

SPECIALE **What would Hitchcock do?** **Analisi e meccanismi della suspense hitchcockiana in *Jaws***

Con Psycho, mi comportavo come fa un direttore con la sua orchestra, era proprio come se stessi suonando l'organo.

[Alfred Hitchcock]

Lo squalo è quasi come dirigessi il pubblico con un punteruolo elettrico.

[Steven Spielberg]

Gene Ward Smith oggi è uno stimato matematico californiano. Un tempo, quando ancora studiava alla Saratoga High School, era anche uno dei migliori amici di Steven Spielberg. Dotato di un aspetto e un'attitudine ancora più nerd del compagno di Cincinnati, Smith non aveva la stessa passione cinefila adolescente, ma ricorda distintamente che fra i vari registi amati dall'amico (come Bergman, Fellini, Welles), quello che Spielberg "riveriva in modo assoluto" era Alfred Hitchcock.

*Ricordo che parlava dei film di Hitchcock tutto il tempo – sarebbe andato avanti ore a parlare di Intrigo internazionale, che non avevo visto, e La donna che visse due volte. O a parlare di Psycho e La finestra sul cortile. Leggeva tutto su Hitchcock e parlava dei movimenti della macchina da presa e di tutto questo tipo di roba, ma non avevo idea di cosa parlasse. Diceva 'Lo chiamo il Maestro' e pensavo 'Wow, stiamo andando un po' oltre!'*¹

All'interno della biografia di Joseph McBride, Smith non è l'unico a ricordare la devozione del futuro regista di *E.T.* (1982) e *Jurassic Park* (1993) per il regista britannico². Lo stesso Spielberg ha confermato questa ossessione in una serie di interviste dove racconta di aver tentato di penetrare in un set di Hitchcock in ben due occasioni: la prima volta all'età di diciott'anni, ai tempi de *Il sipario strappato* (*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1966) e la seconda, decisamente più maturo, durante la lavorazione di *Complotto di famiglia* (*Family Plot*, Alfred Hitchcock, 1976)³. Fra le due delusioni, la seconda è quasi un'umiliazione, considerando che si presenta sul set nel momento in cui *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) è già l'incasso più alto della storia e il suo nome è uno dei più promettenti nell'establishment hollywoodiano. Un non-incontro che ha assunto i particolari della leggenda grazie al bizzarro resoconto fornito dall'attore Bruce Dern, protagonista dell'ultimo film di Hitchcock. Nella sua autobiografia Dern sostiene che Hitchcock si sia rifiutato di incontrare Spielberg per orgoglio, dopo aver accettato un milione di dollari per prestare la propria voce all'attrazione dedicata al film negli Universal Studios⁴. Che si tratti di una delle innumerevoli invenzioni di Hollywood o dell'ennesima burla del sagace regista britannico, è un aneddoto efficace per spiegare il rapporto che lega il "Maestro" al primo enorme successo commerciale di Spielberg. Efficace perché trasforma in una parabola cinica, simile a uno dei siparietti dello show *Alfred Hitchcock Presents*, i sentimenti di ispirata devozione del regista giovane e di insensibile distacco, probabilmente venato di invidia, di quello anziano; mettendoli in relazione con altri due elementi fondamentali al racconto sulla creazione di *Jaws*: il rapporto con il pubblico, con le major e con il denaro.

Volendo giocare a immaginare cosa avrebbero potuto dirsi in quell'incontro mai avvenuto negli studi Universal, ipotizziamo uno Spielberg incuriosito soprattutto dai modi di creare suspense di Hitchcock e

SPECIALE desideroso di avere un parere sul proprio operato, proprio come un discepolo con il proprio mentore. Raccontano varie testimonianze che durante la travagliata lavorazione a *Martha's Vineyard*, quando Spielberg si rese conto che il modello meccanico dello squalo non funzionava e che avrebbe dovuto raccontare gran parte della storia senza mostrare la creatura ma solo evocandone il pericolo, il suo primo pensiero fu: "Cosa avrebbe fatto Hitchcock in una situazione del genere?"⁵.

Le due estetiche della suspense

L'eredità di Hitchcock all'interno de *Lo squalo* emerge già a partire dalle vicende raccontate. Il tema classico hitchcockiano, quello dell'"uomo ordinario calato in circostanze straordinarie", viene perfettamente incarnato dalla figura di Martin Brody, il capo della polizia fuggito dalla criminalità di New York per approdare nella tranquilla Amity Island dove, pur temendo l'acqua e la vita di paese, arriverà a confrontarsi con il grande squalo bianco assassino. Anche il modo in cui il personaggio viene presentato (l'estraneità con la parlata del luogo, l'angusto ambiente della cucina, il telefono che squilla, la mano sanguinante del figlio maggiore) mette in moto il procedimento hitchcockiano in cui i dettagli d'ambiente connotano una situazione di incombente perdita del controllo. Certo, la vicenda dell'uomo (o del ragazzo) qualunque che si confronta con una presenza esterna più grande di lui e delle sue paure è una costante che interessa tutto il cinema di Spielberg. Ma è in particolare nei primissimi film come *Lo squalo* e *Duel* (1971) che questa costruzione appare vicina agli interessi per i meccanismi sociali, le minacce oscure e le ambiguità personali dei lavori di Hitchcock. C'è poi la celebre partitura di John Williams, che molti riconducono alle composizioni scritte da Bernard Herrmann per *Intrigo internazionale* (*North by North-West*, Alfred Hitchcock, 1959) e *Psyco* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)⁶. Un altro punto di contatto, infine, si lega al filone delle letture interpretative e simboliche degli animali assassini che, proprio come per gli attacchi dello sciame aviario de *Gli uccelli* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963), dà una motivazione politica o ideologica alla vendetta nei confronti dell'uomo da parte di un'imponderabile e implacabile forza della natura⁷. Ma è soprattutto nelle scelte stilistiche e nella costruzione dei meccanismi della suspense che Spielberg mostra davvero di prendere alla lettera la lezione di Hitchcock. Com'è noto, *Lo squalo* doveva essere un film radicalmente differente. Gli storyboard elaborati in fase di pre-produzione prevedevano la presenza della creatura marina fin dalla sequenza d'apertura. Sono stati poi i continui problemi tecnici di Bruce (il soprannome dato al modello dello squalo) a contatto con l'acqua salata dell'oceano, a spingere Spielberg verso un maggiore virtuosismo stilistico e a trasformare il film "da un horror giapponese da matinée del sabato a qualcosa di più simile a un thriller di Hitchcock"⁸.

La suspense si definisce come uno stato di sospensione tensiva: l'attesa di un evento incombente di cui non conosciamo la risoluzione. È probabilmente l'artificio drammaturgico più utilizzato al cinema: il modo più efficace e pervasivo per manipolare le risposte emotive di uno spettatore e trattenere il suo interesse verso la storia. Hitchcock viene da sempre identificato come un maestro nel creare suspense proprio per le sue abilità tecniche nel costruire uno stato di perenne incertezza lavorando sulla coscienza e le aspettative di chi guarda. Dire che Spielberg ha utilizzato per il suo film i meccanismi della suspense di Hitchcock, significa che *Lo squalo* attua una strategia di costruzione dell'angoscia basata su una meticolosa organizzazione delle inquadrature e sulla capacità di dominare le tecniche narrative.

Nel saggio *Hitchcock and Narrative Suspense*, Richard Allen analizza teoria e pratica della messa in scena del regista britannico a partire dal modo di intendere la suspense hitchcockiana nella celebre intervista a Truffaut e nello studio di Noël Carroll⁹. "Credo che il suo stile e le necessità del suspense la portino continuamente a giocare con il tempo, qualche volta contraendolo, ma più spesso dilatandolo" dice Truffaut a Hitchcock, identificando nel ritardo e nel differimento dell'esito di un'azione la chiave della suspense¹⁰. Secondo Carroll, invece, questo stato di incertezza ansiogena scatta quando in risposta alla domanda "cosa sta per succedere?" si presentano due alternative legate alla morale individuale: un esito morale ma improbabile e un esito immorale ma più probabile¹¹. In pratica, se Truffaut vede lo

SPECIALE stato d'angoscia legato alla dilatazione del tempo, Carroll coglie il detonatore della tensione nell'attimo in cui allo spettatore si presenta la possibilità di intravedere un esito positivo o negativo. Entrambe le definizioni di suspense sono valide e applicabili all'opera di Hitchcock secondo Allen:

L'opera di Hitchcock smentisce qualunque teoria della suspense che sposti il dilemma se un esito desiderabile sia strettamente connesso alla sua moralità. D'altra parte, suggerisce anche l'importanza di un giudizio morale verso la stimolazione a una risposta emotiva. I film di Hitchcock sovvertono le opzioni morali convenzionali nel senso che sfidano strenuamente e consciamente i consueti assunti morali legati alla struttura convenzionale della suspense analizzata da Carroll¹².

Le due definizioni, combinate assieme, formano l'essenza della suspense hitchcockiana: un gioco con il tempo enfatizzato da una struttura morale che provoca identificazione con il personaggio in pericolo. La definizione di Truffaut è più vicina a una forma di suspense pura, oggettiva, in cui lo spettatore è a conoscenza di tutti gli elementi necessari ad avere un quadro della situazione e la suspense è dettata dal calcolo delle probabilità scandito dal ritmo e dalla dilatazione del tempo. Il fattore morale entra maggiormente in gioco nella suspense impura o soggettiva, dove il narratore dispiega solo un certo numero di elementi e facilita l'identificazione con il personaggio minacciato.¹³ Da questa doppia definizione di suspense, Allen trae l'idea che esistano almeno due estetiche della suspense nei film di Hitchcock. L'estetica oggettiva corrisponde alla situazione di suspense pura in cui lo spettatore è messo in una posizione di conoscenza superiore a quella del personaggio e gli elementi della scena sono orchestrati in modo da far presagire una risoluzione negativa. Questo tipo di suspense è definita da un certo distacco emotivo verso la psicologia e il destino dei personaggi coinvolti, che risultano subalterni alla logica dell'azione. L'estetica della suspense soggettiva, invece, allinea lo spettatore alla psicologia di un personaggio, la cui risposta emotiva diviene il motore principale della tensione legata alla risoluzione dell'evento.

Le due estetiche della suspense hitchcockiana sono facilmente applicabili alle sequenze dei primi due attacchi dello squalo nel film di Spielberg: la morte di Chrissie e quella del giovane Alex Kintner.

Il primo attacco: suspense oggettiva

La popolarissima sequenza d'apertura de *Lo squalo* è costruita interamente sul montaggio alternato parallelo fra le inquadrature sott'acqua che mostrano l'avvicinarsi di una presenza inquietante e quelle dedicate al falò sulla spiaggia e ai due ragazzi che si allontanano dal gruppo. Fino al momento dell'attacco, lo spettatore non sa che le riprese subacquee (realizzate inserendo la macchina da presa nella *water box* realizzata dal direttore della fotografia Bill Butler) sono una soggettiva dello squalo, ma l'alternanza reiterata tra dentro e fuori dall'acqua (sommata alla sconvolgente colonna sonora di John Williams) alimenta un tipo di suspense molto vicina a quella tipica hitchcockiana della dialettica soggettiva-oggettiva. Quando poi Chrissie si getta in acqua e la scena arriva a comporsi di tre elementi (soggettiva dello squalo sott'acqua; oggettiva su Chrissie a pelo d'acqua; oggettiva su Tom a riva): "La differenza fra le due zone – la frenetica attività in acqua e la calma che circonda la spiaggia di Tom – crea una crescente suspense verso la situazione di Chrissie: si salverà o morirà?"¹⁴.

L'analisi della sequenza d'apertura proposta da Warren Buckland identifica bene l'inesco della suspense e il legame con il dilemma morale che suscita una reazione emotiva. Lo spettatore capisce ben presto che le possibilità di risoluzione della tensione prevedono un'opzione buona e una cattiva chiaramente identificabili e ciò che anima la condizione ansiogena non è tanto un moto di empatia verso la ragazza quanto la violenza e la vulnerabilità della sua condizione (figg. 1-2).

SPECIALE



Fig. 1



Fig. 2

Siamo più vicini, dunque, secondo la classificazione proposta da Allen, all'estetica della suspense pura e alla condizione oggettiva in cui lo spettatore ha pieno accesso ai vari punti di vista della scena e viene posto nella posizione stimolante e perversa di chi assiste a un "mix di sessualità e violenza (...), in cui il corpo nudo di una giovane natante voluttuosa si mostra al pubblico prima di essere fatto a pezzi"¹⁵. La sequenza ha avuto talmente tanto successo da diventare un topos narrativo degli horror di fine anni Settanta, che da quel momento non possono fare a meno di aprirsi con la sequenza dell'omicidio di una ragazza (meglio se sessualmente aggressiva come Chrissie). La sua vicinanza con Hitchcock è rimarcata anche da Andrew Gordon:

In questa sequenza d'apertura, come in Duel, Spielberg si ispira a Hitchcock. Abbiamo molti degli stessi elementi della scena della doccia in Psycho: il fremito sessuale della bellissima bionda nuda, misto alla suspense e al terrore per la sua vulnerabilità, e l'assassino, annunciato da una soggettiva. In entrambe le scene, piacere, rilassamento e sensualità vengono trasformati in dolore, terrore e morte violenta. Hitchcock e Spielberg ci trasformano in voyeur e ci coinvolgono in un attacco violento che è pari a un atto sessuale¹⁶.

SPECIALE La vicinanza fra le due sequenze non si misura solamente nei termini della ricezione e dell'influenza sul pubblico ("proprio come *Psyco* ha messo alla gente paura di fare la doccia, così *Lo squalo* gli ha messo paura di nuotare nell'oceano")¹⁷, ma anche nel modo in cui la suspense oggettiva gioca con la percezione dello spettatore, mostrandogli tutte le componenti principali della scena ma celando l'identità dell'assassino. Ritardare l'entrata in scena dello squalo assassino, facendone percepire la minacciosa e terrificante presenza, non serve solo a incrementare suspense, ma a caricare di una percentuale di mistero le immagini, a fare da cassa di risonanza alle reazioni emotive dello spettatore per provocare qualcosa di molto simile a uno shock. Come spiega infatti Richard Allen, "se la suspense oggettiva esclude la sorpresa, non esclude lo shock, in quanto un evento interamente anticipato può essere comunque scioccante quando avviene veramente"¹⁸. È questo il caso dell'omicidio di Marion Crane dopo i primi venti minuti di *Psyco*, in cui la suspense oggettiva non attenua l'effetto sorpresa dell'evento scioccante, ma anche di quello non meno violento e brutale di Chrissie nell'incipit de *Lo squalo*.

Il secondo attacco: suspense soggettiva

La scena del secondo attacco dello squalo, quello che ha per vittima il giovane Alex Kintner presenta forse il maggior numero di virtuosismi tecnici finalizzati a porre enfasi sulla suspense. Avviene circa dieci minuti dopo la prima, quanto basta a presentare il protagonista Martin Brody come un padre di famiglia venuto da New York, tanto preoccupato dal ritrovamento del cadavere di Chrissie quanto incapace di opporsi con fermezza alla furba incoscienza dei cittadini più in vista di Amity Island. Rispetto al primo omicidio, in cui la narrazione onnisciente alternava fra Chrissie, lo squalo e Tom, qua i soggetti coinvolti nella scena si moltiplicano, ma la costruzione della tensione si concentra sul punto di vista di Brody e il suo dilemma morale. La sceneggiatura originale del film prevedeva una serie di tagli che mostravano separatamente la donna grassa, la coppia di innamorati, il ragazzo che gioca col cane sullo sfondo, Alex Kintner e i bambini che giocano a fianco di Brody prima di arrivare a lui¹⁹. Spielberg decide invece di porre in un unico piano tutti i soggetti centrali della scena, attraverso una precisa coreografia delle azioni e un movimento di macchina che passa fra le potenziali vittime dello squalo fino a cogliere il profilo del volto vigile e preoccupato del protagonista. Si tratta di un breve piano sequenza di circa quaranta secondi, in cui il regista americano cattura un certo modo di intendere il *découpage* secondo Hitchcock:

*I piani sequenza di Hitchcock consistono in una successione di ricomposizioni del quadro e ogni ricomposizione diventa una nuova inquadratura. Anche se ogni "nuova inquadratura" è temporalmente e spazialmente connessa a quella che la precede e la segue, la continua ricomposizione del quadro "rompe" l'azione dell'intera inquadratura in una serie di azioni successive che risulta, con Bazin, in un *découpage* analitico camuffato²⁰.*

L'idea di connettere Brody con alcuni bagnanti in un'unica inquadratura serve a legare assieme quelle che il pubblico, ancora scioccato dalla prima scena, percepisce subito come potenziali vittime di un ipotetico attacco dello squalo con lo stato d'animo inquieto del protagonista. O, per riprendere la classificazione di Allen, a combinare in un unico movimento di macchina suspense oggettiva e suspense soggettiva. L'oscillazione fra i due tipi di estetica si rilancia di continuo anche nelle inquadrature successive, articolate mediante una serie di tagli che alternano con un ritmo sempre più incalzante le azioni delle potenziali vittime con le reazioni emotive di Brody. Alcune immagini mostrano in un'unica inquadratura tutti gli elementi necessari ad alimentare la suspense attraverso soggettive o semi-soggettive (figg. 3-4); altre vengono invece assemblate per ritardare o sorprendere le aspettative del pubblico. Tutte assieme, unite alla dimensione sonora che giustappone i rumori della spiaggia, tendono ad aumentare progressivamente la suspense costruendo una situazione ansiogena in cui il mistero oggettivo (chi sarà la prossima vittima?) si allinea a quella legato alla psicologia soggettiva del personaggio (lo squalo

SPECIALE



Fig. 3



Fig. 4

attaccherà ancora?). Oltre al piano sequenza iniziale, anche i successivi accordi di montaggio e gli altri espedienti tecnici impiegati in questa scena lavorano tutti in funzione di questa doppia estetica. L'utilizzo del *wipe by cut* (il taglio di montaggio segnato dal passaggio in primissimo piano di un elemento o di una persona) e degli obiettivi a lunga focale per alternare le inquadrature fisse su Brody che controlla il mare e i controcampi sulle azioni dei vari bagnanti serve a creare effetti stilistici che montano la tensione in funzione del suo punto di vista e del suo stato psicologico (fig. 5). Lo stesso Spielberg ha sottolineato come questa sia la scena chiave di Brody, quella in cui ha cercato di dare una sensazione di fluidità e di attenzione continua e incessante alla percezione del protagonista²¹.

Anche la montatrice Verna Fields parla del suo lavoro in termini di continuità e di interruzioni quando ricorda l'andamento sincopato con cui ha costruito il ritmo di questa scena:

Un taglio fuori ritmo risulterà disturbante e lo percepirai come tale, a meno di non volerlo così. In Lo squalo, ogni volta che volevo tagliare non lo facevo, in modo da creare un senso di anticipazione. Un esempio perfetto è la scena della spiaggia; ho interrotto il ritmo per aumentare l'aspettativa. Vedi un cane entrare in acqua; una donna entrare in acqua; vedi

SPECIALE

qualcun altro entrare in acqua; e così via. E la seconda volta che li vedi hai la sensazione che stia per arrivare un taglio e invece all'improvviso non taglio. Li trattengo per circa otto fotogrammi, in un caso dodici fotogrammi in più rispetto a quando normalmente avrei tagliato²².



Fig. 5

La dilatazione e la contrazione del tempo erano, lo ricordiamo, la chiave della suspense hitchcockiana secondo Truffaut. Anche se non nomina Hitchcock, Verna Fields dimostra di conoscere piuttosto bene i giochi a incastro tipici del cineasta, come quello fra durata dell'azione e quantità d'informazione oppure fra suspense e découpage. Difatti, dopo aver cercato di allineare per tutto il tempo il punto di vista dello spettatore con quello del protagonista, Spielberg e Fields decidono di separarli proprio nel momento in cui l'attacco dello squalo si realizza veramente. Le inquadrature che raccontano l'attacco mortale vengono introdotte da una soggettiva sott'acqua dello squalo accompagnata dal celebre *thump thump* di John Williams, seguita da alcune riprese che mostrano l'attacco in campo lungo e dalle immediate preoccupazioni di alcuni bagnanti. La reazione di Brody arriva circa dieci secondi dopo l'inizio dell'attacco, mediante l'inquadratura più esplicitamente hitchcockiana del film: il celebre *dolly-zoom* creato per simulare le vertigini di Scottie in *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Si tratta di uno zoom all'indietro sincronizzato a un carrello in avvicinamento in modo da far restare fisso Brody all'interno del quadro mentre lo sfondo continua a recedere, una tecnica pertinente per mostrare "l'improvvisa presa di coscienza che le sue paure si sono realizzate e anche l'immediato ritorno a una situazione di tensione dopo pochi momenti di rilassamento".²³ Il *dolly-zoom*, altrimenti noto come *Vertigo effect*, viene qui impiegato all'opposto rispetto all'utilizzo inventato da Hitchcock (carrello indietro e zoom in avanti): se le vertigini di Scottie venivano rese dando una sensazione di allontanamento dello spazio e di prolungamento della tromba delle scale della chiesa dove avviene il suicidio di Madeleine, le paure di Brody prendono corpo dando la sensazione di un mondo che si schiaccia attorno a lui, facendo

SPECIALE avvertire in modo tangibile tutto il peso delle responsabilità che gli stanno ricadendo addosso (figg. 6-7).



Fig. 6



Fig. 7

Il *dolly zoom* è un espediente suggestivo con cui Spielberg ritorna dalla suspense oggettiva dell'inizio dell'attacco alla suspense soggettiva delle paure del protagonista. I sentimenti messi in gioco in questa scena sono forse ancora più spaventosi rispetto a quelli suscitati nell'attacco ai danni di Chrissie. Non più una ragazza sessualmente disinibita, "facile preda" di un attacco brutale e castigatore, ma un bambino che gioca nell'acqua in pieno sole sotto gli occhi di un vigilante allarmato e vessato da dubbi atroci. La risoluzione "immorale ma probabile" suggerita dalla classificazione di Carroll prende forma davanti ai nostri occhi in un'inquadratura di un paio di secondi che segna l'apice della suspense.

Dalla parte del pubblico

Tornando a Gene Ward Smith, la testimonianza del matematico californiano coglie un altro punto determinante dell'adolescenza di Spielberg.

Spielberg diceva che i film erano la grande forma d'arte perché colpivano la maggior parte delle persone. Diceva che i film producono una forte reazione nell'uomo comune ed era interessato al modo in cui Hitchcock metteva persone ordinarie in situazioni straordinarie. Spielberg voleva che tutto il pubblico reagisse. Non voleva giocare con un pubblico d'élite. Sembrava incredibilmente affascinato dall'idea di poter influenzare una massa di persone. Diceva 'I film si allungano su di te e ti afferrano'²⁴.

Forse il modo migliore per leggere in parallelo lo stile di Hitchcock e quello impiegato da Spielberg in *Lo squalo* sta nel fatto che entrambi guardano attentamente alla reazione del pubblico. Ogni innovazione tecnica, ogni gioco percettivo, ogni limite trasformato in potenzialità, ogni sottile perversione e ogni giustificazione morale mira a qualcosa di più della semplice sospensione dell'incredulità: quella che Truffaut definisce la "volontà feroce di trattenere a qualsiasi costo l'attenzione"²⁵, sollecitando istinti alti

SPECIALE e bassi di ogni singolo spettatore. Una predisposizione a manipolare efficacemente le emozioni che si sposa a innate capacità imprenditoriali, utilizzate con entusiasmo commerciale (Spielberg) o con arguto cinismo (Hitchcock). Ma anche una concezione del cinema come apparato industriale non assoluto, contro il quale vale la pena ribellarsi e imporre scelte logistiche o estetiche impopolari quando queste sono funzionali a ottenere la reazione emotiva più sensazionale in chi guarderà i film.

Un ultimo aneddoto che a questo proposito vede incrociare il mondo di Hitchcock e quello del primo grande successo di Spielberg, si svolge ancora una volta sul set di *Complotto di famiglia*. Hitchcock, che anni prima aveva venduto i diritti di *Psyco* per ottenere la parte più consistente delle azioni della MCA (una divisione della Universal) e acquisire una relativa libertà artistica, durante la lavorazione del suo ultimo film riceveva soddisfatto i risultati de *Lo squalo* al box office sapendo che le sue quote e i suoi guadagni lievitavano giorno dopo giorno assieme agli incassi di Spielberg. Durante il culmine dell'euforia, discutendo su come dover allestire una scenografia del set, Bruce Dern suggerì scherzosamente di disegnare un graffito con il logo di *Jaws* sulla porta di un garage. Al che Hitchcock rispose laconicamente: "No, Bruce, so io cosa dovremmo scrivere: *Fuck MCA*"²⁶.

Edoardo Becattini

Note

1. Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, University Press of Mississippi, Jackson 2010, p. 120.
2. Anche l'amico d'infanzia Jim Sollenberger ricorda le serate al drive-in di Scottsdale, Arizona, a vedere *Psyco* accompagnati dal padre di Spielberg, Arnold (*Ivi*, p. 81).
3. Susan Royal, "Steven Spielberg in His Adventures on Earth", *American Premiere Magazine* (July 1982), ora in Lester D. Friedman, Brent Notbohm (a cura di), *Steven Spielberg: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2000, pp. 84-106, p. 101.
4. "Disse: 'Non è il ragazzo che ha fatto quel film sul pesce? (...) Non potrei mai sedermi a parlare con lui. (...) Perché lo guardo e mi sento una puttana. Io ho detto 'Che vuoi dire, una puttana? (...) Perché pensi che Spielberg ti faccia sentire così?' Hitch disse: 'Perché sono la voce dell'attrazione dello *Squalo*. La Universal mi ha dato un milione di dollari. Li ho presi e l'ho fatto. Sono una tale puttana. Non posso sedermi a parlare a quel ragazzo del film sul pesce'". Bruce Dern, *Things I've Said, But Probably Shouldn't Have: An Unrepentant Memoir*, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ 2007, p. 143.
5. La frase viene pronunciata da Spielberg in uno dei più recenti documentari dedicati alla lavorazione del film: *Jaws: The Inside Story* (2010), ma è stata riportata anche in molti articoli, fra i quali segnaliamo quello di Bill DeMain sul magazine *mentalfloss*: Bill DeMain, "How Steven Spielberg's Malfunctioning Sharks Transformed the Movie Business", <<http://mentalfloss.com/article/31105/how-steven-spielbergs-malfunctioning-sharks-transformed-movie-business>> (ultimo accesso 5 gennaio 2015).
6. Alexander Tylski, in un articolo per il *Film Score Monthly*, sostiene che il ritmo binario della partitura di Williams rispecchia "il ritmo della respirazione, proiettando il nostro corpo nello schermo": un espediente che Herrmann ha utilizzato nelle sue partiture per *Taxi Driver* e *Intrigo internazionale*. Allo stesso modo, sostiene più avanti, "così come la musica di Herrmann nella scena della doccia in *Psyco* serviva, figurativamente, a mostrare quel che Hitchcock non faceva vedere (il contatto fra il coltello della vittima e il suo corpo), così la partitura di Williams dà una realtà a quello che Spielberg non mostra: i denti dello squalo". Alexander Tylski, "A Study of *Jaws*' Incisive Overture: To Close Off the Century", <http://www.filmscoremonthly.com/articles/1999/14_Sep---A_Study_of_Jaws_Incisive_Overture.asp> (ultimo accesso 5 gennaio 2015)
7. Sulle interpretazioni della figura dello squalo nel film di Spielberg, cfr. Peter Biskind, "Jaws: Between

- SPECIALE** The Teeth”, *Jump Cut*, n. 9 (1975), pp. 1-26; Jane Caputi, “Jaws as Patriarchal Myth”, *Journal of Popular Film*, vol. 6, n. 4 (1978), pp. 305-326; Fredric Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture”, *Social Text*, n. 1 (Winter, 1979), pp. 130-148 (tr. it. “Reificazione e utopia nella cultura di massa”, in Fredric Jameson, *Firme del visibile: Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma 2003, pp. 11-42.). Sulle interpretazioni della figura degli uccelli nell’omonimo film di Hitchcock, cfr. Richard Allen, “Avian Metaphors in *The Birds*”, in Sidney Gottlieb, Christopher Brookhouse (a cura di), *Framing Hitchcock: Selected Essays from The Hitchcock Annual*, Wayne State University Press, Detroit 2002, pp. 281-309; Camille Paglia, *The Birds*, British Film Institute, London 1998.
8. Peter Biskind, “A World Apart.” *Premiere* (May 1997), ora in Lester D. Friedman, Brent Notbohm (a cura di), *Steven Spielberg: Interviews*, op. cit., p. 199.
9. Cfr. François Truffaut, *Hitchcock*, Gallimard, Paris 1983 (tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2008); Richard Allen, “Hitchcock and Narrative Suspense – Theory and Practice”, in Richard Allen, Malcolm Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, pp. 163-182.
10. François Truffaut, op. cit., pp. 56-57.
11. Noël Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense”, in Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, New York 1996, pp. 94-117.
12. Richard Allen, “Hitchcock and Narrative Suspense – Theory and Practice”, cit., p. 167.
13. Questa differenziazione fra suspense oggettiva e soggettiva è stata articolata dallo stesso Hitchcock in una lezione di cinema tenuta il 30 marzo 1939 al Radio City Music Hall di New York organizzata dal MOMA e dalla Columbia University, cfr. <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/hitchcock/lecture/>> (ultimo accesso 5 gennaio 2015).
14. Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, Bloomsbury, London 2006, p. 88.
15. Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, cit., p. 247.
16. Andrew M. Gordon, *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2008, p. 32.
17. *Ivi*, p. 33.
18. Richard Allen, “Hitchcock and Narrative Suspense – Theory and Practice”, cit., p. 176.
19. Le differenze fra la scena concepita in sceneggiatura e realizzata poi da Spielberg sono analizzate da Warren Buckland, op. cit., pp. 95-96.
20. John Belton, “Alfred Hitchcock’s *Under Capricorn*: Montage Entranced by Mise-en-Scène”, in *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 6, n. 4, 1981, pp. 365-383, p. 369.
21. Nel *Making Of* del film presente nell’edizione Blu-Ray, Spielberg sostiene di aver scelto il *wipe by cut* perché “anche se non si tratta di un’unica inquadratura, avrebbe dato una maggiore sensazione di continuità e un punto di vista più chiaro su chi sta guardando chi: ovvero che tutto questo proviene dal punto di vista dell’ufficiale di polizia. Questa è la sua scena”. Sull’utilizzo del *wipe by cut* in *Lo squalo* cfr. David Bordwell, “Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film”, *Film Quarterly* Vol. 55, n. 3, 2002, pp. 16–28.
22. Verna Fields, “The Editor: Verna Fields”, in Joseph McBride (a cura di), *Filmmakers on Filmmaking: The American Film Institute Seminars on Motion Pictures and Television - Volume One*, Tarcher, Los Angeles 1983, pp. 139-149, p. 149.
23. Warren Buckland, op. cit. p. 99.
24. Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, cit., p. 121.
25. François Truffaut, op. cit., p. 11.
26. Joseph McBride, “Buts and Rebutts – Hitchcock: A Defense and an Update”, *Film Comment*, Vol. 15, n. 3 (May-June 1979), pp. 69-70, p. 70.