverso, ovvero attraverso una composizione in diagonale. Essa è interrotta brevemente da un controcampo di Brody, prima di tornare allo schema precedente (ovviamente un'inquadratura continua è stata tagliata in due dal controcampo, o forse da un cosiddetto piano di sicurezza⁹). La prima metà della sequenza dura 15 secondi, la seconda 43.

SPECIALE In entrambi i casi, essa dimostra che Spielberg non teme di spezzare l'unità di una sequenza se sente che può rappresentare al meglio la performance di un attore attraverso un effetto di montaggio, o che è necessario inserire un controcampo in quel momento, in quella determinata scena. Non consente allo stile di dominare la storia; lo stile semmai è manipolato per servirla.

Tagliando su Brody, la scena suggerisce che è il momento di affrontare le conseguenze morali della sua inettitudine, il suo senso di colpa. Alla fine della scena, Brody accetta la colpa della morte di Alex. Il fatto che si passi a un suo controcampo mentre la Sig. Kintner insinua la sua responsabilità per l'accaduto conduce la scena di nuovo a lui, al contrario cioè di quella in cui lo squalo attaccava Alex.

La barca di Ben Gardner

Spielberg filma la scoperta della barca di Ben Gardner in modo convenzionale. Passa da un piano d'ambiente della barca di Hooper a una serie di campi controcampi tra Brody e Hooper (Brody beve pesantemente per affrontare la paura del mare). I due uomini approfondiscono la conoscenza in due inquadrature di 35 secondi mentre discutono delle loro vite personali. Un'altra inquadratura d'insieme segnala il passaggio del tempo e ad argomenti come la caccia allo squalo e il ritrovamento della barca di Gardner. Nel riprendere la barca fracassata, Spielberg crea un'atmosfera minacciosa attraverso una combinazione di tecniche. La scena è girata nell'oscurità ed è impregnata di nebbia. Hooper usa una potente torcia per identificare la barca di Gardner. La fonte di luce della scena è quindi diegetica, e regolarmente puntata verso la mdp. La luce si diffonde attraverso la nebbia, creando un morbido controluce. È la prima volta che Spielberg usa questa tecnica, che diverrà emblematica in molti suoi film futuri allo scopo di creare un senso di minaccia o, a volte, di stupore e meraviglia. In una di queste inquadrature così illuminate, Hooper sullo sfondo dirige la torcia verso la mdp e la barca di Gardner, in primo piano. Lentamente si sposta con un carrello a destra, mentre la luce di Hooper svela i contorni della barca. Il controluce crea un forte contorno e rivela con chiarezza i segni del morso enorme nello scafo. Si tratta dell'inquadratura chiave della scena. La lenta rivelazione è realizzata con un insieme coerente di tecniche che narra in termini visivi gli eventi rappresentati. La scena raggiunge il suo acme con Hooper che scende in acqua per controllare lo scafo. La visione della testa di Gardner attraverso un buco nello scafo è perfettamente sincronizzata, e tiene conto della reazione del pubblico. Spielberg crea della suspense quando Hooper trova e analizza un enorme dente di squalo trovato nel buco. Ma mentre vi fa ritorno, la testa appare quasi "troppo presto"; all'improvviso, anziché dopo un lungo intervallo di suspense. Spielberg avrebbe potuto ritardare la sua comparsa, ma avrebbe anche creato un'aspettativa, perdendo l'elemento di sorpresa.

Spielberg ha insistito nel mantenere un senso di verosimiglianza filmando sul posto, piuttosto che in studio, a un costo considerevole e con (adesso leggendari) problemi di produzione, in particolare con lo squalo meccanico. Tuttavia, questa particolare scena è girata in studio (con qualche scena subacquea nella piscina di Verna Fields). Lo scopo iniziale della nebbia e dell'oscurità era quello di mascherare la location. Ma l'atmosfera della scena, in particolare la mancanza di movimento nel mare aperto (il mare è perfettamente calmo, non ci sono onde né vento) è completamente diversa dal prima e dal dopo, il che la rende stilisticamente poco coerente con il resto del film. Nondimeno, Spielberg ha sfruttato le limitazioni relative allo studio creando un'atmosfera minacciosa, che ha poi replicato nei film successivi. Ha trasformato un limite di produzione in una caratteristica stilistica della sua regia, e questo come sappiamo è anche uno dei tratti specifici di *Jaws*

L'Orca

Dopo il terzo attacco, in cui il figlio di Brody rimane quasi ucciso, Brody si decide a dare la caccia allo squalo. Assolda Quint per accompagnarlo, assistito da Hooper. Mentre Quint e Hooper riforniscono la

SPECIALE barca di Quint, l'*Orca*, Brody entra in scena. Il tono antagonistico (creato dalle frizioni tra Quint e Hooper) è stabilito prima del suo arrivo. Dal punto di vista visivo, è reso con un carrello elaborato che si muove da destra a sinistra e che dura 85 secondi. Quello che lo rende elaborato e originale è l'organizzazione dell'azione e il modo in cui svela lo spazio. L'inquadratura comincia dentro il cantiere navale di Quint, con l'ingresso posto sul lato sinistro dello schermo (come faceva D. W. Griffith). A metà, Brody e Ellen camminano da sinistra a destra, con la mdp che li tiene in quadro (un carrello laterale implica che la mdp si muova lateralmente in relazione all'azione. In primo piano ci sono un sacco di cianfrusaglie relative alla caccia allo squalo. Il carrello si ferma con Ellen e Brody, di fronte a una diversa zona d'azione (stabilita nella prima parte della scena) – l'*Orca* e il mare aperto sullo sfondo. Verso la fine del carrello, la mdp fa uno zoom per inquadrare Brody e Ellen in piano medio sul lato sinistro dello schermo, con l'*Orca* a destra in fondo. All'inizio, i loro corpi sono rivolti verso l'*Orca*. La parte destra dello schermo quindi rappresenta quello che vedono, e la parte sinistra loro che guardano. Molti registi avrebbero interrotto la sequenza per includere un'inquadratura ravvicinata dell'*Orca*. Ma non sarebbe stato necessario perché la barca è già stata mostrata prima dell'arrivo di Brody. Inoltre, Spielberg ha deciso di creare una relazione tra il primo piano e lo sfondo, invece di separare gli eventi in inquadrature diverse.

Brody e Ellen si avvicinano alla mdp e si guardano, di profilo, in primo piano. Mentre si abbracciano, ostruiscono la visione dell'*Orca* (e di Quint), confinato al sesto fuori campo interno. Come se obiettando al fuoricampo creato dall'abbraccio, Quint invitasse Brody a scioglierlo. Brody a questo punto cammina lentamente verso il fondo e sale sull'*Orca*. Ellen corre fuori dal cantiere, e la mdp la segue, ripercorrendo il suo primo movimento, fino a che raggiunge la posizione iniziale all'ingresso, dove esce di scena. Solo allora Spielberg passa all'inquadratura successiva.

Si tratta di un'altra sequenza che potrebbe essere girata in modo diverso, incluso il montaggio in continuità. Ma Spielberg di nuovo prova la sua maestria nel modo in cui mantiene l'integrità spaziale dell'inquadratura e, in effetti, costruisce un montaggio interno attraverso la composizione e il movimento di macchina, stabilendo relazioni produttive tra primo piano e sfondo. Ha poi ripetuto questo genere d'inquadratura nei film successivi, incluso *Il mondo perduto Jurassic Park* (1997), in un'altra scena in cui si parte per affrontare un pericolo, quando Ian Malcom e la sua squadra si preparano per andare al Sito B, su Isla Sorna.

"Ci serve una barca più grande"

In un momento di tranquillità sull'*Orca*, lo squalo fa la sua prima apparizione in superficie. Hopper si trova sul ponte a guidare la barca, Quint è in cabina a riparare il mulinello, mentre Brody se ne sta riluttante in poppa a pescare (gettando esche in mare). È ripreso in primo piano, nella metà destra dello schermo, da un angolo elevato, con l'acqua alle spalle. La sua posizione sembra precaria perché la barca nell'immagine non si scorge mai: essa consiste solo di Brody sovrappreso al mare. Mentre borbotta tra sé e sé, non guarda indietro ma di fronte, radente alla camera verso Quint. Lo squalo fa la sua improvvisa apparizione a pochi metri da Brody, che all'inizio non lo vede perché voltato dall'altra parte. Ma non appena lo nota, il film passa immediatamente a un controcampo. Brody entra velocemente in scena dal basso dell'inquadratura, in primo piano, mentre scappa in alto guardando fuori campo, verso lo squalo. Arrivati alla sua soggettiva, lo squalo sta già scomparendo dentro l'acqua. A questo punto torna a Brody, con la stessa espressione sorpresa dipinta in volto. La cabina e il ponte dell'*Orca* occupano il centro dello spazio, quindi né Quint né Hopper hanno visto lo squalo. Brody cammina lentamente indietro verso la cabina, con gli occhi fissi al mare. Taglio all'interno della cabina, con Quint in primo piano a destra che ripara il mulinello. Brody entra in scena attraverso la porta della cabina, e dopo una pausa pronuncia la celeberrima battuta (non presente nella sceneggiatura), "we're gonna need a bigger boat".

Come con l'inquadratura della testa di Gardner, Spielberg punta tutto sull'effetto sorpresa. Comincia deliberatamente la scena come si trattasse di mera routine al fine di intensificare l'effetto dell'apparizione a sorpresa dello squalo. E quando compare, è come fosse "in anticipo", prima ancora che lo spettatore possa capire quello che sta per succedere. Spielberg crea la sorpresa facendolo apparire all'improvviso

SPECIALE e in modo repentino. Inoltre, non appena compare si passa subito a un controcampo che esclude lo squalo dallo schermo. Successivamente, dopo la soggettiva di Brody, lo squalo è già scomparso, così com'era apparso. La sorpresa è bilanciata dall'umorismo del commento di Brody. Sebbene non fosse presente in sceneggiatura, Spielberg ha deciso di usarlo perché valorizzava l'orchestrazione generale della scena.

L'attacco finale

Nell'attacco finale, dopo la morte apparente di Hooper nella gabbia dello squalo, lo squalo uccide Quint, affonda l'*Orca*, e alla fine viene sconfitto da Brody, che incastra la bombola di aria compressa nelle sue mascelle. Prima che Quint e Brody abbiano modo di riflettere sulla morte apparente di Hooper, Quint guarda fuori campo. L'inquadratura comincia con entrambi in primo piano, che guardano la gabbia divelta. Brody si allontana, le spalle alla mdp, mentre Quint avanza in piano ravvicinato guardando fuori campo a sinistra. Le loro pose agli antipodi significano opposte reazioni alla morte di Hooper: Brody si chiude in se stesso, affranto, Quint guarda fuori, e la sua unica preoccupazione è il prossimo attacco.

E l'attacco non si fa aspettare. Lo squalo emerge dall'acqua e si schianta sulla poppa dell'*Orca*. La barca sbanda, Quint scivola e cade dritto verso lo squalo. Dapprima si aggrappa alla panchina della cabina, ma la bombola d'aria compressa gli rotola sulle dita, ed è costretto a mollare la presa. Brody afferra la mano di Quint, ma non lo riesce a trattenere e scivola in bocca allo squalo. La natura frenetica dell'azione è imitata nella frenesia del montaggio, principalmente un montaggio veloce tra lo squalo che guarda Quint, e lo squalo dalla prospettiva di Quint – tre volte dal suo punto di vista ottico, mentre lo squalo lo sta mangiando.

Prima che Brody abbia il tempo di reagire alla morte di Quint, si chiude in cabina nella barca che affonda. Inaspettatamente lo squalo rompe la finestra, dando così a Brody l'opportunità di gettargli l'aria compressa in bocca. La morte dello squalo è preannunciata svariate volte nel film. Molto prima, mentre Brody sfoglia un libro sugli squali, si sofferma su una pagina che mostra uno squalo con in bocca quella che sembra una bombola d'aria compressa tra le mascelle; sull'*Orca*, Brody fa rotolare per sbaglio le bombole d'aria sul ponte, e Hooper gli ricorda che esplodono facilmente; in risposta Quint si chiede che cosa dovrebbe farci lo squalo con tutto quell'assurdo equipaggiamento; quando Hooper si prepara per andare sottacqua nella gabbia, la mdp si sofferma sulla bombola restante in cabina; e, mentre lo squalo attacca l'*Orca* e mangia Quint, questi perde la presa proprio perché la bombola rotola sulle sue dita.

Il senso di fluidità tra le inquadrature delle scene finali è minimizzato dalla mancanza di continuità. Mentre assemblava i giornalieri dell'attacco finale, Verna Fields aveva notato una grossa discrepanza tra la sceneggiatura e le riprese. Carl Gottlieb ricorda che Verna si "lambiccava sui giornalieri, dal momento che la sequenza, descritta nei minimi dettagli nella sceneggiatura finale, somigliava pochissimo al girato che continuava ad arrivare". Charlsie Bryant, il supervisore della sceneggiatura, doveva tenere traccia dell'intera impresa in una copia annotata con cura che è una bibbia e un'enciclopedia d'informazioni per la postproduzione. A causa delle limitazioni di spazio sull'*Orca* e i pericoli che avrebbe comportato saltellare tra mdp, barcone, *Orca* e traghetto, Charlsie si doveva accontentare di rimanere sulla barca, mentre Steve, Mike Chapman e Bill Butler si consultavano sulla costruzione dell'inquadratura; il girato così cominciò a somigliare sempre meno alle scene, e sarebbe stata responsabilità di Steve e di Verna montarlo in qualche modo, in seguito.

Nonostante la mancanza di continuità (inquadrature oscure giustapposte ad altre luminose, una discrepanza nel numero di barili nello squalo, assenza di regia), le inquadrature finali e le scene sono legate da una forte narrazione lineare ridotta ad articolare un singolo tema portante – la lotta tra l'uomo e la natura. Anche l'improbabilità della morte dello squalo (diversa dal romanzo, e che causò lo scetticismo di Benchley) è subordinata a questa forte narrazione lineare – la sua mancanza di verosimiglianza è disinnescata perché la morte dello squalo porta la lotta a uno scioglimento. Tale risoluzione è completa

SPECIALE quando Brody scopre che Hooper è ancora vivo. Ritrovatisi, i due si avviano verso la riva.

In definitiva, *Jaws* rappresenta un enorme progresso nel lavoro di Spielberg, sebbene sia a dir poco decisiva l'influenza dei suoi collaboratori, inclusi Bill Butler e in particolare Verna Fields. Esso manifesta le qualità chiave di un film ben congegnato, specialmente nel senso di un'unità organica e fluida nei suoi passaggi chiave. Nonostante l'elusività di concetti del genere, possiamo additarne esempi precisi in *Jaws*: l'apertura scura con lo schermo nero e il suono minaccioso; le rime visive cariche di significati e implicazioni psicologiche; l'orchestrazione delle sequenze, combinate a volte con la profondità di campo e il carrello laterale; l'uso efficace del montaggio per incrementare e controllare al massimo il coinvolgimento dello spettatore; l'uso del controluce; l'organizzazione dei personaggi e la distribuzione dei loro punti di vista (in particolare nella scena sulla spiaggia in cui Alex muore). Se il film perde la sua unità nel terzo atto, con i tre personaggi in alto mare, il pubblico non sembra notarlo. La storia è costruita in modo così efficace che il conflitto tra uomini e squalo rapisce la nostra attenzione. Il vocabolario di base di Spielberg insomma è tutto in *Jaws*. Nei suoi futuri blockbuster assisteremo a variazioni delle stesse tecniche in nuove combinazioni.

Warren Buckland

Note

1. La frase "Duel with a Shark" è di Sid Sheinberg, cit. in J. McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, Faber&Faber, London, 1997. La traduzione dell'articolo è di Silvia Vacirca.
2. Nei termini di Edward Branigan, un'inquadratura (di superficie) a focalizzazione interna. Una soggettiva è detta "impersonale" quando condividiamo la visione di qualcuno, ma non vediamo a chi appartiene.
3. E. Dmytryk, *Cinema: Concept and Practice*, Focal Press, Boston, 1988, p.38.
4. Peter Benchley, l'autore del romanzo, fu incaricato di scrivere la prima stesura della sceneggiatura. Alla fine scrisse tre versioni e le passò ai produttori, Richard Zanuck e David Brown, che la trovarono troppo complessa, perché troppo simile al romanzo originale, incluse le sottotrame dell'influenza della mafia sul sindaco e un flirt tra Ellen Brody e Matt Hooper. Howard Sackler e Carl Gottlieb vi apportarono delle revisioni. Sackler voleva rimanere anonimo, così l'ultima versione della sceneggiatura è accreditata a Benchley e Gottlieb.
5. David Bordwell ha esaminato un'altra innovazione in questa parte della scena – il "wipe-by-cut": "un'inquadratura in profondità delinea una figura, e poi qualcosa, più vicino alla mdp (il traffico, un albero che il dolly sorvola), attraversa la vista; taglio mentre la visione è impedita; quando l'ostacolo lascia il quadro, abbiamo un'inquadratura più ravvicinata della figura di prima" (D. Bordwell, *Intensified Continuity*, "Film Quarterly", vol. 55, n. 3, 2002, p. 18).
6. "Un taglio fuori tempo disturba e si sente, a meno che tu non lo voglia. In *Jaws*, ogni volta che volevo tagliare non l'ho fatto così che rimanesse un senso di urgenza – e ha funzionato. Un esempio perfetto è la scena in spiaggia; ho spezzato il ritmo per anticipare. Si vede un cane, una donna e qualcun altro entrare in acqua, e così via. E la seconda volta che li vedi hai la sensazione che ci sia un taglio in arrivo, e invece non taglio. La tengo lì per circa 8 fotogrammi, in un caso 12 fotogrammi, dopo il punto in cui avrei normalmente tagliato" (Verna Fields, in J. McBride, *Filmmakers on Filmmaking*, The American Film Institute Seminars on Motion Pictures and Television, vol. 1, J. P. Tarcher Inc., Los Angeles, 1983, p. 149).
7. Un piano di sicurezza è un inserto o un'altra inquadratura girata in qualità di copertura, da un angolo diverso rispetto a quella principale. Se deve essere montata quella principale, o il regista vuole unire la prima metà del girato 2 alla seconda metà del girato 5 relativo alla stessa scena, allora si può usare l'inquadratura di sicurezza per mascherare la giunzione.