

## SPECIALE **Due note di credibilità. John Williams e *Lo squalo***

Nel 2012, in occasione delle celebrazioni per l'ottantesimo compleanno del compositore americano John Williams – tenute al festival di Tanglewood, in Massachusetts – Leonard Slatkin ha detto: “Beethoven ci ha regalato il più celebre motivo di quattro note di tutta la storia della musica. John, con il suo motivo di due note, lo ha forse superato.”<sup>1</sup> Se il “sol-SOL-sol-miii” di Beethoven è forse il più riconoscibile motivo della storia della musica – con i suoi connotati di ineluttabilità, icona musicale del “destino che bussa alla porta” – il “mi-fa; mi-fa; mi-fa” che Williams ha composto per *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) è uno dei motivi più celebri della storia della musica per film, universalmente associato a un pericolo imminente che si avvicina inesorabile. Come tale, questo motivo musicale è stato citato, perlopiù parodisticamente, in innumerevoli film, per segnalare una minaccia imminente. Bastino come esempi la coda dell'aereo che naviga tra le nuvole come la terribile pinna in mare in *L'aereo più pazzo del mondo* (*Airplane!*, Jerry Zucker/Jim Abrahams/David Zucker, 1980), o la barretta di cioccolato scambiata per escremento che galleggia in piscina, gettando nel panico i bagnanti, in *Palle da golf* (*Caddyshack*, Harold Ramis, 1980), o l'autocitazione dello stesso Williams che, in *1941: Allarme a Hollywood* (1941, Steven Spielberg, 1979), utilizza il suo motivo dello squalo per l'emersione di un sommergibile giapponese<sup>3</sup>. Per quale ragione Williams merita questo paragone con Beethoven, e il suo “shark motif” questo vasto successo? Con quelle due note basse ossessivamente ripetute Williams ha trovato il perfetto corrispettivo musicale dello squalo. Così come l'apertura musicale perentoria della Quinta Sinfonia rimane scolpita nella memoria sino a diventare una sorta di segnale musicale universalmente noto e immediatamente comunicativo, così il motivo dello squalo, nella sua economia di mezzi, è subito diventato un segnale musicale parimenti universale. E Williams ha anche saputo adoperarlo al meglio nel corso del film.

### ***John Williams, l'uomo giusto al momento giusto***



Fig. 1 | John Williams (1980, foto di Samantha Winslow Williams, Boston Symphony Orchestra Archives)

**SPECIALE** Nella classifica delle venticinque migliori “film scores” stilata dall’American Film Institute<sup>4</sup>, la musica per *Lo squalo* occupa il sesto posto. John Williams, il suo autore, è presente anche in quattordicesima posizione con *E.T. L’extraterrestre* (*E.T. The Extraterrestrial*, Steven Spielberg, 1982) e domina la classifica dall’alto della prima posizione con *Guerre Stellari* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). Williams è uno dei più grandi compositori della storia del cinema<sup>5</sup>. Basti ricordare non tanto i cinque premi Oscar vinti, ma le quarantanove nomination raccolte nei suoi quasi sessant’anni di carriera, un record che lo colloca al secondo posto nella storia, appena sotto Walt Disney. Con *Guerre Stellari*, Williams ha riportato sugli schermi lo stile musicale dei film d’avventura della Hollywood classica, in un periodo dominato dal pop in cui la musica sinfonica vecchio stile era considerata morta e sepolta. Williams è infatti famoso per il suo stile sinfonico grandioso e per la ricchezza coloristica delle sue pagine orchestrali, per le sue melodie memorabili e per la sua abilità del ri-raccontare in musica la storia e i personaggi del film.

John Williams è anche, da quarant’anni, il compositore di fiducia di Steven Spielberg e ha composto le musiche di quasi tutti i suoi film. *Lo squalo* è stato il secondo progetto di quella che è ora una delle collaborazioni più prolifiche e durature tra compositore e regista. Williams era la logica scelta anche perché ai tempi – primi anni settanta – era un collaudato compositore di *disaster movies*. Aveva da poco lavorato a *L’avventura del Poseidon* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972), *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974) e *L’inferno di cristallo* (*Towering Inferno*, John Guillermin, 1974), cioè alcuni dei *disaster movie* di maggior successo dell’epoca. *Lo squalo* era in qualche modo imparentato con questo filone. La minaccia non derivava qui da un aereo in avaria, un transatlantico che si rovescia, un terremoto che colpisce Los Angeles, o un grattacielo in fiamme, ma da un enorme squalo che assedia un’isola votata al turismo balneare<sup>6</sup>.

### ***Lo squalo: un progetto a rischio affondamento***

Come ampiamente riportato, la lavorazione del film è stata particolarmente travagliata e il progetto ha rischiato più volte di essere interrotto e di non arrivare mai nelle sale<sup>7</sup>. Al di là delle numerose difficoltà tecniche e logistiche dovute alla scelta di girare più scene possibili in alto mare – per un maggiore realismo – piuttosto che nelle vasche dei teatri di posa, i più grandi problemi e rallentamenti venivano da “Bruce”, lo squalo meccanico protagonista del film<sup>8</sup>. Costato 750.000 dollari, Bruce, appena messo in mare, era colato a picco come un ferro da stiro, ed era stata necessaria una squadra di sommozzatori per recuperarlo. I suoi meccanismi si inceppavano di continuo e, quando non affondava, rimaneva bloccato fuori dall’acqua con la bocca aperta. Per proseguire con le riprese in mancanza della “star” del film, Spielberg era costretto a trovare oggetti vicari per segnalare la presenza dello squalo: parti di molo strappate e trascinate via a pelo d’acqua, barili d’aria attaccati alla schiena del pesce che affiorano dall’acqua e ne indicano la presenza poco sotto, e naturalmente le riprese in soggettiva, in cui la macchina da presa “impersona” lo sguardo del mostro, il cui corpo rimane convenientemente fuori campo<sup>9</sup>. In un film di 119’ lo squalo si intravede solo al 60’, e compare finalmente al 78’<sup>10</sup>. In quelle poche inquadrature in cui appare, l’automa di fibra di vetro e gomma sarebbe stato effettivamente credibile e percepito come uno squalo spaventoso? Questa era la domanda che assillava regista e produttori. È stata la musica di Williams a dare credibilità e rendere autenticamente minaccioso il pupazzo, per ammissione dello stesso Spielberg: “Credo che la sua musica sia chiaramente responsabile per metà del successo del film.”<sup>11</sup> Un interessante parallelo storico collega *Lo squalo* a *King Kong* (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack)<sup>12</sup>. Kong, la star del film, era un pupazzo in scala ridotta fatto di plastilina e pelo. Era animato a passo uno e poi inserito nelle scene con gli attori reali tramite doppia esposizione o retroproiezione. I movimenti del pupazzo animato erano rudimentali, procedevano a scatti, mancavano di quella fluidità che caratterizzano i movimenti degli esseri viventi. I produttori di *King Kong*, un film d’avventura e orrore, temevano che il pupazzo suscitasse nel pubblico ilarità invece che paura. Fu la musica di Max Steiner,

**SPECIALE** una pietra miliare nella storia della musica per film, a dare credibilità, senso di minaccia, ma anche umanità a quel modellino. Oltre a salvare il film, la partitura di Steiner ha dimostrato anche il potere narrativo della musica, inaugurando di fatto lo stile classico (1933 - 1958)<sup>13</sup>. Allo stesso modo, abbiamo con *Lo squalo* il caso di un film il cui protagonista è un pupazzo, che tutti ritenevano poco credibile, reso credibile dalla musica. E allo stesso modo questa partitura può essere presa come l'episodio inaugurale di quel recupero dello stile musicale classico di Hollywood che Williams avrebbe consolidato due anni dopo con *Guerre stellari*. Come *King Kong*, la partitura de *Lo squalo* è importante sia a livello narrativo, per l'indispensabile contributo che ha dato al film, sia a livello storico, per il fondamentale contributo che ha dato nel recupero della musica gransinfonica tipica della Hollywood classica.

### ***Che suono fa uno squalo?***

Dopo aver visionato il film montato, Williams inizia a lavorare sulle musiche: "La maggior parte delle discussioni che Steven e io avevamo a quel punto riguardavano lo squalo. La sfida era trovare un modo per caratterizzare con la musica anziché con gli effetti sonori qualcosa che si trova sott'acqua."<sup>14</sup> Spielberg, dunque, voleva dare più importanza alla musica rispetto agli effetti sonori – si veda il film *Piranha* per un esempio contrario<sup>15</sup>. La copia visionata da Williams, come consuetudine a Hollywood, aveva delle musiche provvisorie ("*temp track*"). Questa pratica è usata sia per aiutare il montatore a trovare il ritmo giusto quando assembla le scene, sia per fornire al compositore esempi concreti della musica che il regista ha in mente. Non sempre il compositore, tuttavia, raccoglie i suggerimenti<sup>16</sup>. Terminati i primi abbozzi, Williams invita Spielberg nel suo studio per fargli sentire al pianoforte il tema principale. Spielberg ricorda:

Per i titoli di testa avevo inserito come musica provvisoria un pezzo di John, il tema principale che aveva composto per il film di Robert Altman *Images* [1972]. Avevo inserito questo pezzo che consisteva in un bell'assolo di piano con una parte per archi molto minacciosa come sottofondo, una musica che pensavo sarebbe stata magnifica per un film che parlava di una caccia. E pensavo che quella musica potesse fare da contrasto alle evidenti emozioni primordiali che attraversavano nel profondo il film. Però quando Johnny sentì quella musica, non ne tenne conto per niente<sup>17</sup>(...). Io mi aspettavo di sentire qualcosa di strano ma comunque di melodico. Ma quello che lui invece mi propose, suonando con due dita i tasti bassi del pianoforte, fu *dun, dun, dun-dun, dun-dun, dun-dun*. Subito mi misi a ridere, e pensai "John ha un grande senso dell'umorismo!" Ma lui non stava scherzando – quello era il tema per *Lo squalo*. Me lo suonò ancora una volta, e poi un'altra ancora e improvvisamente mi sembrò quello giusto. A volte le idee migliori sono le più semplici e John aveva davvero trovato la cifra musicale per l'intera partitura<sup>18</sup>.

La prima intuizione di Williams è che – a differenza della "strana melodia" che Spielberg si sarebbe aspettato – lo squalo aveva bisogno di un corrispettivo musicale che non avesse la complessità di una melodia – che porta con sé un retaggio di civiltà – ma la semplicità primordiale di un *ostinato*<sup>19</sup> – più istintuale che culturale – un breve inciso musicale ritmico più che melodico, ripetuto più volte.



Fig. 2 | Primo motivo musicale dello squalo (ostinato)

**SPECIALE** Quelle tre note basse ripetute ricordano nella loro regolarità il battito del cuore – il ritmo primordiale della vita. Nella loro ripetizione sempre uguale, meccanica e inarrestabile rappresentano efficacemente lo squalo del film: una primordiale macchina di morte, guidata solo dall'istinto di uccidere. Al di là della caratterizzazione – rappresentare la natura dello squalo – il motivo svolge anche un'altra funzione fondamentale nel film, che la "strana melodia" di Spielberg difficilmente avrebbe potuto svolgere: in quanto ostinato si presta bene a ripetersi a cicli continui e ravvicinati, funzionando come un tema motorio che rappresenta il *movimento nello spazio* dello squalo.

Pensai che alterare la velocità e il volume del tema, da molto lento a molto veloce, da molto piano a molto forte, fosse un modo per indicare gli attacchi dello squalo, guidati da un cieco istinto. Steven era un po' scettico, ma quando l'orchestra suonò la musica per la prima volta, la cosa funzionò meglio di quanto ci saremmo aspettati (...) Ci sono molte opportunità nel film per comunicare la presenza dello squalo attraverso la musica, ma anche altre, come la scena in cui i ragazzini indossano una pinna finta per spaventare la gente, dove non c'è nessuna musica. Qui il pubblico prova un senso di assenza, perché li abbiamo condizionati ad aspettarsi di vedere il predatore solo quando sentono il suo tema<sup>20</sup>.

Detto in altri termini, oltre a svolgere la funzione classica del leitmotiv – fare da corrispettivo musicale di un personaggio, rafforzandone l'immagine e le azioni quando è visibile o evocandolo quando non c'è – il motivo dello squalo è anche una raffinata forma di Mickey-Mousing<sup>21</sup>. La musica traccia con estrema aderenza i movimenti della bestia nello spazio, ma a differenza del Mickey-Mousing classico che doppia musicalmente il movimento che già vediamo in campo, in questo caso Williams usa il Mickey-Mousing per segnalarci i movimenti *fuori campo*. Il mostro, infatti, rimane fuori campo per la maggior parte del film e la musica è spesso l'unico segno della sua presenza che lo spettatore può percepire. Per esempio, nella scena della morte di Chrissie all'inizio del film, la musica illustra la violenza e l'orrore di ciò che avviene sott'acqua. È notte e la ragazza decide di fare un bagno in mare. Un'inquadratura soggettiva dagli abissi ci mostra in alto il corpo della ragazza che nuota, visto attraverso gli occhi della misteriosa creatura che già abbiamo visto muoversi nei titoli di testa. Nel tessuto musicale sentiamo un'arpa – che replica il movimento delle onde – e degli accenni sempre più insistenti di quelle due note basse che abbiamo sentito accompagnare i movimenti del mostro nei titoli. Le due note diventano sempre più insistenti e la loro ripetizione sempre più veloce, mentre lo sguardo si avvicina alla ragazza: il mostro si sta muovendo verso la preda! Stacco di montaggio. Vediamo ora Christine da sopra la superficie. Improvvisamente qualcosa la strattona dal basso – qualcosa che non vediamo – e sentiamo un violento e lancinante glissando ascendente dei corni in *sforzato* – come un *rrrrruhah!* È il morso del mostro, che non vediamo perché fuori campo. È la musica a materializzare nelle nostre menti tutta la sua violenza e tutto il dolore lancinante. Subito dopo, vediamo Christine gridare, sbalottata da una parte e dall'altra. La musica – con figurazioni rapidissime e stridenti dei violini, violente percussioni e il ripetuto "morso" dei corni – ci racconta così l'orribile scena: lo squalo sta sbranando la sua vittima. Una scena che viene tenuta nascosta ai nostri occhi ma che prende forma nella nostra immaginazione anche grazie alla musica e a come riesce non solo a svolgere una funzione emotiva – acuire l'angoscia e il terrore della scena tramite la scrittura dissonante e violenta – ma anche a descriverci dettagliatamente l'azione che non vediamo.

Tornando al motivo dello squalo, i suoi movimenti non sono solo segnalati sull'asse orizzontale dalle variazioni della dinamica e dell'agogica – quando la musica rallenta o il volume diminuisce, sappiamo che lo squalo sta rallentando; quando la musica accelera o il volume cresce, sappiamo che lo squalo si sta lanciando all'attacco. Sono segnalati anche sull'asse verticale: quando la strumentazione si infittisce, sappiamo che lo squalo sta emergendo; quando si assottiglia e rimangono i timbri scuri – contrabbassi,

**SPECIALE** violoncelli, fagotti – sappiamo che la bestia si sta immergendo nell’oscurità degli abissi. In generale, nel film, la musica marca ulteriormente la separazione tra i due mondi in cui è diviso lo spazio dell’azione, e lo fa utilizzando la gamma timbrica dell’orchestra. Il mostro si muove in basso, sotto la superficie dell’acqua, mentre gli uomini stanno in alto, sopra la superficie. La differenza tra il mondo dell’umano – quello in alto, sopra la superficie, rischiarato dal sole – e il mondo del mostruoso – che sta in basso, sotto la superficie, nell’oscurità degli abissi – è marcata dalla differenza timbrica tra la musica per lo squalo – meccanica, istintuale, dal timbro scuro e dalla frequenza bassa – e quella per gli umani, che oltre a essere melodica – e quindi costruita seguendo uno sviluppo razionale – è di frequenza più alta e di timbro chiaro – violini, flauti, trombe...

### **Lo squalo e la storia della musica per film**

Abbiamo detto che con *Lo squalo* Williams avvia un processo di recupero dello stile musicale della Hollywood classica. Vediamo meglio quali sono gli elementi di questa partitura che potremmo definire “neo-classici”<sup>22</sup>. Il primo è il recupero di tecniche del periodo classico come il Mickey-Mousing – di cui abbiamo già parlato – e il leitmotiv<sup>23</sup>. Lo squalo ha ben due leitmotiv nel film: uno è l’ostinato che è un indicatore del suo movimento e si sente solo quando la bestia è fisicamente presente; l’altro è l’arpeggio di corni e tuba tenore che lo evoca anche quando si parla dello squalo o si pensa alla minaccia dello squalo – come nella scena in cui Brody studia un libro sugli attacchi degli squali.

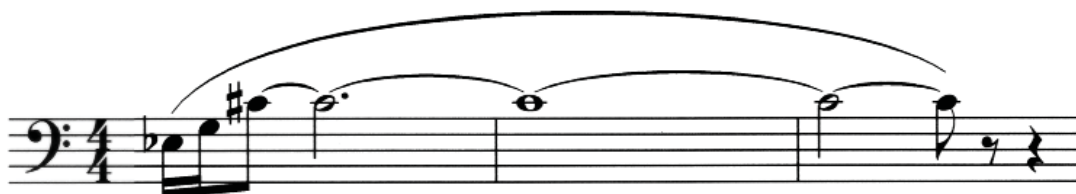


Fig. 3 | Secondo motivo musicale dello squalo

Un altro elemento ‘neoclassico’ consiste nel recupero dell’idioma utilizzato nel periodo classico, ossia la scrittura sinfonica tardo-romantica. Un’altra delle intuizioni di Williams in fase preliminare è stata quella di enfatizzare il carattere avventuroso del film. Spielberg riporta: “Quando ho mostrato *Lo squalo* per la prima volta a John, ricordo che disse: ‘Questo è come un film di pirati! Penso che ci serva una musica tipo quella dei film di pirati, perché c’è sì un elemento primordiale nel film, ma è anche un film divertente e spettacolare!’”<sup>24</sup> Qual è la “pirate music” che intende Williams? “Quando ho visto *Lo squalo* per la prima volta, mi era chiaro che richiedeva una partitura da film d’azione e d’avventura. (...) Per *Lo squalo* immaginavo qualcosa di grandioso e operistico, qualcosa di molto teatrale.”<sup>25</sup> Il modello che Williams adotta per questa musica d’avventura è quello dei film di pirati della Warner Bros – come *Captain Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935) o *Lo sparviere del mare* (*The Sea Hawk*, Michael Curtiz, 1940) – ossia le partiture di Erich Wolfgang Korngold, l’operista viennese che era migrato a Los Angeles durante il Nazismo e aveva contribuito enormemente a fondare la musica hollywoodiana. La sequenza della caccia allo squalo in mare aperto è proprio musicata con una scrittura che guarda alla ricchezza sinfonica di quei modelli passati. Williams confessa che la sua parte preferita della colonna musica è proprio quell’omaggio allo stile classico, in cui la musica ne recupera idioma, tecniche e mezzi:

## SPECIALE

La mia musica preferita ne *Lo squalo* è sempre stata la sequenza dell'inseguimento del barile, dove lo squalo si avvicina alla barca e i tre eroi credono di averlo catturato. La musica accelera e diventa molto esaltante ed eroica. Improvvisamente, come lo squalo si dimostra più forte di loro alla fine scappa, la musica si sgonfia e finisce con una piccola citazione di un canto marinaresco chiamato "Spanish Lady". La partitura illustra musicalmente e punteggia tutta questa serie di eventi<sup>26</sup>.

Infine, altra caratteristica "neoclassica" è l'uso dell'orchestra sinfonica: a quell'epoca *Lo squalo* è stato il primo film con aspirazioni commerciali e con ambientazione contemporanea a non avere né una canzone pop né alcun dialetto musicale che non fosse quello sinfonico<sup>27</sup>. Le musiche del film sono tutte eseguite da un'orchestra sinfonica e scritte negli idiomi della musica colta. Un esempio degno di nota è la sequenza di *montage* che mostra l'arrivo dei turisti sull'isola per la festività del 4 luglio. Questo spazio di novanta secondi sarebbe stato il luogo ideale per sfoggiare una canzone, magari sul modello della spensierata *surf music* à la Beach Boys. Tra l'altro questa scelta avrebbe costituito, oltre a un'occasione di promozione commerciale della canzone, anche un efficace contrasto tra il tono gaio della musica balneare e la mortale minaccia in agguato. Il *montage*, invece, è musicato con un pezzo in idioma barocco per archi, tromba solista e clavicembalo, sotto la cui superficie serena e formale emerge qua e là l'ostinato dello squalo suonato da violoncelli e contrabbassi. La scelta traduce in musica la situazione narrativa: il consiglio comunale si rifiuta di chiudere le spiagge e di riconoscere la minaccia e preferisce invece occultarla sotto gli orpelli della festa e le pompose e formali dichiarazioni ufficiali di circostanza, secondo cui tutto è sotto controllo.

*Lo squalo* fu il primo film a superare quota 100.000.000 di dollari d'incasso<sup>28</sup> e fece vincere a Williams il suo secondo Oscar – il primo come compositore di musiche originali, dopo quello come arrangiatore di *Fiddler on the Roof* (Il violinista sul tetto, Norman Jewison, 1971).

*Lo squalo* è stata la prima grossa opportunità che mi si è presentata nel cinema. Con Spielberg, si è trattato del vero inizio della nostra collaborazione e moltissime opportunità sono seguite grazie a quel film, inclusi i film della serie *Guerre stellari*. Spielberg mi ha presentato a George Lucas ed è stato personalmente responsabile per lo sviluppo di quel rapporto di lavoro. Il successo dei film di *Guerre stellari* mi ha portato poi occasioni impensabili. La conseguenza diretta è che sono andato a Boston e ho fatto il direttore d'orchestra per quindici anni<sup>29</sup>.

Come ai tempi di *King Kong*, *Lo squalo* dimostrò inoltre come la musica sinfonica non-diegetica sul modello della vecchia Hollywood potesse ancora dare un contributo fondamentale alla narrazione filmica. Un contributo riconosciuto anche dalla critica che già allora, prima di *Guerre stellari*, scriveva:

Il contributo di Williams nel tentativo di riportare nei film la musica sinfonica per grande orchestra, con tutte le sue potenzialità per una piacevole manipolazione dei temi e la comunicazione di un senso di grandiosità e spettacolo, è stato molto determinante. Un tempo era una parte importante dei film e ora ci sono indizi che mostrano che molti di noi rivogliono indietro quella parte<sup>30</sup>.

Per quanto riguarda l'importanza della musica de *Lo squalo* all'interno del film, questa, come ogni musica per film thriller/horror che si rispetti, ha la funzione di creare suspense, ansia, paura; di far sì che, per esempio, quando la testa mozzata di Ben Gardner salta fuori dalla falla della barca affondata lo spettatore salti sulla sedia anche grazie all'improvviso *stinger* musicale<sup>31</sup>. La musica eccelle in questo compito, ma si segnala soprattutto per come incarna il mostro fuori campo e gli dà forma nella nostra

**SPECIALE** mente. E una volta che la creatura appare, non sembra un fantoccio meccanico, ma un vero mostro perché la musica ha passato tutta la parte precedente del film a dargli sostanza e un'aura di minaccioso potere. L'efficacia descrittiva dalla musica ha creato nelle nostre menti un'immagine temibile del mostro e quando questo finalmente si mostra, noi proiettiamo sul pupazzo quella temibile immagine mentale. Il motivo de *Lo squalo* è basato su solo due note, ma quelle due note forniscono al mostro due importantissime 'note' di credibilità.

Emilio Audissino

## Note

1. Leonard Slatkin, "Notes", <<http://www.leonardslatkin.com/notes-mid-Aug12.shtml>> e anche Dave Read, "John Williams' 80th birthday celebration at Tanglewood", <<http://www.berkshirelinks.com/john-williams-80th-birthday-celebration-at-tanglewood>> (Ultimo accesso 20 ottobre 2014). Va segnalato che il motivo dello squalo è in realtà di tre note.
2. Beethoven stesso avrebbe così descritto le note iniziali della sua Quinta Sinfonia, secondo il suo biografo: Anton Felix Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, Dover, Mineola, NY 1996, p. 147.
3. Peraltro tutta questa scena è un omaggio a *Lo squalo*, con la ragazza bionda che fa il bagno nuda nel mare notturno e, questa volta, viene "aggredita" dal periscopio di un sottomarino giapponese – la ragazza è interpretata da Susan Backlinie, la stessa che aveva dato corpo a Chrissie, la prima vittima dello squalo.
4. "AFI's 25 Greatest Film Scores of All Time", <<http://www.afi.com/100years/scores.aspx>> (ultimo accesso 20 ottobre 2014).
5. Sulla carriera di Williams si veda Emilio Audissino, *John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, University of Wisconsin Press, Madison, WI 2014.
6. Dal successo de *Lo squalo*, non per niente, deriverà il sotto-filone che potremmo chiamare "disaster movie zoologico", con titoli come *Orca* (Michael Anderson, 1977, su un'orca assassina vendicativa) *Piranha* (Joe Dante, 1978, su un attacco di piranha geneticamente modificati in un lago di una colonia estiva), *Swarm - Lo sciame che uccide* (*The Swarm*, Irwin Allen, 1978, sull'invasione degli Stati Uniti da parte di sciame di feroci api assassine).
7. I dati sulla lavorazione del film presentati nell'articolo sono tratti da Carl Gottlieb, *The Jaws Log*, Newmarket Press, New York 2005, *passim* e dal documentario *Jaws. The Inside Story*, A&E Television, distribuzione Go Entertainment Ltd, 2009, DVD, GOHC5587. Per dare un'idea di come il progetto avesse assunto un andamento preoccupante, il budget era passato dai 8,5 milioni di dollari preventivati a 11 milioni, mentre i giorni di riprese erano lievitati da 55 a più di 150.
8. Bruce era il nome dell'avvocato di Spielberg.
9. Sui meccanismi narrativi della soggettiva, cfr. Edward Branigan, *Pont of View in the Cinema. A Theory of Narration and subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlin-New York-Amsterdam 1984, pp. 73-102.
10. La copia presa in esame è l'edizione DVD italiana *Lo Squalo. 30° anniversario*, Universal 2005, 823 527 4.
11. Steven Spielberg cit. in Laurent Bouzereau, *Jaws*, booklet del CD, Decca 2000, 467 045-2, p. 8.
12. Il parallelo è segnalato anche da Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 461.
13. Sulla datazione e le caratteristiche dello stile classico, vedi Emilio Audissino, *op. cit.*, pp. 9-41.
14. Laurent Bouzereau, *op. cit.*, p. 8.
15. In *Piranha* l'arrivo dei mordaci pesci non è segnalato da una musica, ma da una sorta di frenetico

## SPECIALE brusio.

16. *2001: Odissea nello spazio (2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) è un famigerato esempio di come un regista possa affezionarsi alla sua “temp track”: il compositore Alex North è stato licenziato da Kubrick che ha preferito conservare nel film le musiche provvisorie usate durante il montaggio. Cooke, *op. cit.*, pp. 441-442.
17. Steven Spielberg cit. in Derek Taylor, *The Making of “Raiders of the Lost Ark”*, Ballantine Books, New York 1981, p. 166.
18. Laurent Bouzereau, *op. cit.*, p. 7.
19. Sulla natura e le qualità drammaturgiche degli ostinati, cfr. Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, LIM-Ricordi, Lucca-Milano 2009, pp. 620-621. L’uso dell’ostinato nella musica per film e ne *Lo squalo* è discusso in Peter Moormann, “Composing with Types and Flexible Modules: John Williams’ Two-Note Ostinato for *Jaws* and its Use in Film-Music History”, *Journal of Film Music*, volume 5, nn. 1-2 (Aprile 2013), pp. 165-68.
20. Laurent Bouzereau, *op. cit.*, pp. 8-10.
21. Spesso utilizzato in modo dispregiativo per indicare una musica che accompagna pedissequamente lo svolgersi dell’azione visiva, imitandone i movimenti, il termine *Mickey-Mousing* deriva dall’aderenza musicale tipica dei cartoon – come nel caso di *Tom & Jerry* in cui tipicamente vediamo i passetti furtivi del topolino sottolineati da altrettanto furtivi pizzicati degli archi, in perfetto sincrono. Tuttavia nel periodo classico di Hollywood era utilizzato anche per scopi drammatici, come in *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) o ne *Il Traditore (The Informer)*, John Ford, 1935) – Max Steiner, compositore delle musiche di entrambi questi film, è il nome più associato a questa tecnica di scrittura. La tecnica è caduta in disuso durante gli anni ‘50, rimanendo accettabile solo nelle commedie farsesche e nei cartoni animati. Uno degli elementi dello stile classico che John Williams ha resuscitato è la tecnica del *Mickey-Mousing* anche in ambito drammatico: la musica di Williams presenta sempre un’estrema attenzione all’aderenza musica/immagine e al sincrono preciso dei gesti musicali con le azioni visive. Per esempio, ne *Lo squalo* ci sono numerosi episodi di Myckey-Mousing: quando Quint si taglia con la cima sentiamo una rapida e violenta scala ascendente dell’ottavino e subito dopo la pinna dello squalo spruzza l’acqua sulla barca, accompagnata da un’altra scala acuta; quando uno dei barili cade in acqua sentiamo un colpo di piatti.
22. Sui termini “classico” e “neoclassico” applicati alla musica hollywoodiana e sulla loro differenza con i rispettivi termini applicati nella storiografia musicale, cfr. Emilio Audissino, *op. cit.*, pp. xxiv-xxvi e 119-133.
23. Il leitmotiv o ‘motivo conduttore’ – adattato dal WorTonDrama wagneriano – era la tecnica alla base della drammaturgia musicale hollywoodiana del periodo classico: un motivo musicale ben definito e riconoscibile era associato a ogni personaggio, situazione, o idea. L’associazione musica/personaggio veniva stabilita chiaramente all’inizio del film e il motivo era ripresentato ogni qualvolta il personaggio entrava in campo e veniva menzionato, con opportune variazioni musicali. Se questa tecnica usata nella musica per film possa davvero essere chiamata “leitmotiv” è argomento. Cfr. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Composing for Film*, [1947], Continuum, London-New York 2007, pp. 2-3; Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, LIM-Ricordi, Lucca-Milano 2009, pp. 667-670; Scott. D. Paulin, “Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music”, in James Buhler, Caryl Flynn, David Neumeyer (a cura di), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2000, pp. 58-84; Justin London, “Leitmotifs and Musical reference in the Classical Film Score”, in *Ivi*, pp. 85-96. Qui il termine viene utilizzato per tradizione e brevità.
24. Laurent Bouzereau, *op. cit.*, p. 7.
25. *Ivi*, p. 8.
26. *Ivi*, pp. 10-11.



- SPECIALE** 27. Sulle motivazioni economiche della musica pop nei film, si veda Emilio Audissino, “The Aesthetic Cost of Marketing. The Economical Motivation of Pop Songs in Films”, in Catherine Naugrette (a cura di), *Pratiques et esthétiques. Le coût et la gratuité*. Tome 3, L'Harmattan, Paris 2013, pp. 41-46.
28. Cfr. *Jaws. The Inside Story*, cit.
29. John Williams cit. in Ray Bennett, “John Williams, Composer”, *The Hollywood Reporter*, 8 marzo 2000.
30. Cit. in James Wierzbicki, *Film Music. A History*, Routledge, New York 2009, p. 204.
31. Pilastro della musica dei film horror, lo *stinger* è un gruppo di note dissonanti suonato *forte* in sincrono con qualche evento visivo improvviso e scioccante. È come un “Buh!” musicale che serve per spaventare il pubblico, sfruttando meccanismo psico-fisiologico dello *startle reflex*: M. Koch, “The Neurobiology of Startle”, *Progress in Neurobiology*, vol. 59, n. 2 (October 1999), pp. 107.