

## SPECIALE “Bruce”, Marx e la cultura popolare. Un’analisi della ricezione di *Jaws* (1975-1980)

### 1. *Film Theory goes to blockbuster*

Quale fu l'accoglienza di *Jaws* da parte della critica dell'epoca? Che tipo di riflessioni suggerì agli intellettuali più attenti ai fenomeni della cultura popolare, o meglio “di massa”, come si diceva allora? Quali, infine, i motivi dominanti delle sue principali interpretazioni? Dopo una prima ondata affidata alla stampa in cui si dava grande risalto all'evento, all'impatto sul pubblico e ai record di incassi, *Jaws* produsse un numero impressionante di interpretazioni che attraversarono sia la critica specializzata che la saggistica accademica più avanzata.<sup>1</sup> Possiamo subito anticipare che la maggior parte delle letture si esercitarono in un'analisi della sua “struttura ideologica”, ovvero dei più o meno latenti significati politici del film e, tenuto conto dell'epoca, la cosa non può certo stupire. Tuttavia, dobbiamo considerare anche alcuni fattori specifici. Nell'estate del 1975 tengono ancora banco le dimissioni del Presidente Richard Nixon (8 agosto 1974), culmine dello scandalo Watergate; il 30 aprile 1975, con la caduta di Saigon occupata dall'esercito popolare, le immagini dell'operazione Frequent Wind (la disperata evacuazione con gli elicotteri dei civili americani presenti nella città) fanno il giro del mondo. In patria, e soprattutto fuori dagli Stati Uniti, l'antiamericanismo è alle stelle. Se molte critiche di *Jaws* suggeriscono analogie con il Watergate (prendendo spunto dal comportamento privo di scrupoli del sindaco di Amity), altrettante ne stigmatizzano la “subdola capacità manipolatoria”. Hollywood che pesca a piene mani dalla sua retorica persuasiva più elementare per rilanciare l'imperialismo culturale americano in un momento di crisi. Come vedremo, le cose sono un po' più complesse e si confondono sin da subito, visto che tra i primi ammiratori di *Jaws* c'è Fidel Castro.

Assieme alla cifra politica di molte letture del film, un altro motivo di interesse dello studio della ricezione di *Jaws* sta nel fatto che si tratta di uno dei primi blockbuster ad essere preso sul serio dalla critica accademica e dalla teoria del cinema. Come ha avuto modo di notare Janet Staiger nel suo studio sulla ricezione di *Arancia meccanica*,<sup>2</sup> il contesto degli anni Settanta promuove una iper-politicizzazione dei discorsi sul film che nel frattempo, con la progressiva istituzionalizzazione dei film studies nelle Università, trovano anche uno spazio in cui potersi esercitare nella chiave di una più ampia riflessione sulla cultura popolare. La possibilità di analizzare l'ideologia di un film campione d'incassi su prestigiose riviste accademiche era insomma una novità e l'enorme successo di *Jaws* favoriva e incoraggiava questo tipo di letture. Il film di Spielberg diventa in breve tempo lo spunto per complesse riflessioni sul funzionamento ideologico del cinema hollywoodiano, per letture femministe che vedono nello squalo l'incarnazione della “vagina dentata” illustrata da Freud o per analisi marxiste che lo trasformano in sintomo della “reificazione della cultura di massa”, come recita il titolo di un celebre saggio di Fredric Jameson. Prima di entrare nel dettaglio di queste letture, gettiamo uno sguardo all'accoglienza del film.

### 2. *Summer of the Shark*

Appena arrivato nei cinema, “Bruce” conquista subito la copertina del *Time*. Uno squalo bianco con le fauci spalancate prelude al lungo servizio all'interno della rivista, con un resoconto sulla lavorazione del film e vari aneddoti dal set di *Martha's Vineyard*. Per il *Time* non ci sono dubbi, sarà “l'estate dello squalo”.<sup>3</sup> Alla fine di giugno del 1975, *Jaws* non è ancora il prototipo del blockbuster contemporaneo o un “capolavoro di Steven Spielberg”, ma un film tratto da un best-seller che ancora è in classifica. È un aspetto che non bisogna dimenticare, visto che molti recensori si esercitano anzitutto in un confronto con il libro.

## SPECIALE

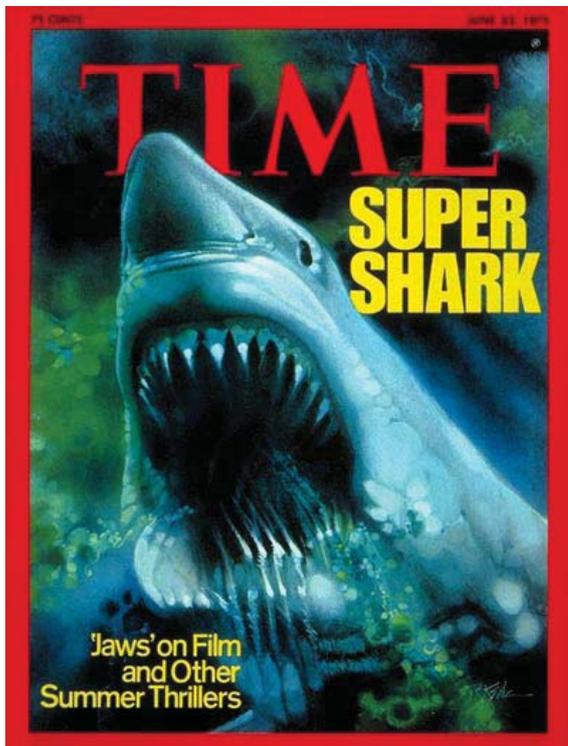


Fig. 1 | Copertina Time

Spielberg e Gottlieb hanno tolto parecchio materiale dal romanzo di Benchley. Sono andati all'osso, come si usa dire in questi casi, eliminando la componente sentimentale e lasciando sullo sfondo la vicenda di corruzione che coinvolge il sindaco di Amity. Inevitabilmente, i personaggi del film risultano meno complessi di quelli del libro. È uno degli argomenti utilizzati dal critico del *New York Times*, Vincent Canby, tra i pochi detrattori di *Jaws* in un'ondata di consenso generale ("it's a noisy, busy movie that has less on its mind than any child on a beach might have").<sup>4</sup> Pauline Kael si fa notare per un curioso confronto tra *Jaws* e Woody Allen in cui sottolinea la satira degli stereotipi della mascolinità di Quint, il personaggio interpretato da Robert Shaw, e definisce il film di Spielberg una "primal-terror comedy".<sup>5</sup> Ma la maggior parte della stampa, che peraltro ha seguito e dato eco alla produzione della Universal sin dalle riprese a *Martha's Vineyard*,<sup>6</sup> loda invece la capacità di aver estratto il massimo del suspense e della tensione narrativa dal romanzo di Benchley.

*Variety* sottolinea l'uso delle "shark's-eye view" nella prima parte del film che rimandano quindi l'ingresso in scena dello squalo al lungo finale della caccia in mare aperto. Una soluzione che fa di *Jaws* "an artistic and commercial smash" e presagisce i suoi incassi stratosferici ("the Universal release looks like a torrid moneymaker everywhere").<sup>7</sup>

Non mancano, sin dalle prime letture, gli ovvi riferimenti a un archetipo della letteratura americana come *Moby Dick*, anche se per lo più limitati a una rapida comparazione tra la vendetta personale che anima Quint e quella del capitano Achab nel romanzo di Melville. Diverso il caso delle riviste di cinema di area marxista, come *Jump-Cut*, che inizia le pubblicazioni un anno prima dell'uscita del film, in cui *Jaws* è definito "a middle-class *Moby Dick*",<sup>8</sup> ovvero una volgarizzazione del capolavoro di Melville a uso e consumo della piccola-borghesia.

Sulla stampa circola il paragone con *The Exorcist*, altro campione d'incassi che ha terrorizzato il pubblico nella precedente stagione cinematografica. Il film di Friedkin e quello di Spielberg sono avvicinati per vari motivi. *Jaws* e *The Exorcist* sono due grandi successi tratti da un best-seller, realizzati da due giovani

**SPECIALE** registi (anche se Friedkin ha una decina d'anni in più); entrambi i film mirano alle reazioni più viscerali dello spettatore, ampliando la grammatica dell'horror ma affidandosi a una struttura classica del plot. Ambedue, infine, hanno innescato fenomeni di culto e isteria collettiva generando una grande attenzione attorno alla loro produzione. Lo stesso trailer di *Jaws* conteneva un riferimento più o meno subliminale al film di Friedkin ("It is as if God created *the devil* and gave him...jaws") suggerendo nel pubblico una possibile continuità con l'esperienza di terrore provocata dalla visione de *L'esorcista*.

Nella recensione su *Newsweek*, *Jaws* è un film destinato a diventare un classico "nel modo in cui tutti i film davvero terrificanti, belli o brutti che siano, sono destinati a diventarlo". Il parallelo con *The Exorcist* è condotto sul piano della tecnica cinematografica: "come nel caso de *L'esorcista* i contributi tecnici sono stati fondamentali per mettere il film nelle condizioni di manipolare il nostro sistema nervoso. Le riprese di Bill Butler, la musica di John Williams e soprattutto il montaggio ricco di suspense di Verna Fields sono degli ottimi esempi di come questi fondamentali elementi del linguaggio cinematografico agiscano sulla nostra percezione e possano spaventarci a morte contro ogni nostra resistenza".<sup>9</sup> Definendo Spielberg "a virtuoso of action", l'articolo mette a fuoco la capacità di *Jaws* di condurre le emozioni dello spettatore del 1975 con la stessa immediatezza e potenza del cinema classico, intuendo in qualche modo la frattura o il ritorno alle origini rispetto ai film della cosiddetta "New Hollywood" legati alla controcultura.

Il confronto con *The Exorcist* è sviluppato e approfondito in un lungo saggio pubblicato su *Literature/Film Quarterly* nel 1976.<sup>10</sup> Si sottolinea la capacità dei due film di pescare a piene mani dal repertorio classico della storia del cinema e dagli archetipi della paura, aggiornandoli con un maggior realismo degli effetti speciali, con l'impiego del suono stereofonico e massicce quanto innovative campagne di marketing. Al massimo del budget e della tecnica dispiegata corrisponde anche la dimensione ordinaria dei luoghi e dei personaggi coinvolti nelle vicende, alimentando così la componente primaria della nostra paura (può succedere ovunque, può succedere a tutti, non c'è alcuna spiegazione razionale). Ma è soprattutto il confronto con i due libri di partenza a suggerire riflessioni più approfondite sul tipo di operazione messa in atto dai film di Friedkin e Spielberg.

*The Exorcist* e *Jaws* hanno trasformato una riflessione teologico-filosofica sul Male e un romanzo di taglio sociologico sulle frustrazioni della middle-class americana in due "esercizi di stile sul controllo del suspense cinematografico".<sup>11</sup> *Jaws*, in particolare, ha rimosso ogni "coscienza di classe" dai personaggi del romanzo di Benchley. Ma qui sta anche la sua forza cinematografica, la capacità di affidare tutta la tensione narrativa al lavoro sulle immagini e i suoni, orchestrando ad arte il coinvolgimento dello spettatore.

Questa scarnificazione del racconto è invece alla base della stroncatura dei *Cahiers du cinéma*. "Spielberg filma solo due punti di vista, quello del cacciatore e quello della preda [...] non c'è nient'altro, nessun punto di vista morale, filosofico".<sup>12</sup> Così scrive Serge Daney in un articolo che sin dal titolo, *Matière grise*, tradisce il fondo di disprezzo per l'immediatezza comunicativa di un film hollywoodiano che sta terrorizzando il mondo intero, Parigi compresa, ma che agli occhi dei *Cahiers* (ancora in preda agli strascichi del loro periodo "maoista") sta anzitutto "conducendo lo spettatore verso una totale irresponsabilità".

### **3. Da Castro a Žižek**

Le letture politiche hanno in Fidel Castro un testimonial d'eccezione. Il leader cubano si dichiara subito un grande ammiratore del film, ma il suo entusiasmo dipende dal fatto che *Jaws* gli appare un lampante manifesto dell'anticapitalismo. Per Castro, il vero eroe della vicenda non è Martin Broody, il capo della polizia di Amity, ma "Bruce", lo squalo. Lo squalo è l'incarnazione della colpa di quel sistema predatorio, spietato, fondato sull'egoismo e il profitto che è il capitalismo americano. Una specie di piaga biblica mandata dal cielo, un monito contro la borghesia individualista di tutto il mondo. Più o meno consapevolmente, Castro getta le basi su cui si eserciteranno le interpretazioni ideologiche di

**SPECIALE** *Jaws* che, infondo, ruotano attorno a una sola domanda: cosa rappresenta lo squalo? Qual è la sua funzione simbolica? Di recente, il filosofo Slavoj Žižek – filmato mentre se ne va a spasso a bordo dell’“Orca”, l’imbarcazione del film, nel documentario *The Pervert’s Guide to Ideology* – parte proprio dalla lettura di Castro per spiegarci che “Bruce” illustra il funzionamento della struttura dell’“Altro” (secondo la terminologia lacaniana che Žižek rilegge in chiave marxista); una minaccia esterna in grado di raccogliere e condensare tutte le nostre paure, che può essere agitata come uno spettro e di volta in volta incarnarsi nell’ebreo, come nel caso della Germania hitleriana, o nell’immigrato, come nelle democrazie occidentali<sup>13</sup>. Ma torniamo agli anni Settanta.

Sono soprattutto i critici marxisti, Stephen Heath e Fredric Jameson, a esplorare in modo approfondito il rapporto tra *Jaws* e l’ideologia del cinema hollywoodiano. Heath usa il film di Spielberg per illustrare i metodi di interpretazione messi a punto dal gruppo legato alla rivista *Screen*. *Jaws* diventa un banco di prova per le teorie del post-strutturalismo francese importante nel mondo anglosassone (e in particolare per una rilettura cinematografica della nozione di “Apparato Ideologico di Stato” sviluppata da Althusser). Non si tratta più e soltanto di difendere l’idea di un “contro-cinema”, elaborando un discorso critico attorno ai film sperimentali o d’avanguardia, ma di proporre strumenti di analisi che permettano di svelare il funzionamento ideologico del cinema popolare hollywoodiano. Heath si muove sulla scia delle letture politiche già circolate (*Jaws* come allegoria del Watergate, in cui il sindaco di Amity vuole nascondere la verità agli abitanti per questioni di profitto). Ma rispetto a queste letture, Heath porta *Jaws* nel terreno della teoria del cinema.<sup>14</sup> Guarda al film come a un caso emblematico di raffinata manipolazione ideologica dello spettatore e auspica il passaggio da uno strutturalismo di matrice linguistica ad una semiotica più legata all’interpretazione psicanalitica, come di fatto sta avvenendo in quel momento nei *film studies*.

Per Jameson, invece, *Jaws* è l’occasione per interrogare i rapporti tra cultura *d’élite* e cultura di massa, letti sempre nella chiave del pensiero marxista. Il saggio viene pubblicato nel 1979 sul primo numero della rivista accademica *Social Texte*. L’eco del successo di *Jaws* è ormai affievolito da quello altrettanto travolgente di *Star Wars*, uscito nel 1977. Quindi, non è tanto la lettura del film in sé a muovere l’interesse di Jameson, quanto la possibilità di analizzare quella cultura di massa di cui *Jaws* e *Il Padrino* (l’altro film di cui si occupa nel saggio) sono un caso esemplare. Diffidente sia del populismo anti-intellettuale che dell’autonomia estetica dell’arte e del culto del modernismo, Jameson ha il vantaggio di analizzare *Jaws* potendo contare su una già vasta letteratura critica. È anche attraverso il film di Spielberg che elabora quindi le prime ipotesi della sua teoria sul postmoderno e il rifiuto di un’opposizione schematica tra cultura alta e cultura di massa, che in seguito svilupperà in modo più approfondito.<sup>15</sup> “Bruce” diventa per Jameson una sorta di “McGuffin”. Lo squalo è cioè il diversivo con cui distogliere la nostra attenzione dai conflitti di classe e dall’ideologia dei tre personaggi chiave della vicenda (Quint, Hooper e Brody). Hooper, il giovane biologo marino interpretato da Richard Dreyfuss, rappresenta il tecnocrate, colui che opera al soldo delle grandi multinazionali; Brody, lo sceriffo, incarna i valori della piccola borghesia e della *middle-class*, mentre Quint è un uomo d’altri tempi, simbolo della tradizione del vecchio “New Deal”. La sua morte diventa così il sacrificio con cui il “vecchio mondo” viene abbandonato in nome della nuova alleanza tra i valori della *middle-class* e il nuovo capitalismo tecnocratico delle grandi multinazionali. Allo stesso tempo, questa alleanza può essere letta anche come la spinta simbolica a seppellire il vecchio populismo (Quint), ormai inservibile, in nome di una nuova legittimazione “mitica” della società americana. Tale ambivalenza è anche la forza dei prodotti più riusciti della cultura di massa, come *Jaws*. Oggetti che, secondo Jameson, sfuggono alla rigida dicotomia che oppone l’arte “con la a maiuscola” alla banalità. Le “opere di cultura di massa non possono essere ideologiche senza essere nel medesimo tempo, implicitamente o esplicitamente, anche utopiche”.<sup>16</sup>

L’altro grande campo di letture ideologiche di *Jaws* è offerto dalla teoria femminista. D’altro canto, il 1975 è l’anno di *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, uno dei saggi fondativi della Feminist Film Theory, pubblicato da Laura Mulvey proprio sulla rivista *Screen*. Già vari recensori del film avevano indicato un

**SPECIALE** sottofondo misogino, sintetizzato ad esempio dall'odio palese per le donne del personaggio di Quint, oltre che dal ruolo del tutto ancillare di Ellen Brody (che invece ha grande spazio nel libro). In un'altra analisi di *Jaws* apparsa su *Jump Cut* l'argomento è sviluppato in modo più sofisticato leggendo, ad esempio, la sequenza d'apertura del film (quella con il primo attacco dello squalo che uccide la giovane Crissie Watkins mentre fa il bagno nuda di notte) come un "sostituto sadico" del rapporto sessuale non consumato con il giovane incontrato in spiaggia poco prima. La domanda chiave su cui l'articolo si interroga chiama in causa l'impianto teorico della teoria femminista. Ovvero: "come fa *Jaws* a piacere a un pubblico così vasto, che necessariamente include molte donne, nonostante la sua misoginia e le fantasie erotiche aggressive, tipicamente maschili che mette in gioco?".<sup>17</sup>

Un'analisi femminista di *Jaws* è avanzata da Jane Caputi. "Bruce" è ora l'incarnazione del mito della "vagina dentata" studiato da Freud, il simbolo della dirompente forza primordiale del femminile che da sempre minaccia la stabilità dell'ordine patriarcale e che, come tale, viene distrutta. Muovendosi tra mitologia, storia culturale, psicanalisi e analisi iconografica (del motivo della "Grande Madre"), Caputi vede nell'uccisione finale dello squalo il rituale archetipo con cui il sistema patriarcale riafferma il proprio dominio.<sup>18</sup>

#### **4. "Anyway, we delivered the bomb"**

Il monologo di Quint, il cosiddetto "Indianapolis Speech", fu uno dei passaggi che attirò subito l'attenzione della critica. Siamo nell'ultimo atto, in mare aperto, a bordo dell'Orca. Durante la notte, Quint, Brody e Hooper si ritrovano in coperta per bere un bicchiere, in attesa che si manifesti lo squalo. Quint, che sin lì si è dimostrato uno di poche parole, certo non un tipo in vena di confessioni sul suo passato, racconta di essere uno dei sopravvissuti della tragedia dell'Indianapolis. Brody non sa di cosa si tratti e qui ha inizio il suo monologo. L'Indianapolis era un incrociatore della marina americana. Fu affondato il 30 luglio del 1945 da un sottomarino giapponese al largo delle Filippine, poco dopo aver portato a termine la sua missione segreta, ovvero il trasporto da Pearl Harbor a Tinian della carica di uranio poi utilizzata per la prima atomica sganciata su Hiroshima (6 agosto, 1945). Nonostante l'invio del segnale di salvataggio, i membri dell'equipaggio che erano riusciti a mettersi in salvo durante l'affondamento dovettero restare nel nulla dell'oceano per quattro giorni, uniti in gruppi, appoggiati per lo più a relitti galleggianti, prima di essere avvistati da un idrovolante. "Insomma...", dice Quint concludendo il suo racconto, "eravamo finiti in mare in più di mille, ne uscimmo in trecentosedici...gli altri se li erano mangiati gli squali. Comunque, avevamo consegnato la bomba".

La storia dell'Indianapolis non era nel romanzo di Benchley, e Spielberg non ne aveva mai sentito parlare. Nel 1945 furono avviati un'inchiesta e un processo militare per attestare le responsabilità dell'accaduto; il *New York Times* aveva definito l'affondamento "una delle pagine più oscure della storia navale degli Stati Uniti", ma ben presto la vicenda era uscita dai riflettori della stampa, sostituita dai titoli cubitali per l'entusiasmo della fine della guerra e la vittoria degli Stati Uniti. Nessuno, a parte i familiari delle vittime, aveva interesse a indagare su una vicenda così tragica, legata peraltro alla bomba atomica. Sulla paternità dell'"Indianapolis Speech" esistono varie versioni e di sicuro collaborarono in molti alla sua composizione, incluso il regista John Milius. La storia fu comunque suggerita a Spielberg da Howard Sackler, scrittore non accreditato in sceneggiatura, e stesa nella sua ultima versione dallo stesso Robert Shaw, il quale oltre che attore era anche drammaturgo e autore di alcuni romanzi, tra cui *The Man in the Glass Bloth* (in seguito adattato per il teatro e il cinema). Il monologo aveva tre funzioni. Anzitutto, chiarire allo spettatore le motivazioni del personaggio di Quint e la sua personale vendetta contro lo squalo; poi giustificare il fatto che nell'ultima scena non indosserà il giubbotto di salvataggio, visto che a seguito del trauma dell'Indianapolis aveva giurato di non metterlo mai più. Infine, costruiva un momento di "calma prima della tempesta", allentando la tensione della caccia, poco prima dell'epilogo finale. Ma

**SPECIALE** il racconto dell'Indianapolis, con i dettagli dei corpi dei naufraghi martoriati dagli squali, è anche uno dei momenti più cupi e terrificanti del film. Una scena giocata sull'irruzione improvvisa della Storia e di fatti realmente accaduti in un thriller di fantasia. A detta di Steven Spielberg è il momento migliore del film e, come è stato notato, "Jaws senza il monologo dell'Indianapolis sarebbe stato come *Amleto* senza "Essere o non essere".<sup>19</sup>

Evidentemente, l'episodio dell'Indianapolis si prestava a ulteriori letture politiche innescate dal senso di espiazione fatale che ammantava la vicenda storica (una punizione divina per coloro che avevano consegnato la bomba atomica). In un'altra analisi su *Jump-Cut*, *Jaws* viene accostato non tanto al ciclo del distaser movie o alla tradizione dell'horror, ma ai film di guerra con i sottomarini come *Run Silent, Run Deep* di Robert Wise (*Mare caldo*, 1958), con Clark Gable e Burt Lancaster.<sup>20</sup> "Bruce" è ora il fantasma del sottomarino giapponese che ha affondato l'Indianapolis tornato a perseguire la coscienza americana.

Agganciare il film al trauma della Seconda Guerra Mondiale e al senso di colpa degli Stati Uniti nei confronti di un popolo asiatico permetteva, com'è facile intuire, di legare *Jaws* al presente, alle responsabilità per una guerra impopolare e ormai perduta nel Vietnam. Ma il riferimento alla bomba atomica innescava anche altre associazioni.

Già nelle recensioni del *New York Times* e di Pauline Kael si richiamava la science-fiction americana degli anni Cinquanta (Pauline Kael parlava di "sci-fi monster tradition"). Film come *Gli invasori spaziali* (W. C. Menzies, 1953), *L'invasione degli ultracorpi* (D. Siegel, 1956) e altri vari B-movie legati al clima della guerra fredda e alla paranoia della bomba atomica erano stati d'altro canto il nutrimento visivo del giovane Spielberg. Come suggerito dalle letture di *Jump-Cut*, si trattava in questo caso di cambiare il segno dell'interpretazione diffusa che vede in questi film una metafora della paura del comunismo per leggerli all'opposto sulla scia del senso di colpa americano per Hiroshima e Nagasaki ieri, e per il Vietnam oggi. Il riferimento alla storia dell'Indianapolis in *Jaws* si offriva come un sintomo perfetto per questa ipotesi.

Lecture cinefile e complesse analisi dell'ideologia si intrecciano dunque attorno a un film che catalizza una serie di discorsi sull'identità americana in un momento di forte crisi e incertezza del Paese. Allo stesso tempo, *Jaws* attira l'interesse di intellettuali, come Jameson, che intuiscono il rivolgimento in corso nella produzione culturale. Gli oggetti della cultura popolare non contengono solo significati assai più contrastanti e complessi di quanto appaia a prima vista ma, non meno di quelli della cultura *d'élite*, sono in grado di innescare un vasto circuito di interpretazioni.

Analisi approfondite sul "sistema ideologico" di *Jaws*, come quelle di Heath, Jameson e Caputi, non si offrivano soltanto come dei giudizi negativi sul film. Erano anche esercizi interpretativi per mettere alla prova la teoria calandola nel campo della cultura popolare (la semio-psicanalisi, il marxismo, la Scuola di Francoforte, la teoria femminista). "Bruce" funziona come una "proiezione dell'inconscio politico" del cinema hollywoodiano, ma allo stesso tempo intercetta un momento di passaggio dalla critica cinematografica alla teoria del film prodotta in ambito universitario.

In tal senso, *Jaws* è uno dei primi blockbuster che attira su di sé non solo l'attenzione dei media, della stampa e della critica cinematografica. Il film di Spielberg nutre anche i *film studies* in cerca di legittimazione accademica, desiderosi soprattutto in quel momento di apparire più innovativi e agganciati al presente rispetto alle discipline tradizionali. Gli elementi "mitici" e gli archetipi presenti nel film (coi suoi rimandi al Leviatano, al *Moby Dick* di Melville e all'immaginario della *wilderness* americana) garantivano inoltre un immediato legame con le teorie dello strutturalismo francese derivate dall'antropologia di Lévi-Strauss. Infine, la grande attenzione riservata dagli intellettuali a *Jaws* era mossa anche dal desiderio di comprendere le ragioni di un'operazione economica e culturale così pervasiva e innovativa. Agli occhi della critica marxista o di quella vicina alla controcultura, *Jaws* era cioè anche il sintomo di una reazione. Una sorta di "ritorno all'ordine" o, se si preferisce, un modo per riprendere contatto con l'audience

**SPECIALE** più giovane attraverso gli schemi del racconto del cinema classico, dopo gli esperimenti della New Hollywood.

## 5. Lo squalo contro Amici miei

A partire dall'estate del 1975, sulla scia del grande successo negli Stati Uniti, *Jaws* si avvia a diventare campione di incassi in tutti i paesi in cui esce. Il 19 dicembre del 1975, il film arriva nei cinema italiani. L'operazione che sfruttava la coincidenza tra una vicenda ambientata su un'isola turistica a ridosso dei festeggiamenti per il 4 luglio e la stagione estiva si perde completamente a favore della più rassicurante uscita natalizia. Anche in Italia è un successo ma, unico caso al mondo, non risulta primo al box-office che assegna invece la vetta alla commedia di Mario Monicelli, *Amici Miei*.<sup>21</sup> Tra le prime tracce del film, c'è un servizio su *La Stampa* del 13 agosto 1975. L'articolo si intrattiene sulla trama (peraltro con ampi spoiler), dando poi grande enfasi alla morte di uno spettatore di 43 anni, colpito da infarto dentro a un cinema di New York "durante una scena particolarmente agghiacciante".<sup>22</sup> A fianco dell'articolo c'è un servizio sulle riprese del documentario, *Cari mostri del mare...*, di Bruno Vailati, che uscirà nel 1977, presentato come "La risposta a *Jaws*". Noto documentarista, Vailati ha già realizzato *Uomini e squali* che sarà distribuito nel 1976. Anche un altro documentario, *Fratello mare*, di Folco Quilici, girato nella Polinesia e uscito invece a ridosso del film di Spielberg, verrà raccontato dalla stampa italiana come una "sana" alternativa al superspettacolo hollywoodiano, con tutta la retorica del caso che oppone la genuinità del documentario all'artificio degli effetti speciali, l'amore per la natura alla caccia allo squalo. In entrambi i casi però, le locandine dei film si appoggiano al motivo visivo e all'immaginario di *Jaws* cercando per quanto possibile di cavalcarne l'eco.



Fig. 2 | Fratello Mare

L'idea che un documentario potesse far concorrenza a un blockbuster che in tutto il mondo stava trascinando il pubblico nei cinema ci sembra oggi abbastanza bizzarra. Bisogna però tenere conto della distribuzione dell'epoca. In Italia, non sono ancora così marcati gli effetti del cosiddetto *saturation selling* (distribuzione di molte copie per ottenere subito il massimo degli incassi dal circuito delle sale di prima visione, recuperando più velocemente l'investimento). A Roma, ad esempio, nelle circa cento sale del circuito di prima visione, al secondo week-end di uscita (27-28 dicembre), *Lo squalo* si trova solo in

## SPECIALE



Fig. 3 | Uomini e Squali

cinque cinema. Appena due in più di *Il padrone e l'operaio* di Steno, con Renato Pozzetto, mentre *Fratello mare* di Quilici è proiettato in due sale.

L'uscita di *Jaws* è accompagnata da vari articoli che fanno il punto sugli effettivi pericoli rappresentati dagli squali. Il pubblico italiano, almeno così ritengono i giornali, sembra più interessato a conoscere dettagli sulla eventuale verosimiglianza della vicenda raccontata nel film, che alla comparazione con altri oggetti culturali o generi cinematografici, come nel caso della stampa americana. I giornali italiani interrogano gli esperti: "È davvero così rischiosa una spiaggia della Florida o della California? Sì, certo, il pericolo esiste. Lo squalo bianco una volta azzannata la vittima torna volentieri sullo stesso posto. Ma la guardia costiera fa una sorveglianza implacabile, le notizie corrono, i mezzi di difesa esistono. Insomma, il film "Lo squalo", dice che cosa potrebbe succedere nell'eventualità più disgraziata che sia dato immaginare. Ma la realtà, per fortuna, è meno terribile".<sup>23</sup> Il "fenomeno", insomma, pare interessare più del film in sé (anche se com'è ovvio la "sharkphobia" cattura l'interesse della stampa di tutto il mondo).

Per *L'Unità*, *Jaws* è degno di nota solo per gli effetti speciali: "Tratto da un *romanzo di cassetta*, il film punta tutto sugli ingegnosi effetti speciali [...], è realizzato da un cineasta che dopo i pur interessanti esordi di *Duel* e *Sugarland Express* pare ora interessato solo a questi aspetti del suo lavoro [...] i personaggi sono scontati e i conflitti rimangono in superficie [...] nel complesso un film del filone catastrofico".<sup>24</sup>

Sintomatica di una certa diffidenza verso i prodotti della cultura popolare, i best-seller e lo spettacolo hollywoodiano, unita a un sottofondo di antiamericanismo, è una lunga recensione del film apparsa sulla rivista *Cinema60*. Lo squalo viene definito, "l'ultima marmellata di Natale, pensata dagli stregoni dell'intrattenimento fiutando l'aria al di sopra della testa del pubblico".<sup>25</sup> Inconcepibile è anche il fatto che l'autore del libro abbia frequentato un corso di "creative writing" all'Università:

## SPECIALE

Il romanzo da cui è stato tratto il film, essendo il primo scritto da Peter Benchley, classe 1940, passato dalla *Washington Post* al *Newsweek* e all'ufficio stampa del presidente Johnson, si potrebbe considerare una tesi di laurea tardiva per il fatto che egli ha frequentato una facoltà chiamata "creative writing", qualcosa che andrebbe definito come "tecnica del racconto", "disciplina del romanzo" o qualcosa di simile. Anche se, tutto sommato, non ci resta tanto facile ragionarci su sino in fondo.<sup>26</sup>

Su *Cinema60* si parla infine di una involuzione della carriera di Spielberg. I messaggi che erano rintracciabili nei primi due film, definiti come "impegnati", si sono smarriti; la sua "poetica pessimistica" si è affievolita: "Ci si chiede il perché di questa scelta di Spielberg. La sua parabola – soggetto metafisico (*Duel*), accusa esplicita contro la violenza della società in cui vive (*Sugarland Express*), arrivo consenziente dentro le fauci di un così facile successo – ci preoccupa".<sup>27</sup> Di certo, Spielberg non era preoccupato per come si stava mettendo la sua carriera, ma questa recensione è abbastanza significativa del clima culturale dell'epoca. A suo modo, illustra anche i più ampi limiti della critica italiana, i tentativi ovvero di applicare a un film come *Jaws* un'idea di "poetica dell'autore" sviluppata a ridosso dei contenuti o del paradigma dell'"impegno". Al lato opposto (ma senza niente in mezzo, verrebbe da dire) troviamo la lettura del film come fenomeno sociale, anche qui guardando soprattutto alla verosimiglianza dei suoi contenuti, ovvero ai "pericoli per le spiagge italiane".<sup>28</sup>

Sarà soprattutto la televisione a trasformare *Jaws* in un fenomeno popolare sfruttandone il successo assai meglio delle sale italiane. D'altronde, il film arrivava nel periodo in cui si stava consumando una crisi irreversibile della sala cinematografica che avrebbe raggiunto il culmine verso la fine del decennio successivo. Nel corso degli anni Ottanta, *Jaws* troverà invece nuova linfa grazie alla programmazione della Rai, prima, e delle Tv private poi. Il 1975 è infatti l'anno della Legge n. 103 del 14 aprile (Nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva) che di fatto aprirà la strada alle emittenti private. A poco a poco, *Jaws* ritroverà la sua cifra di prodotto intermediale e una più congeniale collocazione nel palinsesto delle calde serate estive, per guardarlo magari in un posto di villeggiatura vicino al mare.

Andrea Minuz



Fig. 4 | OdeonTV

## SPECIALE Note

1. In questo caso, il campo della ricezione è limitato alla critica e alla stampa (quotidiani, riviste, rotocalchi, saggi accademici) e ai discorsi principali che si sovrappongono al film. Mancano quindi altre tracce di ricerca – i documenti della censura, le lettere degli spettatori, i loro ricordi legati al film, l'analisi del box-office e della distribuzione – che permettono di formulare delle ipotesi più ampie e spostano i *reception studies* verso gli *audience studies*. Per una riflessione sul metodo dei *reception studies*, rimando ai lavori di Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*: Princeton University Press, Princeton (NJ) 1992; *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York 2000. Sulla confluenza di *reception* e *audience studies* in un medesimo campo di analisi si veda un'ottima rivista come *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, disponibile in open access all'indirizzo [www.participations.org](http://www.participations.org).
2. J. Staiger, "The Cultural Production of *A Clockwork Orange*", in *Id.*, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, cit., pp. 93-114.
3. T. Mc Carthy, "Summer of the Shark", *Time*, 23 giugno 1975.
4. V. Canby, "Entrapped by 'Jaws' of Fear", *New York Times*, 21 giugno 1975.
5. P. Kael, "Jaws", *The New Yorker*, 8 novembre 1976.
6. "Introducing Bruce." *Time*, 2 settembre 1974.
7. A. D. Murphy, *Review: Jaws*, *Variety*, 18 giugno 1975.
8. P. Biskind, *Jaws between the Teeth*, *Jump Cut*, n. 9, 1975, pp. 1-26.
9. A. Cooper, "Jaws", *Newsweek*, 23 giugno 1975.
10. S. E. Bowles, "The Exorcist and Jaws. Technique of the New Suspense Film", *Film/Literature Quarterly*, n. 3, vol. 4, 1976, pp. 196-214.
11. *Ivi*, p. 206.
12. S. Daney, "Matière grise", *Cahiers du cinèma*, n. 265, marzo-aprile 1976.
13. Cfr. Il documentario *The Pervert's Guide to Ideology* (S. Fiennes, UK, 2012).
14. S. Heath, "Jaws, Ideology and Film Theory", *Times Higher Education Supplement*, n. 231, 26 marzo 1976; poi in B. Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, University of California Press, Los Angeles 1985, pp. 509-514.
15. Cfr. F. Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, New York 1991.
16. F. Jameson, *Reificazione e utopia nella cultura di massa* (1976), tr. it. in *Id.*, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma 2003, p. 36
17. D. Rubey, "The Jaws in the Mirror", *Jump Cut*, n. 10-11, 1976, p. 22.
18. Cfr. J. E. Caputi, "Jaws as Patriarchal Myth", *Journal of Popular Film*, vol. 6, n. 4, 1978, pp. 305-326.
19. Cit. in D. Sutton, P. Wogan, "Jaws: Knowing the Shark", in *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*, Berg, Oxford 2009, p. 511.
20. R. Wilson, "Jaws as submarine movies", *Jump-Cut*, n. 15, 1977, pp. 32-33.
21. "Lo squalo battuto da Amici Miei", *La Stampa*, 25 giugno 1976.
22. "Uno squalo per Natale", *La Stampa*, 13 agosto 1975.
23. U. Odone, "Quando lo squalo fa paura non soltanto dallo schermo", *La Stampa*, 21 dicembre 1975.
24. "Lo squalo", *L'Unità*, 20 dicembre, 1975. Corsivo mio.
25. L. Sanbonet, "Il primo mostro del bisestile. 'Lo squalo', film di natale per tutti", *Cinema60*, anno XVI, 1976, nn. 107-108, gennaio-aprile, 1976, p. 64.
26. *Ibidem*.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*.