

# CINERGIE

il cinema e le altre arti



## INDICE

### SPECIALE

- pag. 05 **Jaws Experience (1975-2015)**  
di Andrea Minuz
- pag. 12 **“Duel with a Shark”: Un’analisi della regia di Jaws**  
di Warren Buckland
- pag. 27 **Lo squalo, le strategie di marketing della Universal e la costruzione della “jawsmania”**  
di Elizabeth Castaldo-Lundén
- pag. 36 **Due note di credibilità. John Williams e Lo squalo**  
di Emilio Audissino
- pag. 45 **Spielberg’s Jaws and the Disaster Film**  
di Frederick Wasser
- pag. 55 **What would Hitchcock do?**  
**Analisi e meccanismi della suspense hitchcockiana in Jaws**  
di Edoardo Beccattini
- pag. 65 **Lo squalo: animalità, politica e filosofia della natura**  
di Andreina Campagna
- pag. 74 **Gli agguati dello sguardo. Enunciazione della suspense in Jaws**  
di Adriano D’Aloia
- pag. 86 **“Bruce”, Marx e la cultura popolare. Un’analisi della ricezione di Jaws (1975-1980)**  
di Andrea Minuz
- pag. 96 **Mare Monstrum**  
**Il riverbero di Jaws nei sequel illegittimi: mockbuster, imitazioni, ripoff (e documentari) di produzione italiana (1976-1995)**  
di Denis Lotti

### SOTTO ANALISI

La sezione Sotto analisi corrisponde allo speciale di Andrea Minuz

### ART AND MEDIA FILES

- pag. 105 **Zaré and Kurds-Yezids. The representation of the Kurds in two Soviet Armenian films**  
di Artsvi Bakhchinyan
- pag. 112 **Cinema Without Film: A Sketch of a Fragmented History of the Polish Avant-Garde Film, 1916 – 1934**  
di Kamila Kuc

## INDICE

### CAMERA STYLO

- pag. 121 ***Pepi, Luci, Bom. La caméra stylo*** di Pedro Almodóvar  
di Anna Masecchia

### ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 128 **Identità ai margini. Il cinema di Hong Kong tra post-colonialismo e nazionalismo**  
di Stefano Locati

### CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

- pag. 137 **Produzione discorsiva e tecnologia: note teorico-metodologiche per una ricerca sulle riviste per videoamatori**  
di Diego Cavallotti

### RECENSIONI

- pag. 145 **Libri ricevuti**  
di Roy Menarini
- pag. 149 **La mascolinità nel cinema italiano**  
**Catherine O'Rawe, *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, London 2014**  
di Roy Menarini
- pag. 151 **Dieci anni dopo**  
**Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, New York 2015**  
di Giacomo di Foggia
- pag. 153 **Charles Baudelaire vs Oliver Wendell Holmes**  
***Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Franco Angeli, Milano 2014**  
di Giacomo di Foggia
- pag. 155 **Del gusto italiano per l'orrido nel XX secolo**  
**Simone Venturini, *Horror italiano*, Donzelli, Roma 2014**  
di Francesco di Chiara
- pag. 157 **Racconti di vite non omologate**  
**32. Torino Film Festival 2014**  
di Lucia Tralli

## INDICE

- pag. 161 **Cinema's Linguistic Turn?**  
**52. New York Film Festival 2014**  
di Angela Dalle Vacche

## SPECIALE JAWS EXPERIENCE (1975-2015)

Giugno, 1971. Peter Benchley, giornalista del «Washington Post», spedisce quattro cartelle con una proposta di romanzo all'editore «Doubleday» di New York. Lo spunto è la presenza di un grosso squalo bianco sulle coste di un'isola turistica nel pieno della stagione estiva. C'è la scena con l'uccisione di una ragazza mentre fa il bagno di notte, l'avvio di una trama sentimentale e una vicenda di corruzione politica che coinvolge vari personaggi dell'isola. La proposta è accettata con la clausola di siglare il contratto solo dopo la lettura dei primi quattro capitoli.

Nell'estate del 1973, al termine di varie riscritture, Benchley consegna una versione definitiva del romanzo. Al libro si sono già interessati i produttori David Brown e Richard Zanuck della Zanuck/Brown Production legata alla Universal, reduci da *The Sting* (*La stangata*, 1973), vincitore di sette Oscar, tra cui quello per il miglior film. Zanuck e Brown hanno sentito parlare del romanzo di Benchley, o meglio gli sono giunte alcune voci dalla redazione di *Cosmopolitan* dove lavora Helen Brown, moglie di David. In redazione gira un foglietto con il riassunto della trama e un appunto: "It could be a good movie". Nel 1974 *Jaws* diventerà un best-seller ma in quel momento il libro non è neanche andato in stampa. Zanuck e Brown decidono di correre il rischio. L'accordo con Benchley si chiude a centocinquantamila dollari più venticinquemila per scrivere una prima versione della sceneggiatura. Iniziano i primi colloqui per capire a chi affidare il film (Zanuck e Brown pensano a un thriller/horror con un budget contenuto). Steven Spielberg, un giovane regista di venticinque anni da poco sotto contratto con la Universal e con il secondo film ancora in post-produzione (*Sugarland Express*), non rientra nei loro piani. Spielberg però trova una bozza del libro negli uffici della Zanuck/Brown Production e chiede di poterlo leggere.

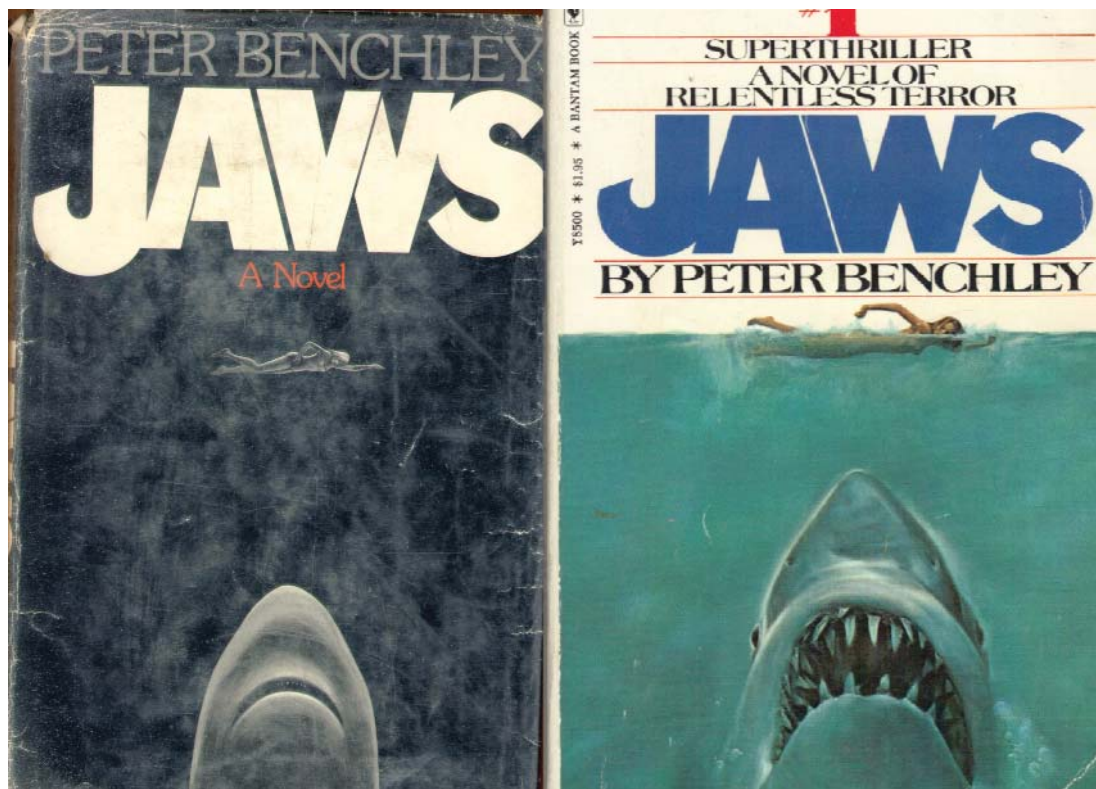


Fig. 1 | La prima edizione "Doubleday" (1974) e la versione "paperback" (1975).

## SPECIALE

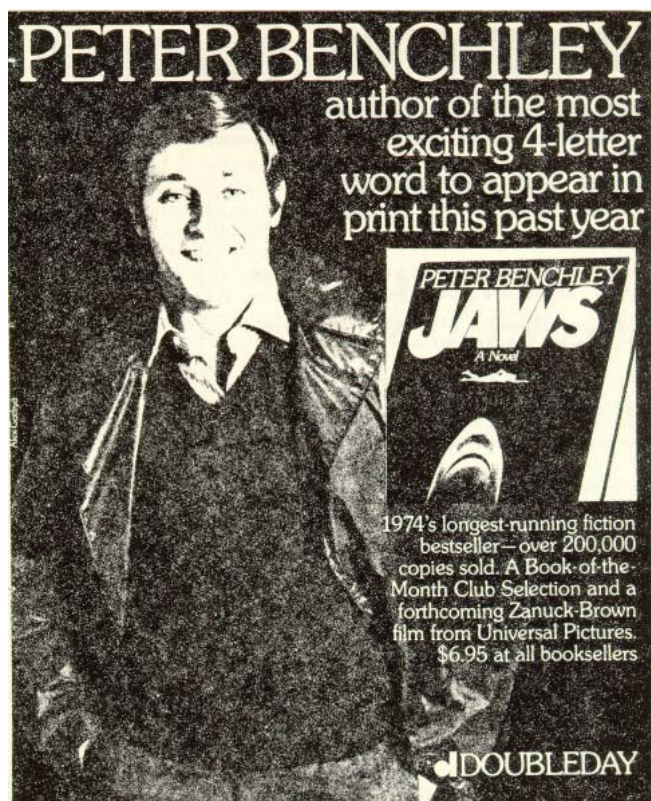


Fig. 2 | 1974. Un'inserzione pubblicitaria di "Doubleday" che sottolinea il successo del libro e annuncia l'arrivo imminente del film.

Inizia così una tra le produzioni più avventurose, temerarie e rocambolesche della storia del cinema americano. Una vicenda che lo sceneggiatore del film, Carl Gottlieb, ha sintetizzato con grande efficacia: "Spielberg aveva ventisei anni quando ebbero inizio le riprese di *Jaws* e circa centouno quando finì". Sulla leggendaria realizzazione di *Jaws*, Gottlieb ha scritto uno tra i più bei libri di making-of che si possa desiderare di leggere e che, al pari dell'intervista di Truffaut a Hitchcock, si offre anche come un formidabile manuale di regia del tipo "problem-solving"<sup>1</sup>. Il materiale non mancava di certo. Come, ad esempio, la bizzarra convinzione di Zanuck e Brown di realizzare il film con uno squalo ammaestrato, sul modello di *Lassie*, *Furia* o *Rin Tin Tin*. Quando gli viene spiegato che, per quanto a Hollywood tutto sia possibile, non esistono al mondo ammaestratori di squali, pensano di mollare il progetto e rivendere in fretta i diritti. È Spielberg, tra gli altri, a caldeggiare con grande convincimento l'idea di costruire un modello a grandezza naturale di un enorme squalo bianco meccanico e di girare il film nell'oceano, anziché in una cisterna della Universal. Due cose che a Zanuck e Brown appaiono completamente folli. Ma la storia di *Jaws* è l'ennesima dimostrazione di come non esista una formula esatta dalla quale estrarre successi che sbancano il box-office. Zanuck, Brown e Spielberg si giocano la loro carriera attorno a un film mai realizzato prima, carico di imprevisti e interrogativi, il cui budget iniziale aumenta man mano che il progetto va avanti. Dal punto di vista produttivo si muovono come dei pionieri. Assistendo alle riprese nell'isola di Martha's Vineyard, con lo squalo meccanico che si inabissava di continuo, andava in cortocircuito, o restava con le fauci spalancate perché non rispondeva ai comandi, nessuno poteva ipotizzare come avrebbero reagito gli spettatori. *Jaws*, peraltro, era un film senza star. La star, quella su cui tutti puntavano per il successo del film, era "Bruce", come Spielberg e la troupe presero a chiamare lo squalo sul set ("Bruce" era il nome dell'avvocato di Spielberg).

## SPECIALE



Figg. 3, 4 | “Bruce” sul set di Martha’s Vineyard (1974)

La brillante intuizione di Spielberg di mostrare “Bruce” solo dopo oltre un’ora di film – costruendo i primi due attacchi con effetti di montaggio, soggettive dello squalo che punta la propria vittima e, va da sé, le due note ossessive della musica di John Williams – era quindi dettata dalle circostanze. Dal fatto che “Bruce” non funzionava mai, e dal diffuso timore che il pubblico sarebbe scoppiato a ridere di fronte a

**SPECIALE** quel pesce giocattolo che spuntava a stento fuori dall'acqua. Come più volte riconosciuto da Spielberg stesso, il problema si trasformerà in uno dei punti di forza del film: "se avessimo realizzato *Jaws* nel 2005, mi sarei affidato al digitale e lo squalo comparirebbe più spesso. In questo modo avrei completamente rovinato il film [...] il fatto che lo squalo non funzionasse, trent'anni fa fu la mia salvezza"<sup>2</sup>. Non a caso, gli Oscar assegnati a *Jaws* andarono alle musiche di John Williams e al montaggio di Verna Fields, due contributi decisivi per inchiodare lo spettatore davanti a uno squalo che di fatto non si vede quasi mai sino all'epilogo (dopo *Jaws*, Verna Fields sarà nominata vice-presidente del settore "Feature Production" della Universal, diventando una delle prime donne a occupare un ruolo dirigenziale negli Studios).



Fig. 5 | Inaugurazione del "Jaws Ride"

Il successo della sfida produttiva di Zanuck, Brown e Spielberg si trasforma in breve tempo in un punto di svolta. *Jaws* è infatti uno spartiacque della storia dell'industria cinematografica. Ha cambiato le regole di Hollywood, introducendo un nuovo modello di business, distribuzione e film-marketing. Per la prima volta un film usciva in contemporanea in tutto il Paese in oltre quattrocento copie, sfruttando in modo inedito la stagione estiva. La pubblicità puntava tutto sulla televisione attraverso una campagna martellante partita molti mesi prima creando così grande attesa e curiosità attorno al film. Cose che oggi ci appaiono normali, ma che all'epoca sovvertivano le strategie dell'industria dell'entertainment e trasformarono *Jaws* in un "brand". Iniziarono con le magliette. Poi, cavalcando i record del film al box-office, al reparto marketing della Universal non si fermarono più. Dai set per il barbecue ai copri water e ai flipper, e ancora giocattoli, tazze, bicchieri e il «Jaws ride», la giostra per i turisti negli Universal Studios, inaugurata il 10 aprile 1976. Qualsiasi cosa alimentava il circuito della «jawsmania». Non si era mai visto niente del genere prima (si veda qui il saggio di Elizabeth Castaldo-Lundén che ricostruisce la campagna di marketing del film). Tra le novità c'era anche la commercializzazione del "dietro le quinte", un'altra cosa rara alla metà degli anni Settanta. Per soddisfare la curiosità degli spettatori, *The Jaws Log* e *The Making of the Movie Jaws* escono praticamente assieme al film e vanno subito a ruba. *Jaws*, insomma, si trasforma un'unità produttiva al centro di una rete intermediale che nutre una nuova forma di consumo cinematografico, non più incentrata sulla visione in sala.

I record d'incassi, l'invenzione del «summer blockbuster» o gli esorbitanti introiti del merchandising che superavano quelli dei biglietti venduti, rendono *Jaws* una tappa cruciale della storia del cinema.



**SPECIALE** Ma il film che ha spalancato la carriera di Steven Spielberg è sin da subito sconfinato nell'immaginario collettivo diventando un fenomeno globale e un'icona della cultura popolare. Oltre a terrorizzare il pubblico dell'estate del 1975, attraverso la sua intensità immediata *Jaws* ha impresso nella memoria di generazioni di spettatori segni e suoni che funzionano come archetipi della paura. La pinna dello squalo che emerge dall'acqua o il profilo di "Bruce" che punta la sua prima vittima nel manifesto del film<sup>3</sup> (che per anni sarebbe stato riutilizzato sulle vignette satiriche più disparate) sono ormai parte della nostra cultura visiva.

*Jaws* è com'è noto un film decisivo per comprendere il passaggio dalla New Hollywood all'era del blockbuster contemporaneo e dell'high-concept movie. Per molti critici, il suo successo diventa l'emblema stesso della fine di quella prima ondata di film inaugurata da *Bonnie and Clyde*, *The Graduate*, *Easy Rider*, che si poneva in grande discontinuità rispetto allo stile degli studios. Ma "dopo la scoperta – alla fine di quel week-end di giugno del 1975 in cui *Jaws* invase i cinema di tutto il Paese – che un film poteva incassare circa quarantotto milioni di dollari in tre giorni, l'unico vero prestigio di un film di Hollywood sarebbe stato il record d'incassi"<sup>4</sup>. Non pochi guardano con sospetto al film "responsabile" della chiusura del ciclo più creativo e libertario della New Hollywood. I record di incassi (battuti due anni dopo da *Star Wars*) e la figura stessa di Spielberg, assai distante dal mondo della controcultura americana, si prestano assai bene a questa lettura. Il successo di *Jaws* viene legato a un "ritorno all'ordine" degli studios, quasi un'anticipazione dell'ideologia hollywoodiana degli anni Ottanta, oltre che del modo di produzione del blockbuster contemporaneo. Questa lettura appare però incapace di dar conto del fascino che il film continua a esercitare da quarant'anni sugli spettatori di varie generazioni. Se *Jaws* si distacca dai film della New Hollywood, oggi appare estraneo anche all'esperienza cinematografica che associamo alla parola "blockbuster". Un aspetto sottolineato di recente in un articolo del "New York Times": "È vero che *Jaws*, come modello produttivo, prefigura il blockbuster contemporaneo. Però se lo accostiamo a *Pacific Rim*, *World War Z* o *White House Down*, ci sembra un film artistico. La tensione si costruisce attorno a qualcosa che lo spettatore non può vedere, il film ha più a che fare con la paura in sé che con gli squali, più con il suspense che con l'azione. Non è solo la storia di uno squalo che ha spinto milioni di persone



Fig. 6

## SPECIALE ad aver paura del 71% della superficie terrestre<sup>5</sup>.

Attorno a *Jaws* si è costruita una ricca leggenda di aneddoti, dati, cifre, leggende. Dettagli della sua lavorazione sono stati raccontati in libri, interviste, documentari e come ogni cult-movie ha generato un fandom che in seguito internet ha rilanciato in chiave globale. Accostandosi a un oggetto di culto, ci si misura sempre con la difficoltà di tenere assieme la prospettiva dell'analisi del testo con quella più ampia del "fenomeno" che coinvolge l'industria, il pubblico, la critica, l'immaginario collettivo. L'idea di dedicare un numero speciale a *Jaws* non nasce solo dalla ricorrenza del suo quarantesimo anniversario, ma dal tentativo di raccogliere questa sfida interpretativa.

L'articolo di Warren Buckland con cui si apre il numero offre una lunga e dettagliata analisi formalista del film. Buckland si propone di analizzare il modello di regia di Spielberg poiché, come lui stesso afferma, "la storia tormentata della produzione di *Jaws* è divenuta leggenda, ma poco si è scritto sull'estetica del film, in particolare sulle scelte cinematografiche di Spielberg, compiute in condizioni di ripresa estreme". Prospettive legate all'analisi testuale sono offerte anche nei contributi di Edoardo Becattini e Adriano D'Aloia. Muovendo dalle proposte teoriche di Richard Allen e Noël Carroll, Becattini si concentra sul gioco di specchi tra *Jaws* e il suspense hitchcockiano, guardando al film di Spielberg come a un'esemplare rilettura di questa tecnica. D'Aloia analizza invece le anomale costruzioni del punto di vista di alcune inquadrature in relazione ai vari livelli di coinvolgimento dello spettatore (fisiologico, percettivo, cognitivo, emotivo), rileggendo il tema dell'enunciazione alla luce delle più recenti teorie dell'esperienza cinematografica. La celeberrima partitura di John Williams è oggetto dell'articolo del musicologo Emilio Audissino che ha pubblicato di recente un ampio studio sul compositore hollywoodiano (*John Williams's Film Music*). Anche attraverso l'analisi della musica di Williams emerge il ruolo di cesura del film di Spielberg rispetto alla cultura degli anni Settanta e alla New Hollywood. *Jaws*, cioè, "è 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. Le musiche del film sono tutte eseguite da un'orchestra sinfonica e scritte negli idiomi della musica colta (...) Williams dimostrò quindi come la musica sinfonica sul modello della vecchia Hollywood poteva ancora dare un contributo fondamentale al cinema". Elizabeth Castaldo-Lundén esplora invece la genesi dell'ossessione della nostra cultura per lo squalo e la costruzione mediatica della "sharkfobia" attraverso lo studio del marketing di *Jaws*. Avvalendosi di un'estesa ricerca d'archivio, Lundén sviluppa la nozione di *epifenomeno*, proposta da Barbara Klinger, dando conto delle varie riscritture dei significati originali del romanzo di Benchley. Letture di taglio culturalista sono proposte da Andreina Campagna e Frederick Wasser. Il primo contributo analizza il posto di *Jaws* nell'immaginario del *disaster movie* prendendo spunto, tra gli altri, dal celebre *The imagination of Disaster*, il saggio dell'intellettuale americana Susan Sontag pubblicato nel 1965 che eserciterà una grande influenza nella critica cinematografica. Wasser, autore di una corposa lettura politica del cinema di Spielberg pubblicata nel 2010 (*Steven Spielberg's America*), offre una precisa analisi del contesto in cui collocare il film, discutendo con grande ricchezza di riferimenti il decisivo quanto ambivalente rapporto di *Jaws* con la cultura americana. La ricostruzione della prima ricezione del film è invece oggetto dell'articolo di Andrea Minuz che discute le numerose letture circolate nella critica, con riferimento specifico alla teoria del cinema (che in quegli anni consolidava il suo ingresso nel mondo accademico) e alla prima ricezione italiana. Al contesto italiano e alle numerose imitazioni del successo di Steven Spielberg è dedicato infine il saggio di Denis Lotti che ripercorre la fitta trama di prestiti, plagii e riletture di *Jaws* circolate in quegli anni nell'industria del cinema italiano.

L'idea complessiva è provare a mettere a fuoco il curioso intreccio di prossimità e lontananza che il film emana oggi ai nostri occhi. Saldamente radicato nel nostro immaginario, *Jaws* evoca anche un'epica del set e degli effetti speciali che nell'era della *computer graphic* lo rende più vicino al *King-Kong* di Cooper e Schoedsack che al *Titanic* di Cameron. Da un lato, è il prototipo dell'high-concept movie contemporaneo, del tutto innovativo per la distribuzione e la pianificazione cross-mediale del marketing.

**SPECIALE** Allo stesso tempo, si offre come una fantasma del cinema classico a cominciare da “Bruce”. John Alves era il responsabile del design del film, colui che elaborò i primi modelli dello squalo che sarebbero poi serviti per gli storyboard. Ma l’artefice della creatura meccanica era Robert Matthey, classe 1910, guru degli effetti speciali Disney e autore delle animazioni di *20.000 leghe sotto i mari* (1954) e *Mary Poppins* (1964). Il tempo ha dato alla dimensione artigianale dello squalo ideato da Matthey una sua curiosa dimensione spettrale. Quando alla fine del film spunta fuori dall’acqua, Bruce ci terrorizza non perché sembra vero, ma proprio per quello che è. Un giocattolo meccanico privo di vita che all’improvviso pare animarsi per una forza oscura, come certe bambole della tradizione horror. Come ci ricorda Robert Shaw (Quint), nel celebre monologo verso la fine del film: “You know the thing about a shark, he’s got...*lifeless eyes, black eyes, like a doll’s eye. When he comes at ya, doesn’t seem to be livin’. Until he bites ya and those black eyes roll over white*”.

Andrea Minuz

#### Note

1. C. Gottlieb, *The Jaws Log*, Dell, New York, 1975
2. S. Spielberg cit. in *The Jaws still working. The Impact and Legacy of Jaws* (E. Hollander, 2007, documentario distribuito dalla Universal).
3. Il creatore del manifesto è Roger Kastel, disegnatore di New York e collaboratore di varie riviste. L’immagine era sulla copertina dell’edizione tascabile del libro di Benchley. Gli editori non erano pienamente soddisfatti del disegno stilizzato comparso nella prima edizione di Doubleday, e per la seconda edizione Kastel opta per un maggior realismo. Va al museo di storia naturale di New York e scatta alcune fotografie ai calchi in gesso degli squali. La ragazza invece era una modella che avrebbe dovuto ritrarre per «Good Housekeeping», cui chiese di mettersi in posa su uno sgabello fingendo di nuotare.
4. D. Denby, “Can the Movies be Saved”, *New York Magazine*, 19, 1986, p. 30, cit. in T. Elsaesser, A. Horwath, N. King (eds.), *The Last Great American Picture Shows. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, p. 23 (cui rimando per un vasto inquadramento cinematografico e socio-culturale della New Hollywood
5. H. Havrilesky, “Stop Blaming Jaws!”, *New York Times*, 1 agosto 2013.

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

### *Premessa* [ndt]

L’articolo di Warren Buckland è l’inedita traduzione italiana del quarto capitolo del suo *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster* (Continuum, New-York/London, 2006). In questo testo, Buckland propone un’analisi formalista del cinema di Spielberg dando conto delle scelte di regia, delle tecniche impiegate e dell’orchestrazione di tutti i materiali del film per rilevare sia la cifra personale di uno stile che la dimensione collettiva del lavoro cinematografico (in tal senso, Buckland si appoggia più alla manualistica tecnica che alla letteratura classica dell’analisi testuale). L’articolo isola alcuni segmenti decisivi di *Jaws* per mostrare la sua marcata compattezza stilistica, con particolare riferimento all’uso delle rime visive e al rapporto tra spazio e personaggi<sup>1</sup>.

### *L’incipit di Jaws: il primo attacco*

*Jaws* si apre con un suono primordiale indistinto su uno schermo nero. È un’apertura che diventerà un segno caratteristico di vari film di Spielberg, come *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) o *Jurassic Park* (1993). L’oscurità, combinata a un suono irricognoscibile che ci prepara all’atmosfera del film, si prolunga nella prima inquadratura filmata sott’acqua per una durata di 29 secondi<sup>2</sup>. Il rapporto con la scena successiva non è immediatamente chiaro. Ma mentre il film procede, capiremo che l’oggettiva rappresentava una presenza minacciosa nell’acqua in cui Christine Watkins/Chrissie (Susan Backlinie) sta per andare a nuotare.

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

Un’inquadratura d’ambientazione, in realtà quasi tutte quelle che servono a mostrare l’ambiente, non hanno granché significato se lo spettatore non può collegarle ai personaggi che fanno esperienza di quell’ambiente. Nella sequenza, la sua rilevanza sarà facilmente riconoscibile e la sua presenza più significativa se lo spettatore entra prima in contatto con i personaggi, e solo dopo con l’ambientazione [...] In altre parole, se risulta chiaro chi sia coinvolto nell’inquadratura totale, lo spettatore analizzerà e assorbirà più facilmente quei dettagli che aiutano a far evolvere la scena e a sviluppare i personaggi<sup>3</sup>.

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

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

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

Con la *water box* si può portare la macchina da presa al livello dell'acqua. Si può letteralmente lasciare che il livello dell'acqua salga fino in cinema alla lente senza che la macchina da presa si bagni. Questa è l'unica ragione: mantenere la macchina da presa asciutta. Non è niente di più che una scatola quadrata; sembra un acquario. Ha un fondo solido e la parte anteriore in vetro così da poterci calare una macchina da presa<sup>4</sup>

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

**SPECIALE** quello che fanno diventa tutto un trucco. Lasciano che la camera intralci il cammino di quello che stanno facendo ... La storia così non viene raccontata bene però sullo schermo si possono vedere un sacco di effetti fotografici<sup>75</sup>. Butler è noto come difensore di una *mise-en-scène* classica più che manierista. La *water box* è un caso esemplare di una tecnica innovativa che crea una visione inedita o anomala pur rimanendo all'interno di una prospettiva classica. È un esempio di problem-solving creativo, un pensiero in grado di risolvere in modo originale un problema pratico (filmare nell'acqua). Poi, Spielberg ha incorporato la creatività di Butler nella sua visione generale del film e della sua struttura visiva. Come ricorda Butler, la direzione della fotografia è soprattutto una questione di problem-solving. Decisioni di questo genere – girare parti della scena sottacqua dalla prospettiva dello squalo, far durare la morte di Chrissie per 11 inquadrature, e filmare al livello della superficie del mare – sono quindi state prese in fase di produzione con l'approvazione finale di Spielberg.

### **Presentazione di Brody**

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



Fig. 1

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

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



Fig. 2

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

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

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

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



Fig. 3

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

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



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

### ***Sul traghetto***

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

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



Fig. 4

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

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

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

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

### ***Il secondo attacco***

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

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

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

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

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

## SPECIALE



Fig. 5



Fig. 6

Attraverso il montaggio, si presuppone che Brody sia consapevole di queste zone d'azione. Questo non significa che esse rappresentino il suo punto di vista o una focalizzazione interna (di superficie). Rappresentano semmai la sua "consapevolezza" (focalizzazione esterna). Le soggettive sono infatti conservate per l'azione seguente<sup>6</sup>.

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

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

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

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

L'inquadratura successiva conferma immediatamente questo pericolo, mentre la mdp adesso è sottacqua, a rappresentare il punto di vista dello squalo. Esso si dirige verso Alex, e quando è a pochi centimetri, la mdp torna in superficie dal punto di vista della spiaggia. In un'inquadratura che dura meno di due secondi, si vede Alex sullo sfondo che viene attaccato. In piano medio, gli altri bambini continuano a giocare in acqua. Subito dopo torniamo alla spiaggia, dove un certo numero di persone ha assistito all'attacco. Significativamente, la Sig. Kintner è al centro dell'inquadratura, ma sta leggendo, ignara di quello che sta accadendo. Brody è fuori campo e presumibilmente anche lui è ignaro. Il punto in cui si stacca è importante. La montatrice, Verna Fields, ha detto che, alcune delle inquadrature le ha tenute sullo schermo deliberatamente più a lungo del normale<sup>7</sup>. Sebbene non menzioni l'attacco dello squalo, è evidente che ha invertito le priorità e in questa prima inquadratura di Alex attaccato, ha mostrato il minimo d'informazione. La mdp taglia immediatamente al controcampo – vale a dire, distoglie l'attenzione dall'attacco di Alex non appena questo ha luogo. Non vediamo molto dell'attacco, e anche i bambini in piano medio, oscurano la nostra visione. Ma poi Spielberg inserisce l'inquadratura “da un milione di dollari” – ovvero, il pubblico vede un'altra inquadratura di Alex mentre viene attaccato, e questa immagine è più lunga, chiara e dirompente nella sua violenza. E come se non fosse abbastanza, si passa a un'inquadratura subacquea in cui Alex è trascinato a fondo. Nessuna di queste due inquadrature compaiono nella sceneggiatura finale; la morte di Alex era costruita nello stesso modo del cane, cioè in modo indiretto. L'indizio della sua morte è una chiazza di sangue che inizia a coprire gli altri bambini nel mare. Durante la produzione, Spielberg ha deciso di andare oltre la sceneggiatura e mostrare la morte di Alex in maniera più intensa e visiva<sup>8</sup>.

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

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

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

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

### **Quint**

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

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

### **Il terzo uomo: Hooper**

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

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

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

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

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



Fig. 7

Seppur si tratti di tre inquadrature, la sequenza è qui organizzata in modo diverso, ovvero attraverso una composizione in diagonale. Essa è interrotta brevemente da un controcampo di Brody, prima di tornare allo schema precedente (ovviamente un'inquadratura continua è stata tagliata in due dal controcampo, o forse da un cosiddetto piano di sicurezza<sup>9</sup>). La prima metà della sequenza dura 15 secondi, la seconda 43.

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

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

### ***La barca di Ben Gardner***

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

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

### ***L'Orca***

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

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

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

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

*“Ci serve una barca più grande”*

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

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



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

### ***L'attacco finale***

Nell'attacco finale, dopo la morte apparente di Hooper nella gabbia dello squalo, lo squalo uccide Quint, affonda l'*Orca*, e alla fine viene sconfitto da Brody, che incastra la bombola di aria compressa nelle sue mascelle. Prima che Quint e Brody abbiano modo di riflettere sulla morte apparente di Hooper, Quint guarda fuori campo. L'inquadratura comincia con entrambi in primo piano, che guardano la gabbia divelta. Brody si allontana, le spalle alla mdp, mentre Quint avanza in piano ravvicinato guardando fuori campo a sinistra. Le loro pose agli antipodi significano opposte reazioni alla morte di Hooper: Brody si chiude in se stesso, affranto, Quint guarda fuori, e la sua unica preoccupazione è il prossimo attacco. E l'attacco non si fa aspettare. Lo squalo emerge dall'acqua e si schianta sulla poppa dell'*Orca*. La barca sbanda, Quint scivola e cade dritto verso lo squalo. Dapprima si aggrappa alla panchina della cabina, ma la bombola d'aria compressa gli rotola sulle dita, ed è costretto a mollare la presa. Brody afferra la mano di Quint, ma non lo riesce a trattenere e scivola in bocca allo squalo. La natura frenetica dell'azione è imitata nella frenesia del montaggio, principalmente un montaggio veloce tra lo squalo che guarda Quint, e lo squalo dalla prospettiva di Quint – tre volte dal suo punto di vista ottico, mentre lo squalo lo sta mangiando.

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

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

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

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

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

Warren Buckland

## Note

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

## SPECIALE **Lo squalo, le strategie di marketing della Universal e la costruzione della “jawsmania”**

Quest'articolo ricostruisce le strategie di marketing elaborate dalla Universal per il lancio di *Jaws*, spesso citate tra le principali ragioni del successo del film. In tal senso, esplora anche la genesi dell'ossessione della nostra cultura per lo squalo e il diffondersi della cosiddetta “jawsmania”, ovvero il mito dello squalo-killer e la sua perenne “vitalità artistica” di volta in volta rilanciata da Hollywood.

Per capire il legame tra il ritratto dello squalo come feroce assassino e la sua conseguente stigmatizzazione, farò anzitutto riferimento all'idea di *epifenomeno* sviluppata da Barbara Klinger a proposito della ricezione dei testi della cultura popolare<sup>1</sup>. Secondo quest'ipotesi, alcune idee si diffondono grazie alla circolazione di testi particolarmente adatti a fuoriuscire dai loro margini e a rileggersi per frammenti e sequenze narrative spesso inedite rispetto ai significati del testo di partenza. In tal senso, sosterrò che l'idea dello squalo come “spietato assassino” è un testo radicato nella cultura popolare soprattutto attraverso gli epifenomeni che lo circondano. Ovvero, non solo grazie al film – che rispetto al romanzo di Benchley pone lo squalo in primo piano – ma all'orchestrazione della campagna di marketing della Universal. L'articolo si basa su una ricerca d'archivio svolta sui materiali conservati presso la Margaret Herrick Library di Beverly Hills, l'Howard Gotlieb Archival Research Center della Boston University Library e la Peter Benchley Collection.

### **Il romanzo**

Dal momento in cui Zanuck e Brown acquisiscono i diritti del romanzo di Peter Benchley, nel 1973, ogni singolo aspetto legato al libro e al film inizia a essere pubblicizzato. La notizia raggiunge i media l'aprile dello stesso anno, con l'annuncio della partecipazione alla produzione del film, così come dell'uscita del romanzo nel febbraio del 1974<sup>2</sup>. Una volta pubblicato il libro, Congdon e Brown uniscono le loro forze con il supporto di Murray Weissman – il capo del dipartimento stampa Universal. La strategia principale era volta a supportare le azioni del dipartimento, sottoponendo il libro a degli *opinion maker* chiave del mondo del business e dei media, facendo quindi investire la Universal in spot che lo promuovessero<sup>3</sup>. A quel tempo, Universal stava sperimentando nuove tipologie di campagne pubblicitarie. Spiegavano i produttori: “il lavoro di un regista giovane e nuovo regista non è necessariamente un cattivo affare, anzi. Dal momento che Steven Spielberg è indispensabile a noi e alla Universal, dove peraltro è sotto contratto, è senz'altro fondamentale che i suoi film ricevano la maggiore attenzione possibile”<sup>4</sup>.

David Brown, Richard Zanuck e Peter Benchley s'imbarcano in un tour di promozione nazionale per il libro, rilasciando interviste alla radio e in televisione e facendo molte apparizioni nelle librerie del Paese<sup>5</sup>. La grafica del materiale pubblicitario per promuovere i risultati del romanzo e generare aspettative sul film ricalcava la forma di lettere private tra le compagnie<sup>6</sup>. Poco dopo, fioccarono i contratti per pubblicare il libro all'estero<sup>7</sup>.

Betty Prashker, vice presidente di Doubleday, fu una delle prime a notare il potenziale dello squalo nel romanzo, e non esitò a suggerire alcune idee per arricchire la storia. “I passaggi di Benchley sullo squalo sono meravigliosi [...] la cornice del racconto non potrebbe essere la caccia allo squalo? Tutta l'azione potrebbe avere luogo nel fine settimana del 4 luglio con la morte della donna come prologo”<sup>8</sup>. Tuttavia, Benchley preferì tenere lo squalo a contorno di una storia sulla miseria delle relazioni umane. Ma il romanzo romantico non aveva alcun potenziale commerciale o fascino agli occhi di Spielberg, che non esitò a modificarlo secondo quello che per lui sarebbe stato più efficace per l'impatto della storia e i risultati al botteghino. “Se facessi un film sugli effetti dell'attacco di uno squalo sul declino socio-economico di una comunità legata ai guadagni stagionali per evitare i sussidi invernali”, osservò

**SPECIALE** Spielberg, “penso che David Zanuck, David Brown e io saremmo le uniche tre persone ad andare al cinema”<sup>9</sup>. Questa libertà di adattamento era anche legata alla condizione autoriale dei registi della New Hollywood. Ma nel caso di Spielberg, si trattava più che altro di una profonda consapevolezza del pubblico e dei suoi desideri. La storia doveva essere semplice, diretta, focalizzata sullo squalo e ovviamente *larger-than-life*. Per Benchley lo squalo era solo un elemento in più della vicenda, perché la sua preoccupazione principale era il raggiungimento del realismo descrittivo di una data classe sociale. I personaggi del romanzo erano più complessi, così come le loro vite e relazioni interpersonali. In un'intervista controversa per *Newsweek*, Spielberg spiegava: “La visione di Peter Benchley del libro non corrispondeva a quella del film che volevo trarne [...] A Peter non piaceva nessuno dei suoi personaggi, e infatti non erano particolarmente simpatici. Li mette in una situazione in cui finisci con lo sperare che lo squalo se li mangi tutti, in ordine alfabetico”<sup>10</sup>.

Il titolo emblematico ha senza dubbio giocato un ruolo determinante in termini di marketing. È conciso, facile da ricordare, efficace da associare ai “tie-in”. Il suo impatto è diretto quanto l'attacco repentino di uno squalo. Puntare l'attenzione sullo squalo cattivo era chiaramente una mossa azzeccata rispetto al racconto e al coinvolgimento del pubblico. Benchley non esitò a esprimere il suo disappunto e le sue remore circa la mancanza di realismo e verosimiglianza nella sceneggiatura con una serie di lettere a David Brown<sup>11</sup>.

*Jaws* divenne un bestseller non appena arrivò in libreria. La promozione del libro e del film cominciarono simultaneamente. Grazie a un accordo tra le parti coinvolte, sia il libro che il film divennero parte di un medesimo meccanismo di marketing in cui uno sosteneva l'altro.

### **Il design**

Com'è noto, la riduzione in immagine è la chiave della commerciabilità di un prodotto<sup>12</sup>. La promozione di *Jaws* fu progettata con cura in modo da avere un logotipo riconoscibile e un'immagine che rappresentasse il film: uno squalo con le mascelle spalancate in posizione d'attacco. Secondo Peter Benchley, la copertina aveva contribuito in maniera determinante a incrementare le vendite del libro<sup>13</sup>. L'uomo responsabile della “spremitura” dell'immaginario era Roger Kastel. Kastel si fece pagare 2,750\$ per immortalare la macchina mangia-uomini protesa verso una ragazza nuda, desiderabile e vulnerabile<sup>14</sup>. “Egli aggiunse i denti e un'espressione minacciosa, spogliò la ragazza del costume nascondendone il corpo con la tavola da surf, ingrandì sia lo squalo che la nuotatrice, e li rifinì con colori assai vividi”<sup>15</sup>. L'immagine era così potente che la Universal usò quella grafica per realizzare le sue campagne, creando dunque un impatto omogeneo film/libro. La compagnia di solito sviluppava il progetto grafico in maniera autonoma, ma questa volta il design era così terrificante, con una minaccia così prontamente riconoscibile, da caratterizzare il film con impareggiabile immediatezza. “Si capisce subito che è un film che trasuda terrore”, notò il produttore David Brown<sup>16</sup>.

### **Interviste sul set e campagna televisiva**

Mantenere viva la storia e enfatizzare le caratteristiche del prodotto sono pratiche essenziali nelle campagne di lungo termine, con lo scopo di posizionare in modo fortemente riconoscibile il brand. Il fattore operativo sta nella ripetizione. Quando cominciarono le riprese nel 1974, a Martha's Vineyard furono inviati giornalisti per realizzare varie interviste. Secondo gli specialisti di pubbliche relazioni della Universal, questo fu un ulteriore elemento d'attrazione<sup>17</sup>. Durante le riprese furono realizzate più di 200 interviste. “Circa tre volte più del normale, a quel tempo anche per un grande film”<sup>18</sup>. Inoltre, Clark Ramsey stimò che furono inviati tra i 200.000 e i 300.000 comunicati stampa per raccontare diversi aspetti del film<sup>19</sup>. Questo flusso costante d'informazioni e il numero enorme d'interviste sul set aiutarono sia a vendere il libro che ovviamente a creare numerose aspettative sul film. Quando le riprese

**SPECIALE** terminarono, i produttori girarono per ben sedici città, una sorta di tour *on-the-road*.

Un'importante innovazione nella strategia di uscita anticipata da *Jaws* fu com'è noto l'apertura simultanea in un numero enorme di cinema nazionali. Per supportare una distribuzione così imponente, Kaleidoscope films, LTD fu incaricata di realizzare nove differenti versioni di spot televisivi. Due di essi duravano 60 secondi, cinque erano di 30 secondi e due di 10 secondi<sup>20</sup>. Gli spot si rivolgevano a diversi segmenti di audience, ed erano posizionati in modo strategico nei programmi di prima serata per raggiungerli tutti. "Gli spot venivano trasmessi 25 volte e raggiungevano un totale di 211 milioni di case. [...] Programmi orientati a un pubblico maschile contenevano spot loro dedicati; programmi femminili avevano spot femminili, e così via"<sup>21</sup>. Gli slogan erano ripetuti incessantemente in milioni di case. "Provammo a comprare spot di 30 secondi in ogni programma televisivo di prima serata su tutti i tre network per i giorni 18, 19 e 20 giugno", ricorda Clark Ramsey, "ma non riuscimmo ad averli tutti – forse l'80 o l'85%"<sup>22</sup>. Per supportare la campagna televisiva, pieghevoli giganti in 4 colori diversi furono mandati a tutti i partner mediatici. La copertina dichiarava: "Il libro che ha venduto di più negli Stati Uniti adesso è un super thriller cinematografico. Anteprima nazionale il 20 giugno". Il paginone centrale riportava: "Supportato dalla più grande campagna televisiva nazionale nella storia del cinema!"<sup>23</sup>. 211.260.000 case furono raggiunte dagli spot<sup>24</sup>. Incluso nel press kit distribuito a tutti gli esercenti c'era un catalogo con dodici diversi formati pubblicitari per la stampa, e sette pagine che illustravano le opzioni di layout per gli annunci da cui poter scegliere<sup>25</sup>. Se nella campagna mancava qualcosa, ecco che il destino o meglio la natura correva in aiuto. Il 15 luglio, un incidente con uno squalo, avvenuto sulla costa della Florida, ebbe grande eco sulla stampa. Nemmeno un'eccellente programmazione avrebbe potuto prevederlo<sup>26</sup>.

Per la campagna di marketing internazionale, Zanuck, Brown, Spielberg, Benchley e gli attori partirono, di nuovo, per un tour promozionale che li portò in Europa, in Oriente e in Sud America<sup>27</sup>. Il 28 novembre del 1975, *Jaws* uscì in cinque città d'Australia; in Giappone il 6 dicembre e altre 42 nazioni per Natale con più di 700 prime<sup>28</sup>. La *Jawsmania* s'impadronisce degli Stati Uniti nel 1975, poi nel 1976 si diffonde lungo il mondo intero. Nella maggior parte dei mercati mondiali, *Jaws* regnò indiscriminato sui botteghini, con l'unica eccezione dell'Italia<sup>29</sup>.

Oltre alla comunicazione costruita dal dipartimento di pubbliche relazioni, non appena il film arrivò sugli schermi i critici inondarono i quotidiani e i periodici di recensioni e interviste. La classificazione PG assegnata alla pellicola sembrò inadeguata a molti critici che lo consideravano troppo violento per i bambini, soprattutto perché nella storia lo squalo uccide anche un ragazzo molto giovane. Questa discussione diede luogo a centinaia di pagine di interviste, nonché a numerose lettere di fan furiosi che indirettamente contribuirono anch'esse alla sua popolarità.

### ***Bruce superstar***

Nel suo studio su Batman, Eileen Meehan suggerisce che occorre pensare ai blockbuster "sempre come testi e merci allo stesso tempo, intertesto e linea di prodotto, brand e racconto"<sup>30</sup>. Nel caso di *Jaws* è lo squalo, ovviamente, a trasformarsi in oggetto di consumo e in celebrità. Vedere Bruce, e di conseguenza qualsiasi altro squalo, evoca subito una minaccia di morte e la consapevolezza della propria vulnerabilità<sup>31</sup>. La domanda di prodotti legati alla squalo era il risultato del successo del film, ma soprattutto della campagna di branding. Il 28 luglio del 1975 la *Jawsmania* approda su *Newsweek*. Il testo descrive la fascinazione per i prodotti relativi allo squalo che andavano dalle "t-shirt con logo fino a reali mascelle di squalo"<sup>32</sup>. Un articolo su *Variety* rifletteva sui tie-in promozionali e il merchandising, "spesso più significativi come strumento pubblicitario che come fonte di guadagno"<sup>33</sup>. Capitalizzando questa tendenza, Universal sviluppò una lista estesa di prodotti di merchandising per il film. In sole otto settimane, furono vendute quasi 500.000 t-shirt di *Jaws*, 2 milioni di tazze, 200.000 colonne sonore e circa 100.000 esemplari di altri prodotti<sup>34</sup>. Il primo giocattolo fu annunciato alla fine del 1975, e arrivò sugli

**SPECIALE** scaffali nel 1976. Questo semplice gioco fu il primo di una gran quantità di merchandising orientato ai bambini. Denti di squalo autentici appesi a catenine dorate erano disponibili a 290\$, le t-shirt andavano da 3.95\$ a 8.50\$, costumi a 23\$ e calzini a 1.75\$<sup>35</sup>.

I venditori di pendagli a forma di dente di squalo garantivano il successo in battaglia, fortuna nella vita, e amore una volta indossati i denti bianchi d'avorio "presi direttamente dalle mascelle di un mostro degli abissi". "Proverai un brivido di piacere quando lo indosserai intorno al collo, consapevole della sua storia passata, quella di un'arma tra le più spaventose della natura"<sup>36</sup>. Per i più temerari, era disponibile il telo da mare di *Jaws*, pubblicizzato così: "Se tu hai il coraggio noi abbiamo il telo di *Jaws*" o "Se ci riesci... portalo in spiaggia! Oppure vai sul sicuro e usalo a casa"<sup>37</sup>. Paura, minaccia, pericolo, e potere erano tutte emozioni usate dai payoff in riferimento allo squalo. Oltre ai prodotti legati a *Jaws*, le celebrità legate al suo successo apparivano nelle pubblicità di brand che contenevano riferimenti a *Jaws* e agli squali. Peter Benchley partecipò a una campagna di Rolex accanto alla foto di uno squalo bianco<sup>38</sup>.

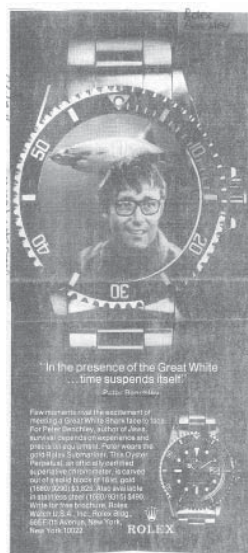


Fig 1. | Rolex advertisement, *Wall Street Journal*, November 21, 1975, n.p.

Secondo *Newsweek*, "lo squalo bianco del film divenne un simbolo nazionale dal giorno alla notte, e al mattino era già un cliché"<sup>39</sup>. Mentre l'immagine raggiungeva i media, disegnatori di tutto il paese se ne appropriavano. I fumettisti politici furono i primi a capire il potenziale di Bruce. Improvvisamente lo squalo fu trasformato in ogni minaccia immaginabile: l'inflazione, il Congresso, la crisi energetica, operazioni segrete di sicurezza, capitalisti del petrolio, la CIA, Reagan, la legislazione sulle armi, le tasse, il club della Eastern Division sul punto di cannibalizzare gli Yanks, l'aumento del costo della benzina, il comunismo e, naturalmente, Fidel Castro mascherato da squalo. In una sola settimana quasi tutti i quotidiani contenevano già un riferimento al film nelle strisce comiche, e l'appropriazione andò avanti ininterrotta per mesi. Alla Universal ne approfittarono ovviamente per rafforzare ulteriormente il fenomeno. Gli annunci stampa del film riportavano i fumetti del *New York Times* a tutta pagina con titoli come "La febbre di *Jaws*!" o "Everybody's enJAWing it!"<sup>40</sup>. Al coro si unirono anche i disegnatori non politici. Strisce classiche come quelle dei Peanuts e Garfield emulavano l'immagine, il film o semplicemente gli squali. Tra questi il *Los Angeles Times* pubblicò spesso fumetti con riferimenti al film, e la sezione "Tell It like It is", disegnata da Dunagin per il *New York Daily News* ironizzava spesso sul film.

## SPECIALE



Fig. 2 | *Jaws*-inspired cartoon by Dunagin. *Dunagin's People* comic strip.

Lo squalo era qualunque nemico o minaccia immaginabile e divenne presto la creatura più cattiva mai concepita. Le riviste popolari alludevano all'immagine in copertina. *MAD* dedicò a *Jaws* la copertina nell'edizione di Gennaio 1976. L'impatto dell'immagine era così potente che la grafica del poster poteva essere emulata anche senza lo squalo, come nella copertina di *Playboy* del Dicembre 1975. Il 25 giugno del 1975, con una copertura di 7 pagine e il titolo *Super Squalo*, Bruce approda alla copertina di *TIME*. Murray Weissman si riferisce all'evento come la pietra angolare che diede il via alla "squalomania"<sup>41</sup>. Clark spiegò, "da allora, ogni attacco da parte di uno squalo faceva notizia nel paese. I simboli dello squalo venivano usati per vendere qualsiasi cosa, dai corsi di lettura veloce alle proprietà immobiliari. Le gelaterie rinominarono i loro gusti, 'sharklit' e 'finilla'<sup>42</sup>.

Nel 1976, "Bruce" diventa una performance live, ovvero un'attrazione degli Universal Studios. Gli annunci stampa offrivano la possibilità di esperire "un vero attacco". L'attrazione è ancora una delle più importanti degli Universal Studios. Gli oramai classici saluti da Bruce che cerca di mordere un pezzo del tram funzionano ancora, e un negozio di merchandising progettato come se si trovasse a Amity Island dà il benvenuto agli ospiti con un enorme squalo appeso all'ingresso e il leggendario cartello: "Benvenuti a Amity Island". Il merchandising di *Jaws* rimane un top-seller del parco divertimenti. E curiosamente, qualsiasi altro prodotto legato allo squalo, seppur non legato al brand, può essere considerato merchandising del film all'interno del negozio, sebbene non abbia il logo ufficiale. I fan hanno giocato un ruolo significativo nel tenere *Jaws* vivo trasformandolo in un blockbuster di culto. Rappresentano un pubblico fedele nel tempo e una truppa di promotori entusiasti.

### Conclusioni

Il potere feroce di Bruce sfociò in una prolungata costruzione mediatica necessaria per il successo del film. Bruce non poteva essere amichevole; il suo ruolo minaccioso non servì soltanto a realizzare

**SPECIALE** un film che in effetti non stava dentro il romanzo di Benchley, ma anche a costruire un brand. Tutti gli sforzi della campagna di marketing erano perciò tesi a esagerare la spietatezza dello squalo. Rispetto al romanzo, i personaggi furono semplificati e lo squalo divenne il vero protagonista e la controparte di Brody<sup>43</sup>. Eliminando le trame secondarie e semplificando i personaggi Spielberg poneva lo squalo sotto i riflettori. Il romanzo aspirava al realismo, mentre il film era alla ricerca di risorse per ingigantire lo scontro fra bene e male, trasformando l'agente Brody in un eroe. Lo squalo è il cattivo; rappresenta il male nel suo puro istinto omicida<sup>44</sup>. Concentrandosi sullo squalo, gli epifenomeni intorno spingevano il quadro ancora oltre, stravolgendo la storia intera per concentrarsi sulla feroce minaccia che lo squalo rappresentava per gli esseri umani. Di conseguenza, il film e l'idea della "macchina mangia-uomini" venivano perpetuati nel tempo e diffusi nel globo dal dispositivo di marketing di Hollywood, cercando di estenderne la profittabilità e garantendone la sopravvivenza nella cultura popolare.

Una caratteristica sensazionale della campagna di *Jaws* è il modo in cui sono riusciti a comunicare e costruire una campagna per la promozione stessa, moltiplicando e estendendo la copertura. La colonna sonora si trasformò in una macchina da soldi dal momento in cui passò dal film alla cultura popolare come sinonimo stesso di minaccia in una serie di contesti diversi. Il poster e l'immagine dello squalo divennero fenomeni in sé. Non c'era alcun bisogno di guardare il film per capire l'idea di base della storia o per sentirsi minacciati da quel mostro dall'aspetto pericoloso. La pubblicità, i sequel, le imitazioni, i tie-in, la febbre dello squalo, e il fandom mantennero la presenza di *Jaws* nei media e, di conseguenza, nella cultura popolare, quasi ininterrottamente sin dalle prime uscite nel 1973. La tendenza a usare lo squalo come minaccia per creare prodotti e aumentare le vendite attraverso il marketing è ancora una pratica corrente. *Jaws* come brand divenne un grosso franchise, e così gli squali. Il film diede origine a tre sequel, tutti senza Spielberg. Lo studio li trattò come tie-in volti a catturare nuovo pubblico. Sebbene non replicarono mai il successo al botteghino di *Jaws*, i sequel furono più redditizi in termini di tie-in con il boom del merchandising degli anni Ottanta<sup>45</sup>.

In mezzo a una valanga di imitazioni, *L'ultimo squalo* (*Great White*, Film Ventures International, 1982) reclutò persino Murray Weissman per progettare la campagna pubblicitaria<sup>46</sup>. E questo fu solo uno dei film spin-off legati alla minaccia dello squalo<sup>47</sup>. L'uscita di *Jaws* su VHS segnò un altro record, e con quella in DVD, lo studio trovò la scusa perfetta per pubblicare le edizioni da collezione ogni cinque anni, in occasione dell'anniversario. Televisione, VHS, DVD, edizioni speciali, erano tutte opportunità perfette per mettere *Jaws* sotto le luci della ribalta. Anche i videogame furono, e sono ancora, un grosso tie-in<sup>48</sup>. Inutile dire che ognuna di queste uscite, celebrazioni o passaggi in TV rappresentavano una nuova opportunità per il mito dello squalo.

Dal momento dell'uscita in sala, Bruce ha guadagnato una preponderanza discorsiva nei periodici che lo hanno ospitato come una celebrity<sup>49</sup>. La sua popolarità è cresciuta al punto da riconoscergli l'onore di stella dell'estate del 1975 in un ricordo dei maggiori successi attoriali degli ultimi dieci anni, pubblicato dal *Los Angeles Times* nel 1986<sup>50</sup>. Di recente, un programma televisivo svedese dal titolo *Vad Händer med?* (Acne Production, 2011) ha cercato di capire che fine ha fatto Bruce dopo *Jaws*, come di solito fanno con le celebrità quando, dopo un grande successo, scompaiono dai riflettori<sup>51</sup>. Lo squalo meccanico ha insomma raggiunto lo status di celebrità alla pari di quelle in carne e ossa. La popolarità dell'immagine crebbe al punto di essere ancora oggi usata in tutto il globo come supporto visivo per riportare la notizia dell'attacco di uno squalo. Tutti questi testi satellite conducono il messaggio relativo allo squalo in contesti eterogenei. Raggiungono persone che non hanno mai visto e forse nemmeno mai vedranno il film di Steven Spielberg, ma ne riconoscono tuttavia il soggetto e ne condividono la paura di fondo: essere divorati vivi da uno squalo. Il potere degli epifenomeni sta proprio lì.

Elizabeth Castaldo-Lundén



## SPECIALE Note

\*traduzione di Silvia Vacirca

1. B. Klinger , "Digressions at the cinema: Reception and Mass Culture", *Cinema Journal*, n. 4, 1989, pp. 3-19.
2. "Zanuck/ Brown Buys 'Jaws' Rights," *Variety*, Maggio 4, 1973, 22.
3. Si veda il memorandum di Tom Congdon a David Cathers, corrispondenza di Peter Benchley, Peter Benchley Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston University Library.
4. Richard Zanuck e David Brown, "Dialogue on Film: Richard Zanuck and David Brown," *American Film*, Ottobre 1975, 48.
5. Si veda Jim Hardwood, "With Advances Building Up, 'Jaws' \$8 Mil Tab Looks Less Worrisome," *Variety*, Giugno 2, 1975, 6.
6. Lettera di Oscar Dystel a Dick Zanuck e David Brown, pubblicata in *Variety*, February 2, 1975 n.p.
7. Nell'archivio sono presenti lettere da Argentina, Brasile, Turchia, Danimarca, Giappone, Francia, Svezia. Anche in Russia, dove non erano stati fatti accordi ufficiali, i fan si offrivano di tradurre il romanzo per il fiorente mercato illegale di libri. Corrispondenza di Peter Benchley, Peter Benchley Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University Library.
8. Citato da una lettera di Thomas Congdon a Peter Benchley, datata 1 Giugno 1972, Corrispondenza di Peter Benchley, Peter Benchley Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston University Library. Curiosamente, il suo suggerimento coincide con la visione finale che Spielberg aveva dell'adattamento.
9. Alward, "An Interview with Steven Spielberg," n.p.
10. "Hunting the Shark," *Newsweek*, Giugno 24, 1974, Movies, n.p.
11. Si veda la corrispondenza di Peter Benchley, Peter Benchley Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University Library.
12. Si veda Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press, 1994. Come chiarisce Wyatt, i film high-concept si prestano al merchandising e al marketing grazie all'astrazione di un'immagine chiave dal film e attraverso la manipolazione di questa immagine per estendere la "vita commerciale" del film. L'immagine, replicata attraverso la pubblicità e i prodotti tie-in, può essere vista come l'espressione degli elementi più commerciali del film high-concept.
13. Senza titolo, *The Guardian*, Novembre, 29, 1975, 9.
14. L'immagine originale usata per il libro aveva uno squalo senza denti e una donna che indossava un costume intero. L'immagine non convinceva i dirigenti. "Ci hanno messo uno squalo, senza denti, una bestia marina poco eccitante. Allora gli abbiamo chiesto di metterci una ragazza, ma ci hanno messo una ragazzina che si vedeva a mala pena, con un costume nero degli anni 30. Questi libri li confezionano per gli uomini le donne maturi sulle sedie a dondolo della *bible belt*."
15. "A Picture Worth a Thousand 'Jaws'," n.p.
16. A Picture Worth a Thousand 'Jaws'," n.p.
17. Martha's Vineyard è una località di villeggiatura estiva esclusiva e il team di pubbliche relazioni fu scaltro a portarci i giornalisti a proprie spese per trascorrere un paio di giorni in paradiso.
18. John Getze, "Jaws Swims to Top in Ocean of Publicity," *Los Angeles Times*, Settembre 28, 1975, G1.
19. Getze, "Jaws Swims to Top in Ocean of Publicity," G1.
20. Trascrizione completa disponibile in Jaws production files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences.
21. Getze, "Jaws Swims to Top in Ocean of Publicity," G1.
22. Ibid., G1.

- SPECIALE** 23. Estratto da Jack Atlas papers f234 Jaws-promotion, production files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences. Gli spot da 30 secondi in prima serata erano programmati come segue: Martedì 17 Giugno  
20:00 - 20:30 HAPPY DAYS ABC/ 20:00 - 20:30 pm ADAM – 12 NBC  
Mercoledì 18 Giugno  
20:00 - 20:30 THAT'S MY MAMA ABC/ 20:00 - 21:00 TONY ORLANDO E DAWN CBS/ 20:30 - 22:00 WEDNESDAY MOVIE OF THE WEEK ABC/ 21:00 - 22:00 CANNON CBS/ 22:00 to 23:00 BARETTA ABC/ 22:00 - 23:00 pm PETROCELLY NBC  
Giovedì 19 Giugno  
20:00 - 21:00 pm WALTONS CBS/ 20:00 to 20:30 pm SUNSHINE NBC/ 20:30 - 21:00 BOB CRANE SHOW NBC/ 21:00 - 23:00 THURSDAY MOVIES CBS/ 21:00 - 23:00 THURS. NIGHT AT THE MOVIES NBC/ 22:00 - 23:00 HARRY-O ABC  
Venerdì 20 Giugno  
20:00 - 21:00 NIGHT STALKER ABC/ 20:00 - 21:00 WE'LL GET BY CBS/ 20:00 - 20:30 SANDFORD & SON NBC/ 20:30 - 21:00 CHICO & THE MAN NBC/ 21:00 - 21:30 HOT L BALTIMORE ABC/ 21:00 - 23:00 FRIDAY MOVIES CBS/ 21:00 - 22:00 ROCKFORD FILES NBC/ 22:00 to 23:00 CHRISTIE LOVE ABC/ 22:00 - 23:00 POLICE WOMAN NBC
24. Jack Atlas papers f234 Jaws-promotion, production files, Margaret Herrick Library at The Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences.
25. La controversia esplose quando gli esercenti dovettero coprire una parte dei costi della campagna pubblicitaria nazionale. Fino a quel momento, a essi era richiesto di partecipare alla pubblicità comprando spot promozionali nella tv locale. Il loro vantaggio era che lo studio avrebbe beneficiato della pubblicità vendendo tie-in da cui essi non traevano alcun profitto.
26. "Fla. Girl Injured In Shark Attack." *The Washington Post*, Luglio 17, 1975, A13.
27. "CIC Shifts From Usual Foreign Marketing Pattern In 'Jaws' Bow," *Variety*, Marzo 12, 1975, 3.
28. A.D Murray, "Domestic Box-Office Past \$150,000,000 in 23 Weeks; See Strong Foreign Bite," *Variety*, 3 Dicembre, 1975, 1.
29. " 'Friends' Vies With 'Jaws' for Italian Boxoffice Honors," Senza fonte, Marzo 10, 1976, n.p.
30. Thomas Schatz, "The New Hollywood," in *Movies Blockbusters*, Julian Stringer, (a cura di), Londra: Routledge, 2003, 17.
31. Nel suo studio sui meccanismi di costruzione della celebrità, Grant McCracken spiega come le celebrità sono portatrici di significati che si costruiscono attraverso i loro numerosi ruoli e apparizioni mediatiche. Applicando questa idea si spiega come Bruce, e gli squali, siano portatori di una minaccia di morte. Si veda McCracken, Grant, "Who is the Celebrity Endorser? Cultural Foundations of the Endorsement Process", in *Journal of Consumer Research*, Vol. 16 (December 1989): 320.
32. "Jawsmania: The Great Escape," *Newsweek*, Luglio 28, 1975, 16.
33. Greenberg, "Product Merchandising," 64.
34. 'Jaws' Merchandising Proves A Runaway Hit," *The Independent Film Journal*, Ottobre 1, 1975, n.p.
35. Barbara Gius, "Snapping Up 'Jaws' – Hook, Line and Sinkers," *Los Angeles Times*, Settembre 2, 1975, 10.
36. Citato dall'annuncio, si veda *The New York Times*, Luglio 19, 1975, n.p.
37. Citato dall'annuncio, si veda *The New York Times*, Agosto 8, 1975, n.p.
38. "In the presence of the Great White...time suspends itself." Citato dall'annuncio pubblicitario della Rolex, si veda *Wall Street Journal*, Novembre 21, 1975, n.p.
39. "Jawsmania" *Newsweek*, 16.
40. Per la pubblicità originale si consulti *The New York Times*, Luglio 18, 1975 e *The New York Times*, Luglio 20, 1975.

**SPECIALE** 41. Getze, "Jaws Swims to Top in Ocean of Publicity," G1.

42. Ibid., G1.

43. Si potrebbe anche sostenere che lo squalo sia la nemesi di Quint, ma considerando il punto di vista morale e la battaglia finale, è chiaro che l'eroe è Brody.

44. Persino Quint, che può essere considerato come il personaggio meno simpatico, riceve un po' di comprensione dal pubblico quando rivela il motivo per cui odia gli squali dopo la sua esperienza a Indianapolis. Una storia/scena aggiunta per il film. Questo aneddoto che si ancora alla realtà fu smentito dai sopravvissuti all'incidente che in molte interviste rilasciate ai media dopo l'uscita del film, dichiararono che gli squali si cibavano dei cadaveri e non di corpi ancora vivi.

45. Con l'eccezione di *Jaws: la vendetta* (Universal Pictures, 1987), tutti i sequel ebbero una copertura mediatica mondiale, estendendo così il potere del mito dello squalo.

Link al trailer su YouTube postato da DIOTD2008, "White 1982," December 2, 2008 <http://www.youtube.com/watch?v=MjEP1HAYICI>.

Lista di alcuni film che hanno la minaccia degli squali come soggetto, dall'uscita di *Jaws* in poi:

*Shark Swarm – Squali all'attacco* (Larry Levinson Productions, 2008), *Spring Break Shark Attack* (CBS, 2005), *12 Days of Terror* (Discovery Channel, 2005), *Blu profondo* (Warner Brothers, 1999), *Space Sharks* (Nu Image Film, 2005), *Shark in Venice* (Nu Image Film, 2008), *Psycho Shark* (2009), *Shark Attack* (Mariten Holdings A.V.V., 1999), *Shark Attack 2* (Nu Image Film, 2000), *Shark Attack 3* (Nu Image Film, 2002), *Terrore sott'acqua* (Sony Pictures Television, 2003), *Mega Shark vs. Crocosaurus* (Global Asylum, 2010), *Sharkbait* (Digi Art, 2006), *Shark Tale* (DreamWorks, 2004), *Mega Shark vs. Giant Octopus* (The Asylum, 2009), *2 Headed Shark Attack* (The Asylum, 2012), *Shark Night 3D* (Incentived Film Entertainment, 2011), *Up From the Depths* (New World Pictures, 1979), *Supershark* (Synthetic Film Work, 2011), *Blue Demon* (Marla Gardens Company, 2004), *Hammerhead* (Nu Image Film, 2005), *Malibu Shark Attack* (Insight Film Studio, 2009), *Night of the Shark* (Amanecer Films, 1988), *Hai Alarm auf Mallorca* (Action Concept, 2004), *Dark Tide* (Magnet Media Group, 2012), *Swamp Shark* (Bullet Films, 2011), *Shark Zone* (Martien Holdings A.V.V., 2003), *Jurassic Shark* (Dudez Productions, 2012), *Mega Shark vs. Meta Shark* (Asylum, 2014), *Snow Sharks* (Odyssey Media, 2013), *Ghost Shark* (Active Entertainment, 2013), *Piranha Sharks* (Imaginarium, 2014), *Jersey Shore Shark Attack* ARO Entertainment, 2012), *Raiders of the Lost Shark* (Brett Kelly Entertainment, 2014), tra gli altri.

46. Più di recente, *Jaws Unleashed* (Majesco, 2006) è uscito per Xbox e Playstation, e anche un'applicazione del gioco per iPhone chiamata *Jaws Revenge* (Fuse Powered INC., 2011), che si riferisce al gioco che compare nel film, ancorando i tie-in.

47. "Introducing Bruce," *TIME*, Settembre 2, 1974, Show Business, n.p.

48. "Summer Stars," *Los Angeles Times*, Agosto 10, 1986, 4.

Il programma si occupa di quello che è successo a molte celebrità del passato. Una sezione di esso esplora quello che è successo a stelle del cinema e della TV americana dopo essere scomparse dalla scena pubblica. Il corrispondente da LA, Maria Montazami, cerca di scoprire.

## 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.

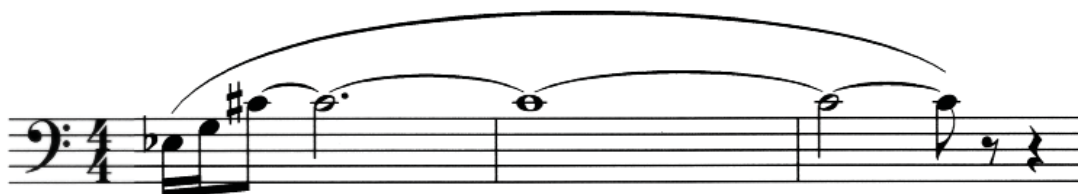


Fig. 3 | Secondo motivo musicale dello squalo

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.

## SPECIALE Spielberg's *Jaws* and the Disaster Film

### *The cultural context of Jaws* (foreword)

*Jaws* has long served as a convenient chapter break in the recent history of Hollywood. Its box office returns broke records in its initial release in June 1975. It launched the 40 plus years career of Steven Spielberg as the leading American filmmaker. It also uncovered a new and more stable audience for the American film studios. It is certainly the film that is mentioned most often in the same breath as *Star Wars* (George Lucas, 1977) as the pair that articulated the new blockbuster formula that sustained Hollywood, while the film industry successfully negotiated the new markets of home video, cable television and an eventual reinvigorated dominance of the global media market.

Peter Biskind<sup>1</sup> describes the inside story of the jockeying of egos and artistic ambitions in the early 1970s that culminated into the realization that the young Turks of the film industry had just stumbled into a gold mine of astronomical box office returns. So on that level alone there was a moral shift from cinema as art to movies as money machines. Thomas Schatz<sup>1</sup> analyzes how marketing and distribution practices that created these gold mines were pioneered by the wide release of *Jaws* and its effective advertising. Yet none of these shifts are unquestionably exclusive to *Jaws*. *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) and *The French Connection* (William Friedkin, 1971) had already established the superior earning power of young directors. Their films pointed to a new audience and a new sensibility that as for lack of a better expression was simply more bloody minded than earlier audiences. It is *Star Wars* that finally culminated the escalating succession of high and higher box office. It is also the film that inspired young adults to spend additional money on repeat viewings of both the original and the sequels. This repeat viewing became salient to the strategies of the studio distributors (Ernest). Indeed it is also *Star Wars* that established the preferred content of the new blockbuster: adventure in exotic or mythical places. Therefore we may ask on the 40<sup>th</sup> anniversary whether it is time to demystify *Jaws*' role as the breakthrough film.

One may even ask if we need such any such breakthrough in our film history. Can we just not accept the seamless evolution of movie style out of the perennial need for filmmakers to distinguish themselves from their predecessors and the audience's constant need for the combination of the familiar and the new that is the formula for all of popular culture?

But with *Jaws* the fact that its style coincided with a broader political economic turn in society, makes us pay attention. Writing much closer to the period than now, J. Hoberman<sup>3</sup> had fun with placing *Jaws* in juxtaposition with political cultural events such as the rival movie *Nashville* (Robert Altman, 1975), and then bringing in such contemporary incidents as the now forgotten Mayaguez incident (when the Khmer Rouge took a US Merchant Marine ship and the US Marines attacked in the last engagement of the Vietnam war era). There is the even more charged coincidence of the *Jaws* production crew using the same Chappaquiddick bridge that Senator Ted Kennedy drove off into the water five years earlier. His passenger, Mary Jo Kopechne, drowned, as the Senator panicked. But these are simple signs of the times; mere epiphenomena.

Hindsight gives us a longer view of the political context for the style of *Jaws* than Hoberman's examples of the concurrent rot of American leadership. We can see now that this was a constitutive turn away from a prevailing "New Deal" consensus in American national politics and towards a conflation of public interest with the marketplace that has driven policy determinations since the mid-1970s. This time period has now been identified as the end of the steady post war rise in income. It is also the pivot point towards the current growing inequality in wealth. It is the shrinking of public space and participation. Within a year Jimmy Carter would be elected to the presidency and begin the policy among Democrats

**SPECIALE** of deregulating business and embracing the tenets of neo-liberal faith in the marketplace (at least Carter still emphasized faith. Now faith recedes as the marketplace becomes omnipresent). Can not *Jaws* be the bellwether for these monumental changes? Can not its contours reveal an American audience turning away from a previous sensibility?

Several critics have used political interpretations to illuminate the story of *Jaws*. However an important part of cinematic art is developing a shooting style that deepens the meaning of the story. So it is natural to discover that the politics of *Jaws* was just as much in its craft as in its script. In developing this thesis I wish to build upon Buckland's skillful analysis of *Jaws*' style. As *Jaws* eroded the moralism of the underlying story, the script lost interest in judging characters. This gave the director the opportunity to use his camera inside the action in order to plunge the audience into the direct experience of fear. This is in contrast with an older aesthetic that asked the audience to judge characters and to measure the fictional response to disaster.

This style is part of a general trend that has been debated as a decisive break or merely an intensification of an action style that has been part of the Hollywood arsenal since the beginning. Jean-Pierre Geuens and Robert Blanchet have been useful in describing this as a break. The new style is invested in immersing the audience into visceral emotions. Geuens<sup>4</sup> borrows from William James's stages of emotions in order to distinguish the immediate "flight or fear" trigger that occurs before the subject even has the emotion of fear. While the more traditional movie was content with summoning audience fear, the new film seeks the immediate "startle effect". It was to have the immediacy of a speech act, where the speech does not describe an act, it is the act<sup>5</sup>.

Others wonder why there is such an emphasis on the novelty of "startle effect," since there have been shock techniques in the movies from the beginning. Bordwell, in particular, feels that there is nothing new under the Hollywood sun. Although he will admit a certain increase in shock and startle that he attributes to a new generation trying to outdo an earlier set of filmmakers in a "belated" attempt to catch up and surpass<sup>6</sup>. But this insistence on an internal evolution of style is too limited in its critical ambitions. The overwhelming factor in a critique of *Jaws* is that it was a social phenomenon. Therefore its style was not just passively accepted by the audience but actively becomes the future template for blockbusters since the audience now embracing *Jaws*, allowed other concurrent style innovations to wither on the vine.

I feel that *Jaws* is a specific case in which to actually locate the relationship between the evolving consensus ideology of the American audience and the film style of big blockbuster movies. It is still a transitional film while *Star Wars* is the fully arrived new blockbuster, but *Jaws* and the phenomenon of its wildly popular reception is the precise moment of a decided break both with classic Hollywood storytelling and the blatant revisionism of "New" Hollywood. Spielberg is turning away from moral sources of identification with the characters in favor of a direct experience with fear. In order to do this he is redirecting the reason for photorealism. For him it becomes a style less concerned with authenticity and more of a way to achieve visceral immersion.

Additionally we should notice that *Jaws* is the end of the disaster film cycle. The contrast between *Jaws* and its immediate predecessor *The Towering Inferno* (John Guillermin, released six months earlier in the Christmas season of 1974) supports the thesis that *Jaws* gave the audience a new thrill that allowed them to reject the disaster film. While *The Towering Inferno* was a smash hit, each post-*Jaws* disaster movie declined in box office even as Spielberg and Lucas films continued to earn spectacular amounts<sup>7</sup>. The disaster films still belonged to the collective politics of the post New-Deal age. It was a genre that was inclusive. Yacover lists such disparate formulas as "Natural Attack/Ship of Fools/The City Fails/The Monster/Survival/War/ Historical"<sup>8</sup>. But the cycle that began in 1970 with *Airport* (George Seaton, Henry Hathaway, 1970), was rather narrow in its moralism. Retribution was visited on the bad and while innocent and good people died, they typically had an ethical lesson in sacrifice to impart. Nick Roddick writes the disaster movies have their "emphasis on the group rather than the individual, and on the reaction to the disaster rather than – or as well as – the disaster itself. The modern disaster movie is

**SPECIALE** not so much a spectacular entertainment, it is more a didactic form which plays on the latent guilt and Schadenfreude of the audience in order to indicate the need for a certain kind of societal reorganization<sup>9</sup>. It is this disaster film formula of didactic lessons and moral retribution that withered on the vine in the aftermath of *Jaws*<sup>10</sup>. *Jaws* actually still had such elements in the source novel and to a lesser degree in the script but Spielberg was not motivated by these elements. His insistence on shocking his audience mirrors the American polity's turn away from political activism. In order to explain this better let's turn to a set of comparisons between two representative disaster films, *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, Irwin Allen, 1972) and *The Towering Inferno* (produced by Irwin Allen), and *Jaws*. To be sure, *Jaws* is a thriller while the disaster films have a somewhat different formula for suspense. Nonetheless they are directly comparable and therefore their differences are a truthful measure for a shift in audience sensibilities.

### ***The Didactic Lessons of The Poseidon Adventure and The Towering Inferno***

In *Poseidon* the cruise ship overturns after being hit by a massive typhoon wave. The surviving passengers spend the rest of the film making their way through the upside down ship to reach the propeller shaft where they hope to find a thinner part of the hull that will allow them to escape to the surface of the ocean. In *Towering Inferno* the disaster is a fire in the just completed tallest skyscraper in the world located in San Francisco. Both the capsizing wave and the fire emergency occur in the second act of the dramas after the first act establishes the situation, the characters and their relationships. In *Poseidon's* first act it is revealed that the ships' owners have overruled the captain on the sea worthiness of the ship. In *Inferno*, there is a similar revelation of using inferior wires in the skyscraper.

Thus even before the disaster strikes, a pattern of sin and virtue has started to emerge. Indeed Allen has already telegraphed to the audience some of these patterns just by the act of casting. *Poseidon* was on a rather limited budget but nonetheless the movie featured several actors who were well known such as Gene Hackman, Ernest Borgnine, Shelley Winters, Stella Stevens, Red Buttons and Jack Albertson. Hackman's greatest claim to fame at that time was playing a police detective in *The French Connection* and the audience would expect his character to be someone who valued getting in front of the action rather than waiting passively for events. Borgnine had alternated between the comedic in *McHale's Navy* (ABC 1962-1966) and the tough guy in a variety of films including *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969). The movie would build upon audience's expectations about Borgnine's earthy skepticism as well as Shelly Winters' capacity for sacrifice and Red Buttons' willingness to help. Allen could anticipate even more expectations in *The Towering Inferno* where the budget allowed the top stars such as Paul Newman, Steve McQueen and William Holden as well as Jennifer Jones and Fred Astaire to participate. In both films the releasing studio invited audience to already be playing the guessing game of who will die and who will live and who will be redeemed, even before they entered the theater. Twentieth Century Fox did so by advertising with one sheets that featured a banner display at the bottom that strung together cameo shots of a dozen actors.

This attitude towards using stars dictated a shooting style. Since there were so many stars Allen and his directors loved to show them together in the same frame. Indeed there was a cinematic equality between Paul Newman and Steve McQueen since McQueen's contract stipulated that he should have as many script lines as Newman. The camera loved the longer shot that established the spatial relationships between the Hollywood actors and actresses. The close up and the psychological motivated point of view shot were relatively rare and often less important to the action.

In *Poseidon* the drama unfolds as a series of forks in the path to survival. Each fork not only represents a new space but a fresh confrontation and revelation. Reverend Scott (Gene Hackman) has to move forward even as his fellow minister resigns himself to fate. The didacticism is underlined by Reverend Scott's pre-disaster dialogue about commitment to life and his constant plea to activism after the capsizing. He has

**SPECIALE** to teach Rogo to assume responsibility as the dwindling band of survivors keep following him. Rogo's reluctance is redeemed when he assumes leadership after the Reverend falls to his death.

*Inferno* is less sequential since it does not have the spatial frame of a passageway to safety. The fire has ignited due to the use of wires inferior to the architect's specifications. The moral question is whether to fight the fire in a cooperative manner or not. Already human beings stand implicated in the catastrophe and they continue to compound their virtue and guilt by their reactions. Bigelow (Robert Wagner) dodges all administrative matters and hints of impending disaster, in order to rush into the adulterous arms of his secretary. He cuts off their phone ensuring their demise when the fire comes and there is no way to cry for help. Simmons (Richard Chamberlain) rushes the last gondola to safety when it is not his turn and sure enough the gondola crashes killing him and others. On the positive side, Lisolette (Jennifer Jones) accepts her fatal sacrifice while forgiving Harlee Clairborne (Fred Astaire). The hero-architect Doug Roberts (Paul Newman) defers to the hero-fire chief (Steve McQueen) and remains his loyal companion even to the point of accompanying him on the final near-suicidal mission.

### ***The Shift from Jaws the Novel to Jaws the Movie***

Irwin Allen was in pursuit of the same audience as Zanuck and Brown and even Spielberg. He had instructed his director on *The Poseidon Adventure*, Ron Neame, to target young pre-teen and teen age movie goers (Twentieth Century Fox Home Entertainment, 1999). But it is indicative of Allen's mindset that the two pre-teens are poorly integrated into the important moral dramas of the rescue. His scripts are more comfortable with adult relationships. On the contrary, Spielberg hooks young adults effortlessly with the opening scene of *Jaws* and its open embrace of a hedonistic nighttime beach party and his subsequent buildup of Matt Hooper<sup>11</sup>. He goes on to take them on a non-stop ride through anticipated and actual attacks. His portrayal of the party and Hooper differs significantly from the novel that *Jaws* is based on. Indeed in moving from the novel which shares Allen's concern with adult relationship to the movie we start to pinpoint a decisive shift.

The entire disaster genre's economy of sin, retribution, sacrifice and heroism is downgraded in *Jaws* the movie. Many of these elements are still present in the novel written by Peter Benchley. Benchley begins the novel with the shark attack on the girl swimmer at night and then allows the relationship of the characters to play in response to the attack. The sheriff is easily stopped in his effort to close the beach by the townspeople and the mayor. Several sociological conflicts emerge in the wake of shark attack. The beach town is divided between the all-year rounders and the summer people. This easily maps onto a class conflict between families of privilege and white collar professionalism and people more accustomed to physical work. Benchley now parcels out sins among the aspiring and the middle classes. Matt Hooper, a marine scientist, shows up and discovers that his brother once dated the Sheriff's wife. This leads to an extramarital affair since Mrs. Brody seems to have unresolved feelings about marrying outside her socio-economic status. There also turns out to be corrupt land deal that is driving the Mayor to stop any beach closings. In the novel these sinners receive punishment. The shark consumes Hooper and the Mayor leaves town before he can be indicted. Only the sheriff survives to return to shore as the shark's fate is to arbitrarily disappear from that body of water.

The extra marital affair had by now become de rigeur for this cycle of the suburban novel and by extension as part of the thriller. Instances of political corruption were also popular in the years surrounding the end of the Nixon administration. These of course would help set up the moral landscape of the disaster but Spielberg and Gottlieb quietly eliminate even the hint of attraction between Matt Hooper (Richard Dreyfus) and Mrs. Brody (Lorraine Grey). They then go on to erase the land deals sub-plot and to also simplify the town's opposition to beach closings. The movie Mayor (Murray Hamilton) confesses the error of his ways even without suffering personal loss in a minor scene. Again the scriptwriters were turning away from an opportunity that Irwin Allen would have seized for a moral judgment.



**SPECIALE** The survival of Hooper and even the omission of the Mayor's come upppance shows Spielberg's desire to move on from the culture wars of "New" Hollywood and its obsession with exposing the corruption of the "establishment." In contrast, *Jaws* centers on the sheriff's response to the escalating crisis and remains on his side through the end. Spielberg is notable in his sincere sympathy for even his flawed characters and is constantly reminding the audience to also feel sympathy for Sheriff Brody. Neither the book nor the film utilizes any notion of sacrifice. In contrast, Allen consistently had two types of sacrifices in his films. Sacrifice denied: as in the case the Fire Chief going on an admittedly suicide mission to blow up the water tanks and yet he both succeeds and survives (*Towering Inferno*). Sacrifice acknowledged and accepted: as when Belle Rosen (Shelley Winters) volunteers to swim through submerged obstacle course and dies soon afterwards from exhaustion (*Poseidon*). *Jaws'* omission of sacrifice is symptomatic of a larger condition: the disappearance of the collective.

### ***The Group Fails to Come Together***

There are several groups in *Jaws*. But there is no cooperation or collective spirit. The town meeting is self-interested, the waves of fishermen seeking the bounty on the shark, are chaotic and dangerous to each other. After these various groups fail to deal with the shark attacks, Brody hires a veteran fisherman, Quint (Robert Shaw) to take his boat The Orca out to sea to pursue the monster. He insists on bringing along Matt Hooper. These three men on the Orca become the strongest example of the lack of the collective in the blockbuster. James Bernardoni severely attacked the movie by stressing how the characters fail to form a cohesive unit in their sea hunt. He compared their failure to the classic bonding episodes in the various films of Howard Hawks. Despite the internal jousting of egos and other divisive emotions in these older movies, Hawks always made sure that the group eventually achieve mutual support. But in *Jaws* there is only a thin simulation of bonding, and even this falls apart in the final crisis. The three men who go out represent the changing categories of work in 1970s America. Brody is an employee of the government and the emerging security apparatus. Hooper is a forerunner of the coming generation of technical expertise. Quint is the old, the already ruined relic of the manufacturing and fishing industries of the past. The director undermines the working man's dignity by introducing the character with a childish fingernail crawl on the blackboard to summon everyone's attention. Quint continues to engage in puerile confrontations and becomes a generational foil for Hooper. The rare scene that pauses for character definition is towards the end as Quint relates his experiences after the sinking of the USS Indianapolis. The World War II veteran confesses his Ahab-like obsession with sharks to the scientist and the policeman. He is trapped in older mold of manual labor and long experience. His experience is also his downfall since his motivation to get the shark is driven by personal vengeance, the unwanted baggage of long experience.

Quint's experience would have been validated in an Irwin Allen disaster. *The Towering Inferno's* heroes - the Fire Chief and the Architect - are experienced men who still know how to work with their hands. Although the architect Doug Roberts is initially powerless against the flames, his hands on knowledge is critical to the Fire Chief as they strategize. He knows because he built the tower. *Verum factum*. They belong to the manufacturing period of American history. But in *Jaws*, the present and future belonged to the representatives of the growth careers of the future: Hooper and Brody. In that way their characters capture the attention of young adults with its hints of a post-hippie reconciliation between individualism and technology. Hooper can be both a free agent and an expert through his access and use of the latest gear.

Although Brody is the center, he is relatively helpless throughout the film until he finally destroys the shark. On land he caves into the townspeople and the Mayor. On the sea he is afraid of the water and ignorant of sailing skills. He is the perfect everyman authority figure for a generation who has

**SPECIALE** sored on the Vietnam conflict and other instances of establishment perfidy and yet is also tired of the “New” Hollywood anti-hero. Spielberg had already experimented with a likeable authority figure in *The Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1974) where Captain Tanner (Ben Johnson) is sympathetic to the fugitives and is often unable to contain the more aggressive pursuers. Brody is even less effective than Tanner and resembles the isolated David Mann (Dennis Weaver) in Spielberg’s *Duel* (1971). Brody is unable to get Hooper and Quint to working as an effective team. This failure results in Hooper and Quint succumbing individually to the shark. Only Brody manages to get off a rifle shot at the very end that destroys the shark. But the happy ending is not the result of a plan or a strategy. Rather than insisting that Spielberg’s “Hawksian fallacy” is the result of lesser artistry or storytelling skills as Bernardoni does, I think it is time to put together these deviations from Hawks’ formulas and disaster movie moralism to measure the effectiveness of the break that *Jaws* makes from the previous aesthetic regimes.

### ***Changing Scales in Order to Shock***

*Jaws* obviously was embraced by the American audience for its deliverance of direct thrills as pleasures. This is the payoff for abandoning the moral plot points. The Schadenfreude aspects of the novel had been discarded in order to yield more screen time and to facilitate shooting strategies delivering visceral shocks and fears. Unlike the Allen films where the camera viewed the stars at a distance, Spielberg’s camera was an intimate part of the action. The very prescient Pauline Kael told us at the time *Jaws* was released that her friend, another film director, told her that Spielberg “must have never seen a play: he’s the first one of us who doesn’t think in terms of a proscenium arch. With him, there’s nothing but the camera lens”. The camera is constantly restless.

The obscene intimacy of the first shark attack on the naked woman swimmer (following the shark’s point of view of her body in the water silhouetted against the night sky) sets up a long period of anticipated attacks and shocks. The camera never shows the shark, never dips below the water line where she is being killed. We see only the terror of the swimmer as her body is pushed to and fro. This can be contrasted with the presentations of death in a disaster movie which is almost always from a distance (a virtual proscenium arch) that gives the audience the space to engage in judgment. A notable instance is when Bigelow decides to dash into the burning room to summon help. After an initial point of view shot of the flames we see Bigelow in a long shot stumbling through the flames until he finally succumbs and falls down. We see the entire room, we see his entire body. We are given distance to think about the action and consequence. As Susan Blakely, who played Patty in *Inferno*, recalls; the audience was supposed to wonder “...How [would] they act? Is it the better part of them that responds [to disaster]? Is it about helping people or your lower base self?”<sup>12</sup>.

*Jaws* has no such interest in how we would act. Instead it crosses the line into forcing us to react. There are any number of ways this is done, none of these are particularly original although their preponderance shows a radical aesthetic at work. One strategy is overwhelming the audience with mismatches in scale. This occurs when the shark itself appears after an hour of running time. At this point the direct thrill comes from the shocking scale of the shark. The creature is first seen in the same frame as Brody, thus giving the audience the double jolt of how proximate it is to the protagonist and how big, how out of scale it is. It is outsized compared to the man, and the fishing boat. Spielberg confirms the audience’s panicked reaction by cutting to the reverse which features Brody’s panicked reaction. He extends the visceral fear through the third shot of Brody backing into the pilot house and announcing that “we are going to need a bigger boat.” The panic is finally release as Quint and Hooper jump into action.

Spielberg plays up the scale changes in a subsequent shot of the shark passing underneath the Orca.

**SPECIALE** Indeed the advertising campaign for both the book and the film featured a giant shark lurking underneath the relatively diminutive swimming nude. The shocking outsized scale was very important to Spielberg and helped drive up the budget costs of the movie since he needed a mechanical shark that could be in the same frame as the human actors. Gottlieb writes that "...Steven's directorial sense demanded that the film be shot with all the principals in the frame..."<sup>13</sup>. Action within the frame becomes the audience's nightmare as the shark starts ramming the boat and forcing Quint to slip into its jaws.

Notice how Kael's director positions Spielberg as the first of a new generation. Antonia Quirke also writes to this point: "Now Spielberg and his generation grew up frustrated in front of chunky stunt men in rubber suits pretending to be a creature from a lagoon... How strong the longing to see a monster and believe the [...] thing... He wants to make us see, even if in doing so we leave the world of make-believe and join the world of believe"<sup>14</sup>, *Jaws* is the movie that gives satisfaction to a generation who wants to experience things directly. They come back time after time to *Jaws* in order to substitute sensation for reflection and catharsis. Quirke's distinction between "make-believe" and "believe" suggests a new regime of realism at play in *Jaws*.

### ***Photo Realism and the Blockbuster***

The new realism could look a lot like the older logic of photo-realism. But there is a critical difference. The classic style had been built on a synthesis of documentary realism and fantastical illusion. The invitation to the audience to "make-believe" differed from genre to genre but the Hollywood genres, with the exception of animation, had a degree of photographic realism that facilitated make-believe. There had been a distinct up-tick in the degree of photographic realism after World War Two with such social problem films as *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946) and *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (Henry Hathaway, 1945). These films emphasized the use of locations that have an ontological relationship with the actuality of the story (as opposed to studio sets or generic locations). These movies coincide with the solidification of the post war new deal consensus. At this time the American people had the political will to expand the public sphere and, in line with developments in Europe and elsewhere, to adopt governmental policies to help with personal struggles within a capitalist framework.

New Hollywood, as defined by Peter Krämer<sup>15</sup>, should be interpreted as a continuation of this post war realism, particularly such films as *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) and *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969). Spielberg also was committed to location shooting, insisting on it in both his debut film *Duel* (1971) and with *Jaws*, despite strong budgetary pressures to shoot in the studio. But as Buckland notes, *Jaws* was otherwise a rejection of "new Hollywood sensibilities"<sup>16</sup>. The location shooting on *Jaws* was not an attempt to establish ontological relationship with historic shark attacks<sup>17</sup>. It was a rejection of studio trickery in order to move from make-believe to visceral affect. Spielberg wanted the audience to believe in their own presence at the beach and therefore needed a beach that would be a known resort. In addition the location allowed extensive camera movement. The first half of the movie had many expository scenes which often dissipate visual momentum. But Spielberg chooses a vigorous tactic (that he had learned from directing television) to maintain high energy within a single dialogue scene by using a tracking camera that goes through 180 degree and even a 360 degree turn. "It is an efficient and economical way of shooting a scene in a confined space while maintaining dramatic visual interest"<sup>18</sup>. Such movements were more easily plotted within the locations than they could have been within studio sets.

Thus the choice of location shooting was motivated by the need to make the audience believe and the desire to have flexible options with the shooting. It was not the photo-realism of tying the story to an actual pre-filmic world (forming an indexical bond). Since the make-believe factory of Hollywood had largely disappeared so did the habit of using re-cycled costumes and sets. They were now made from scratch to higher standards for each individual film. Spielberg realized this could be done as easily on

**SPECIALE** location as it was previously done on the studio lot. In the “believe” aesthetic every element would be tweaked. For example in the aftermath of *Jaws*, sound effects and sound environments became very important. The coming digital age would be premised on the pre-existing condition that *Jaws*’ audience reveals: the love of a synthetic reality. Synthetic reality may be the very definition of the inauthentic for an older generation. But *Jaws* crystallized the new aesthetic with a new promise; that no longer will the call to make-believe require a viewer to work much in order to suspend disbelief.

### **Conclusion**

*Jaws* had increased the thrill factor for the audience while reducing the opportunities in engage in judging the characters. Previous movies had also done this. In *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), Hitchcock had dramatically turned his back on classic Hollywood moralism by showing the female protagonist engaged in larceny and then killing her off in order to redirect the movie into an arc of increasing terror. But the influence of *Psycho* was slow in emerging. Spielberg was one of many borrowing from Alfred Hitchcock’s bag of shocks and tricks. What the younger director did was take Hitchcock’s interest in shock and combine it with a new emphasis on making the audience believe. In contrast to the old master, he did not use sets, painted backdrops and worked zealously to eliminate traces of optical shots and other tricks. Spielberg left Hitchcock behind in the world of make-believe.

The next set of blockbusters after *Jaws* took the skills that Spielberg had demonstrated in manipulating the audience and applied them to the fantastic. Now the point was to make the audience believe in the unreal such as the mythological world of science fiction in *Star Wars* or the appearance of extra-terrestrials in Spielberg’s follow up movies *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977) and *E.T. The Extraterrestrial* (Steven Spielberg, 1983). Indeed the ad line for *Superman* (Richard Donner, 1978) was “you will believe a man can fly”. The fact that *Jaws* led to this wave fourteen years after *Psycho* suggests a deeper coincidence with the audience desire than the earlier film.

This was also a break with the “New” Hollywood of *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) and *The Graduate*. These films rejected Hollywood moralism in the name of a new moral standard of authenticity and self-fulfillment. Spielberg had little interest in the anti-hero of that cycle, especially after the relative lack of success of his first feature film *The Sugarland Express*. *Jaws* and its successors were not interested in a newer or better morality. These films were complementary to the American audience’s loss of interest in public matters and moral issues of responsibility and collective actions<sup>19</sup>. The overwhelming event of *Jaws*’ release was proof of Spielberg’s extreme sensibility. “[*Jaws*] respects its audience as equal...”<sup>20</sup>. Indeed the post *Jaws* blockbusters anticipate a highly mobile audience no longer identifying as a collective but as individuals watching whatever whenever with the technologies of video, cable and not too far into the future, the internet.

It is not as if Spielberg knew this or consciously rejected the aesthetic of photo-realism. Morris and others defend Spielberg at length from the consequences of the big budget movie making that overwhelmed America after *Jaws*<sup>21</sup>. These defenses may help us evaluate him as a filmmaker but they are not quite to the point of why *Jaws* is a break. The filmmaker did not intend his film to break from classic Hollywood, although he obviously felt he was competing with disaster films<sup>22</sup>. But he had stumbled upon a more intense way of involving the audience as he was tossing out the usual disaster movie formulas. It is more useful to identify the audience as the agent who embraced the turn away from the moralism of “make-believe” to the thrill ride of visceral “belief.”

Both Allen and his fellow disaster producers suffered declining box offices almost in direct reverse correlation with Lucas/Spielberg’s increasing share. In general as Hollywood turned to the new sensibility a stable box office was established after a decade of volatility and, at least, two major studios flirting with bankruptcy<sup>23</sup>. Now would be a period of unparalleled technological improvements in making and

**SPECIALE** distributing the film. Hitherto, we have written as if the technological improvements were the spur to the cinema of synthetic realism. *Jaws* reminds us that the audience had already embraced this new realism even when Spielberg had nothing more at his disposal than Cecil B. DeMille. As is usual in the history of style, the aesthetic change preceded the technological facilitation of such a change. Spielberg's continuous refinement of synthetic realism culminates in *Jurassic Park* seventeen years after *Jaws*. At the same time he turns towards making films about actual history such as *Empire of the Sun* (1987), *Schindler's List* (1993), *Amistad* (1997), *Munich* (2005) and *Lincoln* (2012). It seems that as a filmmaker he is returning to the older virtues of Hollywood's historical films and bio-pics. But is he trapped by his new aesthetic? This turn towards history does not reinstate the photo-realism of the earlier Hollywood models that the director had studied<sup>24</sup>. He continued to be eager to please the audience with a synthetic realism until the new millennium revealed the endings of American progress. His latter movies such as *Munich* and *Lincoln* engage moral issues although even here his camera work does not allow the reflective distance that Irwin Allen would have provided. Forty years later, what was once the American *Jaws* audience has become global and perpetuates the aesthetic of what is now labelled digital realism. The very fact that movies are designed for an international audience has lessened the moral/political content that once even entertainments such as disaster movies once presumed. Spielberg, himself, has taken a direction that diverges from *Jaws* (which he never considered his most expressive accomplishment). But the legacy of the movie is strong among such other directors as James Cameron, Michael Bay and Roland Emmerich. The *Jaws* anniversary asks us to consider the relationship between digital realism and the cultural diminution of public morality.

Frederick Wasser

#### Note

1. Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-Rock-N-Roll Generation Saved Hollywood*, New York, Simon and Schuster 1998.
2. Thomas Schatz, "The New Hollywood", in Jim Collins (ed.) *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge 1993, pp.8-36.
3. J. Hoberman, *The Magic Hour: Film at fin de siècle*, Philadelphia, Temple University Press 2003.
4. Jean-Pierre Geuens, *Film Production Theory*, Albany NY, State University of New York Press 2000, p. 18.
5. Robert Blanchet, "Deep Impact: Emotion and Performativity in Contemporary Hollywood Films", in Christian W. Thomsen, Angela Krewani (eds.), *Hollywood: Recent Developments*, Stuttgart, Axel Menges 2005, pp. 76-84, pp. 77, 82-83.
6. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press 2006, p. 45.
7. Ken Feil, *Dying for a Laugh: Disaster Movies and the Camp Imagination*, Middletown CT, Wesleyan University Press 2005, p. XX.
8. Maurice Yacower, "The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre", in Barry K. Grant (ed.) *Film Genre: Theory and Criticism*, Metuchen NJ, Scarecrow Press, 1977, pp. 90-107.
9. Nick Roddick, "Only the Stars Survive: Disaster movies in the seventies", p. 250, in David Bradby, Loris Jones, Bernard Sharratt (eds.) *Performance and Politics in Popular Dreams*, Cambridge UK, Cambridge University Press 1980, pp. 243-269.
10. Ken Feil writes that the disaster film's overly serious script elements made them prime targets for "camp" appreciation, while Spielberg and Lucas enjoy a genuine relationship with the audience because they embrace pop culture, K. Feil, *ibid*.

- SPECIALE** 11. Peter Krämer has researched Hollywood's internal understanding of its audience in 1975. He argues *Jaws*' appeal to young adults was more specific to the male segment than *Star Wars* and subsequent blockbusters. Nonetheless he demonstrates the canniness of *Jaws*' reach to the audience. Peter Krämer, "A truly mass audience: Movies and the Small Screen in the mid-1970s", paper presented at the 18th Annual IAMHIST Conference 'Broadcasting and History, History and Broadcasting' Leeds UK, July 1999.
12. Twentieth Century Fox Home Entertainment, *The Towering Inferno. Inside the Tower: We Remember*, DVD featurette 2009.
13. Carl Gottlieb, *The Jaws Log: Twentyfifth Anniversary Edition*, New York, Newmarket Press 2001, p. 41.
14. Antonia Quirke, *Jaws*, Londra, British Film Institute 2002, pp. 83-84.
15. Peter Krämer, *The New Hollywood*, Londra, Wallflower Press 2005.

## 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!'*<sup>1</sup>

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 britannico<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup>. 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 Studios<sup>4</sup>. 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?"<sup>5</sup>.

### ***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)<sup>6</sup>. 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 natura<sup>7</sup>. 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"<sup>8</sup>.

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 Carroll<sup>9</sup>. "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 suspense<sup>10</sup>. 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 probabile<sup>11</sup>. 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 sposi 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 Carroll<sup>12</sup>.*

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.<sup>13</sup> 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?"<sup>14</sup>.

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"<sup>15</sup>. 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 sessuale<sup>16</sup>.*

**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")<sup>17</sup>, 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"<sup>18</sup>. 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 lui<sup>19</sup>. 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 camuffato<sup>20</sup>.*

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 protagonista<sup>21</sup>.

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 tagliato<sup>22</sup>.*



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".<sup>23</sup> 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'<sup>24</sup>.*

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"<sup>25</sup>, 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*"<sup>26</sup>.

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](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.



## SPECIALE **Lo squalo: animalità, politica e filosofia della natura**

*Lo Squalo*, quaranta anni dopo: cosa garantisce alla pellicola un successo invidiabilmente longevo? Alle origini del film, la caparbieta del giovane Spielberg che – tra numerose disavventure produttive, sperpero di capitali e diffidenza degli studios – porta a termine il progetto del suo secondo lungometraggio. La certosina opera di lancio del film e il battage pubblicitario inaugurano la lunga e remunerativa stagione del blockbuster film, collezionando incassi da record, recensioni positive e riconoscimenti del pubblico. *Lo squalo* è un cult cinematografico, apprezzato da spettatori di ogni età, appartenenza sociale e latitudine del globo, che mantiene ancora vivo il suo fascino abissale. Nel corso degli anni sono state suggerite diverse interpretazioni del fenomeno *Squalo*, tutte legittime: da quelle politiche a quelle psicoanalitiche, dal fascino puro del racconto che gioca con gli archetipi della letteratura (cui pure deve molto) al semplice piacere di lasciarsi atterrire da una plausibile aggressione marina, dalla metafora sottomarina con i dolenti trascorsi della seconda guerra mondiale a un'interpretazione misogina e sessista, dal convincente parallelo con lo scandalo Watergate al piacere, tutto umano, dato dalla contemplazione della propria distruzione.

Se lo squalo continua a mordere, è proprio perché le chiavi di lettura sono molteplici, distribuite su vari livelli interpretativi di straordinaria attualità. Film denso e intenso, che aggredisce i nervi scoperti della coscienza, *Lo squalo* spazia dal tema dell'alterità come forza ignota e potenzialmente pericolosa, tessendo metafore e paure (l'animale che *non* vediamo vive negli abissi, lo scontro umano/animale, natura/cultura) fino alla condanna (seppur mite) della cupidigia e della cecità del profitto; il film suggerisce la necessità del cambiamento (incarnata dall'impossibilità che lo squalo possa essere ucciso con i metodi del vecchio Quint) e difende l'intervento salvifico della scienza e della tecnologia (a risolvere il problema è un giovane oceanografo, rispettoso della natura). Spielberg condensa tra le fauci dello squalo antropofago tutti i timori della società americana, inserendosi, come il saggio intende dimostrare, nel genere del *disaster movie*<sup>1</sup>. *Lo squalo* è anche un'opera dal sapore ecologista, così come si evince dalla lettura "filosofica" di Julio Cabrera, che proprio in questo film (e in *Jurassic Park*, 1993) individua i principi dell'atteggiamento del regista verso la natura.

*Lo squalo* ha animato la discussione sul *disaster movie*, pur distaccandosene per molti aspetti, e ne ha anticipato gli sviluppi più recenti e ideologici. Sarà utile, quindi, per comprendere il clima cinematografico in cui irrompe il film di Spielberg, una preliminare sintesi delle caratteristiche del filone catastrofico e delle sue principali interpretazioni, così da individuare i punti di tangenza e l'originalità de *Lo squalo* rispetto al genere catastrofico.

Molti studiosi rifiutano di classificare il *disaster movie* come un genere specifico nato in seno agli studios di Hollywood negli anni Settanta, sostenendo che il disastro, la catastrofe e la (auto)distruzione esercitano un fascino connaturato tanto alla società americana quanto alla natura stessa del mezzo cinematografico. Maurice Yacowar, autore del fondamentale *The Bug in the Rug. Notes on the disaster genre*<sup>2</sup>, avvalorava la tesi secondo cui i *disasters movie* siano antichi quanto il cinema stesso, molto più simili alle fantasie di Méliès o a *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916) che al nutrito gruppo di pellicole fantascientifiche (queste ultime analizzate da Susan Sontag come specchio dell'angoscia della società americana e della sua fascinazione per la fine). Yacowar individua otto tipologie di *disasters movie*: "natural attack; the ship of fools; the city fails; the monster; survival; war; historical; the comic"<sup>3</sup>. Queste categorie s'intersecano tra loro e alcune di esse presentano suddivisioni interne. Tra le numerose convenzioni operanti, quella dell'assenza di distanza temporale gioca un ruolo strategico: è l'immediatezza a generare il panico tra gli spettatori.

Peter Lev, da parte sua, dichiara che:

## SPECIALE

The disaster movie is a staple motif of Hollywood cinema. A group of people saves itself from imminent disaster; the theme can be found in adventure, science fiction, horror, and other genres. The threat of disaster may stem from nature, or human folly, or alien invasion, or supernatural agency. Whatever the cause, the dynamic of salvation is the same: the group uses the diverse talents of its members to survive the threat<sup>4</sup>.

La catastrofe sarebbe, più che un genere, una tematica ricorrente e dal successo collaudato. Stephen Keane, in accordo con gli studiosi citati, argomenta che sia più corretto parlare del *disaster movie* come “ciclo” che come genere. Secondo lo studioso statunitense il *disaster movie* godrebbe di fortune alterne in ragione della congiuntura di fattori di vario ordine. Nell’ampio studio dedicato al fenomeno analizza i cicli di apparizione e quiescenza del *disaster movie* dagli anni Dieci al 2000, concentrandosi sull’interrelazione di fattori di ordine ideologico e industriale<sup>5</sup>.

Pochi negano, però, che proprio negli anni Settanta si assiste a un deciso aumento della realizzazione di *disasters movie*: *Airport* (George Seaton, 1970) dà il via a una fortunata serie di pellicole dedicate a singolari tipologie di catastrofi, disastri, invasioni aliene, crolli, terremoti, eruzioni vulcaniche, attacchi di animali, mostri, mutanti, zombie... Le inquietudini di un’intera società alimentano gli schermi e la fantasia di giovani registi e vecchie volpi degli studios, abili a fiutare l’odore della paura e il profumo dei dollari. La sete di intrattenimento è saziata con composite variazioni sul tema catastrofico, che hanno il non trascurabile merito di riassetare le finanze delle principali case di produzione e distribuzione, salvando Hollywood dal tracollo economico. Il quinquennio compreso tra il 1970 e il 1975 è scosso da profonde e insanabili fratture che fanno di questi film “metaphors of the general malaise of American (or Western) society”<sup>6</sup>.

Il clima favorevole all’esaltazione della fine non giustifica qualsiasi catastrofe e non garantisce il successo al box office, esistono delle condizioni da rispettare. Per fare un *disaster movie*, avverte Nick Roddick, non è sufficiente costruire una trama su una catastrofe, scegliere un buon cast di attori e divertirsi con gli effetti speciali. Se così fosse, qualsiasi film potrebbe includersi nel genere catastrofico. Il disastro deve presentare alcune particolarità, deve essere “diegetically central; factually possible; largely indiscriminate; unexpected (though not necessarily unpredicted); all-encompassing; and finally, ahistorical, in the sense of not requiring a specific conjuncture of political and economic forces to bring it about”<sup>7</sup>. Roddick, al contrario di studiosi come Yacowar, esclude le pellicole di mostri e invasioni aliene dai *disasters movie*, insistendo sulla necessità di un ancoraggio nel probabile dei disastri spettacolarizzati, pena una perdita di efficacia dei film: “disaster movies are an essentially earthbound form: they operate, almost by definition, within the realm of the possible. People must believe ‘it’ could – indeed, very well might – happen to them”<sup>8</sup>. *Lo squalo* ha tutte le qualità per emergere di prepotenza tra gli incubi che tormentano gli americani, un incubo terribilmente reale, tanto da generare una smodata (e infondata) fobia degli squali e delle profondità marine. L’azione del film è concentrata sulla caccia allo squalo, che uccide indiscriminatamente e imprevedibilmente (secondo alcune interpretazioni, su cui torneremo, le vittime dello squalo sono metafora di precisi atteggiamenti umani), senza la concorrenza di cause esterne. Inoltre, gli attacchi di squali non sono eventi rari, e la pellicola di Spielberg è ispirata a una storia vera. Le condizioni analizzate da Roddick sono quindi rispettate.

La struttura narrativa del *disaster movie* presenta alcuni cliché (conflitto di classe, sospensione dell’ordinario, sprezzo delle leggi sociali e civili, lotta per la sopravvivenza, scontro tra la sfera sociale e quella individuale, scontro tra l’umano e il macchinico, il noto e l’ignoto) che solo superficialmente sembrano ideologicamente innocui e ingenui; come tutte le produzioni culturali, cinematografiche e non, anche le pellicole catastrofiche veicolano la visione del mondo del regista, suggerendo comportamenti, soluzioni e modelli interpretativi del mondo.

La lettura politica è suggerita di pari passo al successo dei *disasters movie* che spopolano negli anni Settanta (*L’Avventura del Poseidon*; il già citato *Airport*; *L’inferno di cristallo*; *Terremoto*<sup>9</sup>, i più famosi

**SPECIALE** e rappresentativi del “genere”). Fred Kaplan cita come assertori della teoria politica del *disaster movie* Erich Fromm ed Ernest van den Haag<sup>10</sup>, i primi a stabilire una puntuale connessione tra il successo delle pellicole inneggianti a disastri di varia origine e la grave condizione d’incertezza politica causata dal Watergate e dalla crisi economica che soffoca gli Stati Uniti. Kaplan definisce le considerazioni dei due noti studiosi “a vague nonsense”, frutto della disconoscenza della storia del cinema, delle modalità produttive e aggiunge, forse degli stessi film interpretati come sintomo del malessere sociale americano. L’autore, dopo una sintetica ma esaustiva ricognizione dei film sopra citati, trae le sue conclusioni sul fenomeno, affermando che

It is not the current economic or political crisis that is spurring these films on to box-office success. Nor does “stagflation” or Watergate have anything to do with the inspiration that created them. These films would have succeeded in any time (as, indeed, many similar films have succeeded), so long as there existed a sizable portion of the population that is bored. They were made because the studios were going broke, saw success sizzling in a surefire — and absolutely familiar formula, and latched on before the flames died out<sup>11</sup>.

Kaplan sostiene quindi che la produzione e il successo ottenuto dai *disasters movie* sia ascrivibile esclusivamente alla capacità degli studios di captare il bisogno di evasione delle masse, iniettando una dose di adrenalina nelle noiose vite degli spettatori americani. Gli sceneggiatori e i registi non sono animati da alcuna volontà di trasmettere messaggi politici. A contestare e sottolineare la superficiale argomentazione di Kaplan, è David Rosen che gli risponde dalle pagine di *Jump Cut* smontandone punto per punto le osservazioni.

Rosen sostiene la teoria della politica occulta, ipotizzando che nessun autore degli scenari catastrofici ipotizzati in questi film aveva lo scopo dichiarato di costruire una critica sociale e politica (dato che invece si imporrà come caratteristica importante nell’evoluzione del genere negli anni 2000). Rosen dichiara che “(...) in examining the disaster films, it may be less important to prove or disprove whether their creators had any consciously allegorical or ideological aims in mind, than it is to analyze what the plot, characterizations, and various dramatic devices are saying to the audience”<sup>12</sup>.

Rosen segnala un elemento, che, secondo la sua analisi, è spia di una critica, anche inconsapevole, di natura politica e ideologica. Infatti, nota l’autore, le matrici che originano catastrofi e disastri sono sempre l’avidità, la negligenza e la corruzione dei poteri forti e delle autorità preposte alla vigilanza e alla sicurezza. Ne *Lo squalo* è la miopia del sindaco e la cupidigia dei commercianti di Amity Island, che rifiutano di vietare la balneazione e chiudere le spiagge, a incrementare le vittime dello squalo. È sempre Rosen a evidenziare come, anche quando la sciagura ha origini “naturali”, questa “corresponds to the fundamental reification of capitalist society”<sup>13</sup>. L’obiezione di Rosen alla teoria della noia sostenuta da Kaplan si dipana lungo l’elenco delle tensioni sociali che scuotono gli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta: la contestazione giovanile, il movimento contro la guerra in Vietnam, le rivendicazioni razziali, la rivoluzione sessuale, la repressione poliziesca e militare. Ansie che, continua Rosen, permeano la vita di tutti gli americani, anche di chi non ha mai manifestato o partecipato alle rivolte. Perciò, conclude, è del tutto inadeguato pensare, come appunto farebbe Kaplan, che gli sceneggiatori, i registi e i produttori del nuovo filone aureo di Hollywood siano estranei a moventi ideologici.

La querelle inaugurata da Kaplan e Rosen vivacizzerà per circa due anni le pagine di *Jump Cut*, con una netta supremazia delle argomentazioni a sostegno del secondo<sup>14</sup>. Tra i protagonisti della discussione sul periodico statunitense, Ernest Larsen critica duramente la teoria della noia e dell’intrattenimento, delineando il profilo tutt’altro che rassicurante del *disaster movie*, la cui ideologia cardine sarebbe

To remind people with irrational and repeated force (Sensurround, pat. pending) of the fragility of their existence. It’s not done, of course, by pointing to the arbitrary and utterly repressive

## SPECIALE

uses of power but by waving a finger in the direction of the elements, whether earthquake, fire, or water. If this is possible, that is, if people fall for it and march in droves to view their own destruction (as an image), then security has with a vengeance ferreted its way back into consciousness, as the controlling factor, as the economy stiffens and staggers. (...) Once people have seen the image, the reality is a step closer, especially in films which partake of fantasy and prophecy<sup>15</sup>.

Ma, aggiunge l'autore, non è solo con le forze dell'irrazionale che si scontrano gli spettatori; l'ostilità del reale trascina il suo peso negli schermi di evasione, riflettendo il disorientamento delle masse nelle trame e nei protagonisti di queste pellicole:

In a period of the so-called crisis in leadership precipitated by Vietnam, Watergate and the economic malaise, the question of the adequacy of public leadership and managerial control of society becomes an issue in both EARTHQUAKE and THE TOWERING INFERNO. If heroism is the myth of leadership, then these films teach us that, while heroic efforts thank God are still heroic efforts, our heroes (through no fault of their own, of course) are no longer in themselves sufficient to save us.

Il *disaster movie*, quindi, da un lato afferma i valori della cultura americana, dall'altra sembra contestarli, producendo così una tensione angosciosa, che defluirà, come è facile dedurre dal lieto finale di queste pellicole, in una visione ottimista e vittoriosa. *Lo squalo* non è estraneo a questa tensione, ma nel film di Spielberg mancano la seriosità e la solennità che distinguono molti *disaster movie*, a favore di un'ironia sagace e beffarda, che spiazzava lo spettatore, mostrando più compassione per lo squalo che per le sue vittime.

Susan Sontag, nel saggio premonitore *The Imagination of Disaster*<sup>16</sup> scritto nel 1965, individua nel consenso riscosso dalla fantascienza (sia nelle sue declinazioni letterarie sia in quelle cinematografiche) lo spettro della paura della società di confrontarsi con l'ignoto e soprattutto, il sentimento di iniquità e incapacità di reagire alla minaccia. La società è paralizzata nell'immobilismo e attratta dallo spettacolo della propria fine. L'estetica della distruzione, costante di tutte le forme artistiche in tutte le epoche, risponde a precise dinamiche psicologiche, ma secondo Sontag l'elemento discriminante che affiora in ogni manifestazione estetica del disastro e, nel caso specifico, nella letteratura e nel cinema di fantascienza (e più tardi nel *disaster movie*) prende forma nella contingenza politico-sociale: "From a psychological point of view, the imagination of disaster does not greatly differ from one period in history to another. But from a political and moral point of view, it does. (...)What I am suggesting is that the imagery of disaster in science fiction is above all the emblem of an *inadequate response*"<sup>17</sup>.

La saggista americana anticipa dunque uno dei motivi chiave nell'interpretazione dei *disasters movie*, quel sentimento di inadeguatezza e attonito compiacimento di fronte a un mondo in vertiginosa rovina. Queste pellicole mostrano una sorprendente capacità di interpretare lo stato d'animo collettivo, le ansie e i timori dominanti di un'epoca. Sospeso tra "unremitting banality and inconceivable terror"<sup>18</sup>, l'uomo è incapace di affrontare il pericolo e la banalità quotidiana. L'estetica del disastro alimenta una postura spettatoriale: non possiamo far altro che assistere, inorriditi, o peggio indifferenti o affascinati, al magnifico e progressivo spettacolo della nostra distruzione. La banalità del quotidiano, soggetta a soccombere in qualsiasi istante a un' indefinita minaccia, è uno dei due poli tra cui ondeggia l'umanità. L'altro, quello del terrore inconcepibile, è formalizzato e neutralizzato dall'*imagerie* del disastro. Nel secondo dopoguerra gli incubi da fronteggiare sono la bomba atomica, la guerra fredda, l'invasione comunista, le minacce nucleari, gli attacchi alieni: la società americana non sa rispondere *adeguatamente* agli scenari catastrofici (reali o immaginari) che prospetta il futuro. La fantascienza prima e il *disaster movie* poi, cercano di colmare il vuoto tra l'angoscia dell'ignoto, il terrore e l'inadeguatezza, trasferendo gli incubi

**SPECIALE** collettivi in segmenti spazio-temporali che diventano tanto più inquietanti quanto più lambiscono la sfera della realtà.

Negli anni Settanta è l'intero sistema americano sotto scacco; la crisi petrolifera, la disfatta in Vietnam e Cambogia e il Watergate vanno vacillare le tre certezze della società: "la onnipotencia del *Ejército*, la ejemplaridad del *Presidente* y la invulnerabilidad del *Dólar*"<sup>19</sup>. Il film catastrofico assolve così un doppio obiettivo: da un lato purifica le angosce e le ossessioni della società, dall'altro indica la via da seguire per risollevarsi dalla caduta. L'intrattenimento veicola precisi messaggi ideologici, orientando lo spettatore verso una visione positiva: se non cede al panico e allo sconforto, e se sceglie l'uomo giusto al comando delle operazioni, nessuna catastrofe potrà mai distruggere la società americana. Il *disaster movie*, asserisce J. Hoberman, è sempre rassicurante, propone un'apologia della *middle-class* elaborando una forma speciale di propaganda, definita dall'autore "a particularly Darwinian form of sociological propaganda"<sup>20</sup>. Lo schema è piuttosto semplice: quando la catastrofe arriva (generalmente l'evento si manifesta in giorni festivi o condizioni particolari, come viaggi in aereo, nave o treno) per fronteggiare l'emergenza è necessario organizzarsi rapidamente, affidandosi preferibilmente ai rappresentanti dell'ordine (polizia o corpi militari), della politica, della scienza e della religione. Ogni film diventa così un racconto mitico che, lontano dall'interrogare e comprendere l'ordine delle cose, cerca di ristabilirlo attraverso i suoi rappresentanti legittimi; i valori del capitalismo e l'umanità sono così in salvo, fino alla prossima sciagura.

Ramonet relaziona il consenso ottenuto dal *disaster movie* alla capacità di elaborare convincenti *ficciones de crisis*, offrendo al pubblico la sua dose di catarsi a buon mercato. I *disasters movie* esorcizzano la paura della fine e solleticano il desiderio incosciente di autodistruzione, ecco perché hanno alterna fortuna, connessi strettamente alla congiuntura politica, economica e sociale. In tempo di crisi, argomenta lo scrittore spagnolo, "la función de la catástrofe resulta evidente: permite formular una propuesta al espectador (que la necesita absolutamente para su identidad, en un momento en que todas las certezas vacilan), la propuesta de un *mito de su fin*"<sup>21</sup>. Il cinema elabora il lutto della coscienza collettiva americana, avanzando scenari catastrofici, alimentando il panico della fine e, per contro, la speranza di un nuovo inizio, a condizione che si agisca *senza* tradire i valori americanissimi del capitale, l'esercito e la patria. Secondo Peter Lev, la maggior parte dei *disasters movie* degli anni Settanta indicano come via d'uscita a nuovi problemi vecchie soluzioni. La salvezza è garantita dalla sopravvivenza e valorizzazione delle vecchie virtù dell'*american way of life*: "hard work, individual initiative, group cooperation" promettono "a conservative response which solves the 1970s malaise by drastically simplifying and reframing it"<sup>22</sup>. Se questo schema è valido per molti film, *Lo squalo* lo contraddice mostrando, anche da questo profilo, la sua eccezionalità. Nella pellicola di Spielberg la presenza dei giovani è positiva; la soluzione al problema non è il vecchio Quint, veterano della seconda guerra mondiale, ma Hooper, l'oceanografo esperto di squali, simbolo della tecnologia e del valido supporto della scienza (da notare che in molti film è proprio il progresso tecnologico-scientifico la causa di fantasiose e (im)probabili sciagure e allo stesso tempo la soluzione al problema, inquietante sintomo della schizofrenia della società). *Lo squalo* non sarebbe un film per vecchi? A giudicare dalle scelte del regista, sembrerebbe di no. La soluzione del problema, l'uccisione dello squalo antropofago, venata da un comprensibile dispiacere per la sorte dell'animale, apre a una nuova visione del mondo, inserendo la pellicola in una controversa cornice ecologista che porterà Peter Biskind a definire *Lo squalo* "a middle-class remake of *Moby Dick*"<sup>23</sup>, sebbene il film di Spielberg sia ottimista e pragmatico, un racconto liberale senza i riflessi esistenziali del romanzo di Melville.

Dan Rubey analizza il film di Spielberg accettando molti degli argomenti di Rosen e Larsen, approfondendo la natura metaforica degli attacchi della creatura marina, ognuno inserito in precise circostanze. Le vittime assumerebbero, per Rubey, diversi significati (mentre in natura lo squalo non ha nessun motivo per preferire una vittima a un'altra). La prima preda, la giovane studentessa "rea" di nuotare nuda con un

**SPECIALE** coetaneo, è così metafora di comportamenti che, secondo una parte del pubblico, sono disdicevoli. La seconda vittima, il piccolo Alex Kintner, è metafora della bramosia di denaro e dell'incapacità dei padri di proteggere i propri figli. Questo secondo episodio si configura quale

An attack on capitalist economics as a rapacious system that devours its victims and cares only for profit. This interpretation is supported by the fact that Spielberg's movie makes the merchants and civic government of Amity itself responsible, while in Benchley's novel the pressure to keep the beaches open comes from shadowy pseudo-Mafia figures in the background<sup>24</sup>.

Questa interpretazione, precisa l'autore, non è supportata da nessuna dichiarazione di Spielberg, ma non è arbitraria, tanto che assumerà peso e importanza nelle successive letture del film. La sfiducia e ostilità con cui gli americani giudicano l'ingombrante intromissione dei mercati e degli affari nelle decisioni politiche di Washington non è un mistero, ma la critica al capitalismo è piuttosto edulcorata, Spielberg si limita ad additare l'incapacità dei singoli, lasciando intatto il sistema. Il regista, insomma, abbraccia l'idea, cara alla cultura americana, del *self-made man*, della variabile rappresentata dall'individuo, non dal gruppo. Il sistema non funziona, ma la soluzione va cercata al suo interno, non è necessario elaborarne uno alternativo poiché "by externalizing blame from the system and transferring it to weak individuals who can be redeemed through initiation under fire, the film creates a fantasy which reflects the audience's fears about the economic system they live inside of, but at the same time denies that their problems are inherent in the system itself"<sup>25</sup>.

Rubey si sofferma poi sulle coincidenze che legano *Lo squalo* alla bomba atomica, dunque a un passato che continua a tormentare gli americani. Quint era a bordo della USS Indianapolis, la nave della marina che trasportava l'atomica e che affondò; dei 1300 uomini a bordo, due terzi furono divorati dagli squali. L'autore conclude che *Lo squalo*, più che un filmetto d'evasione, "is a skillfully crafted articulation of the concerns and fears of our society in images ideally suited to them and in part derived from them, organized in terms of the ways in which we see reality and understand our own experience".

Nel romanzo di Benchley la vicenda dell'Indianapolis è assente; questo particolare è funzionale a diverse scelte di Spielberg: non solo il dettaglio confina Quint in un tempo passato, da superare, ma gli permette di modellare il suo terrificante film sul *war genre* in voga tra gli anni Cinquanta e i Sessanta sulla seconda guerra mondiale e la minaccia giapponese (prima) e sovietica poi, con i numerosi titoli di pellicole dove il pericolo viene dal mare, sub specie sottomarino<sup>26</sup>.

*Lo squalo*, infine, rivela l'atteggiamento del regista verso la natura. Se in molti *disasters movie* la rivolta degli elementi naturali rappresenta la critica allo sfruttamento esaustivo di tutte le risorse naturali e il delirio di onnipotenza della tecnica (che secondo una dinamica ossimorica si pone come *Pharmakon*: rimedio e veleno a tutte le sciagure causate per mano dell'uomo), il vorace subacqueo di Spielberg non è solo metafora dell'onnivoracità del capitalismo, ma, come afferma Hoberman, "the shark is nature's revenge"<sup>27</sup>. Vendetta della natura: ma qual è il concetto di natura dispiegato dall'autore? Secondo Julio Cabrera, Spielberg sarebbe autore di una rappresentazione del conflitto tra "la natura come principio e la natura controllata dal metodo scientifico, con evidente preferenza per la prima e un'aperta critica nei confronti della seconda"<sup>28</sup>.

Cabrera indaga la visione contrastata della natura, comune nel *disaster movie* e approcciata da Spielberg nella sua ambivalenza. Da un lato la natura come principio, "punto di riferimento a partire dal quale è[era] possibile giudicare la riuscita estetico-morale di un oggetto (compreso quello umano)"<sup>29</sup>; dall'altro la natura come "oggetto manipolabile", quindi la natura come forza motrice della vita e la natura come bacino di risorse da sfruttare senza scrupoli e piegare ai bisogni (poco naturali) dell'uomo. La condanna dell'idea di natura asservita ai capricci umani è netta nell'opera di Spielberg. Questa presa di posizione, però, non è sinonimo di un ottuso rifiuto della scienza e della tecnologia, ma piuttosto è un invito a trovare

**SPECIALE** un equilibrio tra la smania di controllo totale e l'assenza di razionalità. Il rapporto tra l'uomo e la natura dovrebbe essere retto da un vincolo morale, di rispetto e tutela. Questo rapporto, nel *disaster movie* come ne *Lo squalo*, è improntato al conflitto, ma si dà secondo differenti direttrici. Infatti, nella maggior parte dei film catastrofici la natura (ridotta spesso a uno dei suoi elementi: aria, acqua, terra o fuoco) subisce una violenta metamorfosi, da principio vitale e benevolo a fattore distruttivo. L'uomo, artefice spesso inconsapevole della trasformazione, ne sarà anche il vincitore, grazie agli strumenti tecnologici e scientifici che si è costruito per domare quella stessa natura che ora si ribella. Nel film di Spielberg il conflitto si dà diversamente. Lo squalo, cieco predatore che ristabilisce la democrazia tra gli umani, è l'emergere delle forze ostili della natura, contro cui l'uomo ha poche probabilità di sopravvivenza. L'uomo non è il soggetto invincibile, ma un essere che ha pari diritti di sopravvivenza di qualsiasi altra creatura. La natura (rappresentata qui dallo squalo) e l'uomo non sono entità separate, s'intrecciano e si proiettano l'una nell'altro, così che il conflitto uomo/natura subisce uno spostamento e diventa conflitto tra gli uomini. Lo squalo è il detonatore dei conflitti latenti nella cittadina di Amity Island, simbolo – tra gli altri – delle istanze di divoramento e dell'incapacità di risolvere i problemi quando l'uomo si lascia "divorare" dal suo simile o dalle false certezze (ignoranza, avidità, rapporti di classe, interessi individuali preposti al bene comune).

Il sentimento stimolato dallo squalo è la precarietà: un monito che spinge sul baratro di tutte le certezze acquisite, mettendo in dubbio le capacità di sopravvivenza dell'uomo senza le protesi tecnologiche e i surrogati scientifici che si è creato nel corso degli anni. Cabrera definisce Spielberg un regista "animalofilo"<sup>30</sup>, tendenza manifesta nel film in analisi e approfondita in *Jurassic Park*. L'animale è per estensione l'Altro, il diverso, spesso minaccioso solo perché poco conosciuto: dagli abissi marini alle galassie inesplorate, il problema ricorrente è il conflitto tra l'uomo e le altre forme di vita. Lo sconfinamento dello squalo è un traslato della violenza straripante della natura, una prepotenza legata a una reciproca invasione degli spazi che invita a riflettere sulla convivenza. Lo squalo alla fine è ucciso, dimostrando che l'ingegno umano può prevalere sulla forza travolgente della natura, ma non grazie alla sola tecnologia: Hooper uccide l'animale centrando con un proiettile esplosivo da una vecchia carabina la bombola di gas tra le fauci dello squalo. La vittoria dell'uomo non è sinonimo del rifiuto dell'alterità (anzi, è da notare come Spielberg mostri poco interesse verso le vittime dello squalo, semplici variabili in funzione del suo racconto), ma solo l'affermazione di una forma di giustizia e il ritorno a un equilibrio, seppur precario, nella ridente località balneare di Amity Island.

*Lo squalo*, come si evince dalla ricchezza delle interpretazioni presentate, rivela un carattere inaspettatamente politico, modello catartico di tutte le paure degli americani, epitome del timor panico dell'imprevedibilità della fine e della stoltezza dell'uomo. Lo squalo è simbolo della voracità del capitalismo e allo stesso tempo araldo della vendetta della natura, secondo la dinamica ossimorica propria del *disaster movie*, Giano bifronte che guarda il mondo con spesse lenti ideologiche mentre rassicura con un sadico sorriso sull'innocuo *divertissement* dell'apocalisse.

Il film di Spielberg, basando il rapporto con la natura sul rispetto e la tutela, anticipa l'evoluzione del *disaster movie*, che sul finire degli anni Novanta aggiorna canoni e clichés, mantenendo (nei suoi esempi migliori) un ruolo critico e politico, specchio inquietante dei disastri che attendono il mondo: che sia dal mare – elemento abissale e perturbante privilegiato da molte pellicole – o da un altro pianeta, la storia raccontata è sempre un monito e un percorso di scomposizione della società e dei suoi fantasmi.

Andreina Campagna

## Note

1. *Lo squalo* è subito considerato un film catastrofico, anche se alcuni studiosi tendono a situarlo fuori dal macro-contenitore di sciagure e calamità che spopolano negli anni Settanta. Tra tutti, Cfr. Frederick

- SPECIALE** Wasser, "Jaws swims away from the Disaster Cycle", in Id., *Steven Spielberg's America*, Polity Press, Cambridge 2010, pp. 46-52. Secondo l'autore il film di Spielberg occupa una posizione mediana tra la suspense hitchcockiana e il *disaster movie*.
2. Maurice Yacowar, "The Bug in the Rug. Notes on the disaster genre", in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2003, pp. 277-295.
  3. *Ivi*, pp. 277-281.
  4. Peter Lev, *American Film of the 70s. Conflicting visions*, University of Texas Press, Austin 2000, pp. 40-41.
  5. Cfr. Stephen Keane, *Disaster Movie. The Cinema of Catastrophe*, Columbia University Press, New York-Chichester 2006.
  6. Peter Lev, *op. cit.*, p. 41.
  7. Nick Roddick, "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies", in David Bradby (a cura di), *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film, and television, 1800-1976*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, pp. 243-270, p. 246.
  8. *Ibidem*
  9. *L'avventura del Poseidon* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972); *L'inferno di cristallo* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, Irwin Allen, 1974); *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974).
  10. Fred Kaplan, "Towering Inferno. Earthquake. Riches from ruins", in *Jump Cut*, n. 6 (marzo-aprile 1975), pp. 3-4, disponibile all'URL <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC06folder/EarthqTowInferno.html> (ultimo accesso 21 ottobre 2014).
  11. *Ibidem*
  12. David Rosen, "Critical Dialogue on Disaster Films. Drugged Popcorn", *Jump Cut*, n. 8 (agosto-settembre 1975), pp. 19-20; <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/DisasterFilmsRosen.html>>, (ultimo accesso 12 ottobre 2014).
  13. *Ibidem*
  14. Vedi, oltre i testi citati, Ernest Larsen, "Critical Dialogue on Disaster Films Lemmings and Escapism", *Jump Cut*, n. 8 (agosto-settembre 1975), p. 20, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/DisasterFilmsLarsen.html>> (ultimo accesso 12 ottobre 2014); Dan Rubey, "The Jaws in the mirror", *Jump Cut*, n. 10-11 (giugno 1976), pp. 20-23, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/JawsRubey.html>> (ultimo accesso 18 ottobre 2014).
  15. Ernest Larsen, *op. cit.*
  16. Stephen Keane cita il saggio di Susan Sontag tra le tre fonti prioritarie per circoscrivere e studiare il *disaster movie* come genere; gli altri due testi indicati da Keane sono i già citati studi di Maurice Yacowar e di Nick Roddick.
  17. Susan Sontag, "The imagination of disaster", in Ead., *Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York 1996, pp. 209-225, p. 224.
  18. *Ibidem*
  19. Ignacio Ramonet, "Las 'películas-catóstrofe', fantasías para una crisis", in Id., *Propagandas silenciosas. Masas, televisión y cine*, Fondo Cultural del ALBA, La Habana 2006, pp. 71-93, p. 79.
  20. Jian Hoberman, "Nashville contra Jaws. Or 'The Imagination of Disaster' Revisited", in Alexander Horwath, Thomas Elsaesser, Noel King (a cura di), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, pp. 195-222, p. 198.
  21. Ignacio Ramonet, *op. cit.*, p. 84.
  22. Peter Lev, *op. cit.*, p. 49.
  23. Peter Biskind, "Jaws. Between the teeth", *Jump Cut* n. 9 (ottobre-dicembre 1975), pp. 1, 26; <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/Jaws.html>> (ultimo accesso 22 novembre 2014).



**SPECIALE** 24. Dan Rubey, *op. cit.*, p. 21.

25. *Ibidem*

26. Robert Wilson ha analizzato le analogie tra i film di guerra e *Lo squalo*: la supremazia maschile; l'essere donne e bambini le prime vittime indifese dell'attacco; la minaccia dalle profondità marine; lo stesso inquietante profilo e *modus operandi* del "nemico". Cfr. Robert Wilson, "Jaws as Submarine Movie", *Jump Cut*, n. 15 (luglio 1977), pp. 32-33, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC15folder/JawsSubmarine.html>> (ultimo accesso 20 novembre 2014).

27. J. Hoberman, *op. cit.*, p. 217.

28. Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 88.

29. *Ivi*, p. 87.

30. *Ivi*, p. 89.

## SPECIALE **Gli agguati dello sguardo. Enunciazione della suspense in *Jaws***

Viviamo ancora le immagini dell'acqua, le viviamo sinteticamente nella loro complessità primaria dando spesso loro la nostra adesione irragionevole.  
[Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, 1987]

Riferimento imprescindibile dell'invenzione cinematografica contemporanea, le inquadrature "acquatiche" che presagiscono gli agguati dello squalo sono il cuore dell'esperienza che lo spettatore ha compiuto nel 1975 e continua tutt'oggi a compiere di fronte a *Jaws*. Il film di Steven Spielberg (regia), Verna Fields (montaggio), John Williams (musiche) e Bill Butler (fotografia) invita lo spettatore a tuffarsi nel mare dell'isola di Amity, sfruttando con grande efficacia le potenzialità visive e simboliche dell'acqua. Da sempre del resto l'acqua nel cinema dà materia e sostanza ai desideri, ai sogni, alle ossessioni, ai traumi, alle paure cosce e inconscie dell'uomo, trasfigurando sullo schermo i miti e gli archetipi dell'immaginario individuale e collettivo. Anche solo per la sua diversità rispetto all'ambientazione e alle condizioni percettive usuali – sulla terra emersa e attraverso l'aria – la semplice apparizione di uno specchio d'acqua sullo schermo può suscitare con immediatezza il senso di un pericolo imminente, quantomeno di una dimensione *altra*, potremmo dire *alterata*, comunque *alternativa* della realtà. L'acqua non è mai mera scenografia, bensì uno scenario d'esperienza che ha effetti *estetici* sullo spettatore. Tanto che l'esperienza filmica in generale viene spesso metaforicamente pensata come un processo di continue *immersione* e *riemersione*, un'alternanza fra stati di coinvolgimento e distacco, variamente e strategicamente gestiti a livello audiovisivo e narrativo attraverso i mezzi formali delle immagini, dei suoni, del montaggio e dell'enunciazione.<sup>1</sup>

In questo contributo mi soffermerò proprio su alcuni aspetti stilistici e formali de *Lo squalo*, in particolare sulle inquadrature "acquatiche" che contraddistinguono la prima metà del film e che suggeriscono la presenza del mostro e l'imminenza di un suo attacco all'uomo.

Uso l'espressione "acquatico" e non "subacqueo" proprio per ricomprendere nell'analisi alcune inquadrature che pur non essendo girate sotto la superficie conformano la propria espressività alle caratteristiche estetiche dell'acqua. Altrove ho sostenuto che il cinema narrativo medio contemporaneo attua spesso strategie di "incorporazione acquatica" (*enwaterment*) della sensibilità dello spettatore per mezzo di proposte di coinvolgimento basate su opzioni stilistiche "liquide" (transizioni, movimenti di macchina, effetti, ecc.), tanto che di "spettatorialità liquida" si può parlare anche a prescindere dalla presenza fisica dell'acqua sullo schermo.<sup>2</sup>

Se la New Hollywood è una tappa decisiva del percorso che unisce la produzione cinematografica delle origini all'epoca contemporanea, *Lo squalo* è certamente uno degli esempi più significativi di conformazione estetica di stilemi che sono precursori di quelli contemporanei. Con l'intento di offrire un tributo all'originalità e alla *lungimiranza* dello "sguardo acquatico" di *Jaws*, nelle prossime pagine analizzerò nel dettaglio le sequenze degli agguati ai bagnanti con l'intento di descrivere le modalità specificamente cinematografiche con cui viene proposta allo spettatore un'esperienza complessa e articolata.

In particolare, il sapiente uso delle inquadrature "acquatiche" realizza la *suspense* in una forma stratificata, ovvero simultaneamente a più livelli. Come vedremo allo spettatore non solo (e non tanto) è richiesta un'attività cognitiva deliberata. L'intensificazione della percezione visiva, auditiva e sinestetica (dunque un livello non-cognitivo) sollecita reazioni fisiologiche a partire da una basilare e inavvertita stimolazione sensoriale. Inoltre propone strategie di allineamento ottico/disallineamento emotivo che

**SPECIALE** risultano in un'atipica proposta identificativa, sino a predisporre una riflessione sulle condizioni (di vulnerabilità) dell'uomo e sulla natura stessa del cinema.

### ***Danza a fior d'acqua***

Vengo dunque all'analisi della prima sequenza del film. Durante un festa in riva al mare con i compagni di college, Chrissie Watkins conosce Tom e lo invita ad allontanarsi con lei per un bagno notturno. I due corrono sulla spiaggia lontano dal luogo del falò. Il vociò dei partecipanti alla festa e il suono della chitarra sfumano lasciando progressivamente il campo sonoro alle voci dei due ragazzi e allo scroscio delle onde. Dapprima due inquadrature in campo totale con punto di ripresa dal bagnasciuga mostrano Chrissie tuffarsi in mare, nuotare a largo e rilassarsi "danzando" appena sotto il pelo dell'acqua (inq. a). La ragazza non è che una sagoma scura in movimento nella controluce del tramonto. Segue un primo piano frontale della testa di Chrissie appena sopra la superficie (inq. b). A queste inquadrature è intervallata l'immagine di Tom rimasto sulla riva (inq. z), troppo lontano, ubriaco e assonnato per udire o capire cosa sta per accadere. Qui il punto di vista cambia drasticamente: dal fondo del mare l'obiettivo si rivolge verso l'alto (un "contre-plongée subacqueo"), verso la superficie, dove Chrissie nuota armonicamente attraversando da destra a sinistra il quadro e un riflesso di luce proveniente dall'esterno (inq. c) (Fig. 1).<sup>3</sup>



Fig. 1

Poi di nuovo un campo totale in superficie (inq. a), di nuovo un primo piano stavolta con angolazione leggermente sopraelevata (inq. b), e di nuovo l'inabissamento del punto di vista con angolazione verticale dal basso verso l'alto (inq. c). La *macchina da presa* si muove: il punto di ripresa si avvicina alle gambe di Chrissie, mentre monta una musica martellante che suggerisce un attacco imminente (inq. m). Il punto di vista riemerge e mostra la ragazza in primo piano (inq. b), seguito da un primo piano ravvicinato con angolazione leggermente diversa che mostra Chrissie mentre viene stratonata sotto il pelo dell'acqua dai primi agguati del mostro (inq. b1). Un'inquadratura statica e frontale con punto di ripresa *appoggiato* alla superficie (inq. d) mostra la testa e le spalle della ragazza mentre viene violentemente trascinato dallo squalo verso destra rispetto alla boa, posta al centro del quadro (inq. b1); movimento che prosegue sempre più convulso, in avanti e indietro, in una nuova e più ravvicinata inquadratura (inq. b2). In quest'ultima e nelle successive (inq. d; inq. b2) lo spostamento e gli schizzi d'acqua provocati dagli strattoni che lo squalo imprime a Chrissie "bagnano" letteralmente l'obiettivo, fino a che la ragazza viene trascinata via dalla boa cui è nel frattempo riuscita ad ancorarsi, verso l'avampiano (inq. d; inq. b2), e

**SPECIALE** *inghiottita* dall'acqua. Nessuno, men che meno Tom, si è accorto dell'accaduto (inq. z); la baia è tornata sgombra e tranquilla (inq. a).

Adottando un modello interpretativo tipicamente cognitivista è possibile spiegare il senso di ansia e di disagio provato dallo spettatore durante questa sequenza considerando la sua attività mentale, ovvero le inferenze compiute al fine di comprendere la situazione in atto e ipotizzare gli accadimenti futuri. Ciò avviene sulla base di indizi erogati *internamente* dalla narrazione stessa o dedotti dal contesto che circonda *esternamente* il film.

Nel primo caso, anche se la sequenza in questione è posta in apertura, lo spettatore ha già immagazzinato una *cue* decisiva. Significativamente infatti la sequenza dei titoli di testa aveva pochi minuti prima proposto la breve esplorazione di un fondale marino attraverso una ripresa subacquea e la prima esposizione del famoso tema musicale di Williams, che ritornerà poi in occasione di tutti gli attacchi dello squalo. Nella sequenza dei titoli di testa dunque la visione subacquea e il tema musicale fungono da tracce anticipatorie degli elementi stilistico-narrativi che caratterizzano i momenti di maggiore suspense del film.

Nel secondo caso anche a prescindere dalla conoscenza della trama del film lo spettatore può facilmente associare l'inquadratura subacquea (inq. c) alla possibilità di un imminente attacco dello squalo, grazie a una serie di fattori contestuali e paratestuali: per esempio la locandina del film, che rappresenta proprio uno squalo con le fauci rivolte verso l'alto, verso la superficie del mare, dove una giovane donna nuota ignara del pericolo. Anche il riferimento al genere (o meglio ai generi: *Jaws* è un thriller, un horror e un *monster movie*) è un'informazione preventivamente a disposizione dello spettatore e indirizza i suoi processi cognitivi.

Rispetto al legame fra cognizione e narrazione è importante sottolineare come tutta la prima parte del film sia costruita sfruttando strategicamente l'intervallo di tempo fra un attacco e l'altro dello squalo, picchi energetici sapientemente ritardati e la cui carica è accumulata attraverso strategie di preparazione *verbo-visiva*. Prendo in particolare le inquadrature che precedono e preparano il secondo attacco. Trattandosi appunto del *secondo* attacco, in virtù delle dinamiche che ho appena descritto, lo spettatore è stavolta pienamente consapevole che lo squalo attaccherà di nuovo, e anche delle modalità formali con cui l'attacco verrà rappresentato: l'effetto traumatico è depotenziato da tali consapevolezza, certezza e conoscenza pregresse. Il depotenziamento viene dunque riequilibrato da un'intensificazione dell'attesa e dall'insistenza sull'*eventualità* che l'attacco si verifichi. L'aspetto decisivo è la diegetizzazione di tale trepidazione e preoccupazione, vissute dallo spettatore direttamente attraverso l'esperienza dello sceriffo Martin Brody, seduto in spiaggia a scrutare i bagnanti il giorno dopo la morte di Chrissie (di cui viene nascosta la vera causa da parte delle autorità cittadine per non pregiudicare la stagione turistica), in uno stato di evidente ansia e allerta.

### ***Diapositive della suspense***

Qui entrano in gioco due elementi stilistici "anomali" e per questo di grande rilievo. La prima soluzione formale originale riguarda il montaggio delle inquadrature che ritraggono Brody come soggetto osservatore e i raccordi sul suo sguardo, ovvero le immagini dei bagnanti – in particolare una grassa signora, un cane col suo padrone, una coppia di amanti, un ragazzino di nome Alex Kinter con il suo materassino (per lo spettatore non è difficile sospettare che tra loro c'è certamente la seconda vittima dello squalo) –, ripresi prevalentemente in campo medio. La *transizione* fra le inquadrature è realizzata con un espediente particolare: il passaggio nell'avampiano di alcuni bagnanti a passeggio sulla spiaggia. Transitando a pochi centimetri dall'obiettivo della macchina da presa, l'effetto visivo è quello di una "tendina" scura.

La giustapposizione delle inquadrature in rapida successione e la transizione fra immagini con

**SPECIALE** angolazione e taglio diversi, realizzata diegeticamente, produce l'effetto di scorrimento tipico delle diapositive.<sup>4</sup> Alternativamente da destra o da sinistra, i passanti coprono l'immagine corrente e scoprono la successiva, con un'alternanza fra oggetto guardato e soggetto guardante; oppure, come nel frammento più interessante della sequenza, con una ripetizione del medesimo soggetto ma con tre tagli differenti, progressivamente più stretti: il capo Brody in campo medio, in mezza figura e in primo piano, a simulare una sorta di avvicinamento.

Queste tre inquadrature del medesimo soggetto sottendono infatti una forma di sguardo "dinamico". Aspetto estremamente più interessante nel caso in cui tale dinamismo sia attribuibile a un'inquadratura in soggettiva: il soggetto a cui lo spettatore è otticamente allineato è fisicamente fermo, mentre il suo sguardo si muove nello spazio. Una proposta simile si trova nella scena de *Gli uccelli* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) in cui la madre del protagonista vede il corpo del fattore massacrato dai volatili (Figg. 2-3).<sup>5</sup>



Fig. 2

## SPECIALE



Fig. 3

Mentre qui però la triplice immagine ravvicinata è il contenuto dello sguardo del personaggio, ne *Lo squalo* il contenuto delle inquadrature è il soggetto guardante (Brody) rispetto a cui il film propone di allinearsi, come accade del resto già in una sequenza di *Duel*, primo lungometraggio di Spielberg (1971) che già anticipava il tema della sfida fra l'uomo e un'entità mostruosa e alcuni degli stilemi di *Jaws*.

Un altro aspetto stilistico rilevante legato a questa architettura degli sguardi è l'inclusione di più piani di visione a fuoco nella medesima inquadratura. La profondità di campo consente infatti di mostrare al contempo il volto (o porzioni del corpo) delle persone che cercano di parlare con Brody, distraendolo dal fuoco della sua attenzione, e i bagnanti che lo sceriffo sta appunto tenendo d'occhio poiché teme un secondo attacco dello squalo (Fig. 4).

Dunque uno sguardo al contempo ravvicinato e remoto, uno sguardo che, idealmente, vorrebbe evitare la falsa evidenza (i bagnanti di fatto sono *ignari* del pericolo) per concentrarsi su ciò che accade lontano dallo sguardo (il pericolo vero e proprio che Brody stenta a non credere come prossimo a concretizzarsi).

## SPECIALE



Fig. 4

Significativamente, la preoccupazione e l'ansia di Brody si esprimono attraverso un esercizio ottico: la necessità di un controllo visivo, un'insistente esplorazione del campo visivo che gli altri bagnanti ostacolano verbalmente e occludono fisicamente.

Se sul volto di Brody lo spettatore legge chiaramente la tensione e la preoccupazione per un secondo attacco dello squalo, i raccordi sullo sguardo del personaggio giocano su una dinamica "subdola": danno adito alle preoccupazioni di Brody (una pinna sembra affiorare e poi inabissarsi alle spalle della grassa signora, una ragazza si dimena in acqua chiedendo aiuto), per poi smentirle, quasi in chiave comica (non era una pinna di squalo bensì la cuffia nera di un bagnante, non erano grida d'aiuto bensì un gioco acquatico). Tutto insomma sembra suggerire l'infondatezza delle preoccupazioni del capo Brody. Ma lo spettatore sa benissimo che il secondo attacco arriverà presto: a beneficiare dello scarto cognitivo generato dalla dilazione temporale di un evento *certo* (il ritorno dello squalo) e dall'adozione di un registro retorico opposto (ironico) a quello vissuto ed espresso dal personaggio (la tensione e la preoccupazione di Brody) è proprio la *suspense*! Le "false anticipazioni" non sono altro che una hitchcockiana bomba a orologeria.

### **Effetto fauci**

Ecco allora un'originalissima proposta di montaggio interno, collocata al culmine della sequenza, quando stavolta lo squalo ha realmente attaccato e ucciso la sua seconda vittima, il povero Alex, il ragazzino con il materassino. Lo scarto fra prossimità e lontananza, fra distrazione e attenzione, fra drammaticità e ironia, compresenti nelle medesime inquadrature, viene in questo caso incarnato da un simultaneo doppio movimento: la macchina da presa indietreggia (movimento fisico), mentre le lenti zoomano in avanti (movimento ottico), con l'effetto di deformare le proporzioni e la prospettiva dell'inquadratura (Fig. 5).



Fig. 5

È il famoso "effetto *Vertigo*" (*dolly zoom*), anch'esso ovviamente un omaggio a Hitchcock e in particolare a *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), qui allo scopo di rappresentare otticamente l'acrofobia

**SPECIALE** del protagonista. In *Lo squalo* l'inquadratura oltre che esternalizzare, all'apice della suspense, lo choc e l'atterramento interiore di Brody, ha anche una forte valenza simbolica: è la fine dell'illusione, la rottura del senso di sicurezza.<sup>6</sup> Attraverso questa inquadratura lo spettatore assiste al mutamento di *prospettiva* sulla situazione senza alcuna soluzione di continuità. Mi sembra che questa soluzione particolare suggerisca un'ipotesi precisa: lo sguardo dello squalo come principio di costruzione ottica e diegetica della storia, in sostanza lo squalo come figura dell'enunciatore.

Questa ipotesi è confortata dalla tipologia di sguardo proposta per suggerire la presenza dello squalo e i suoi incombenti attacchi. Com'è noto, in tutta la prima parte del film il mostro non è *mostrato*.<sup>7</sup> È acusticamente suggerito (di fatto la musica è un surrogato dello squalo), ma otticamente lasciato "alle spalle" della macchina da presa. Lo squalo-enunciatore non si dà a vedere appunto perché è un'istanza astratta, principio di costruzione del racconto e non personaggio concreto (per quanto rappresentato da una o più figure del narratore all'interno del film). Tale "nascondimento" è realizzato in primo luogo tramite l'attribuzione di uno sguardo soggettivo (c). Scelta che propone di fatto l'allineamento ottico (anche) con una creatura mostruosa, ben presto connotata come l'antagonista del film, che Brody e i suoi compagni di ventura – l'esperto e rude pescatore Quint e l'ittiologo e oceanografo Matt Hooper – combatteranno per riportare pace e serenità a Amity. Questo allineamento ha inquietanti ricadute sulla proposta di identificazione più profonda del film.

### ***Unghie sulla lavagna***

Dall'analisi che ho proposto finora risulta evidente che la risposta dello spettatore non è determinata solo da processi cognitivi di livello superiore. Il film riesce ad anticipare e preparare adeguatamente la suspense, incorporando alcune dinamiche cognitive all'interno dei processi percettivi. Tale coinvolgimento dipende dalla diretta sollecitazione sensoriale ed emotiva dello spettatore attraverso il design visivo (il montaggio e la collocazione della macchina da presa) e il design sonoro. Ai suoni diegetici (per esempio le urla di dolore e terrore di Chrissie, gli scrosci d'acqua mentre la ragazza si dimena) si aggiunge la musica non diegetica che lo spettatore aveva già udito durante i titoli di testa: il tema di Williams ha la capacità immediata – ovvero percepita direttamente, senza che sia necessaria una deliberata attività mentale di connessione – di incrementare drasticamente e istantaneamente una risposta emotiva.<sup>8</sup>

All'orizzonte percettivo e cognitivo, occorre aggiungere uno strato di esperienza "inferiore". Il film infatti insiste ripetutamente sulla fisicità e l'organicità dei corpi rappresentati (altro elemento tipico dei *monster/zombie movie*). Tale strategia ha l'effetto di sollecitare lo strato più basilare della percezione, attivando reazioni fisiologiche nella forma di choc istantanei o risposte repulsive a eventi cruenti e immagini scabrose. Anche in questo caso il film gioca su una dinamica di annuncio/ritardo che predispone e alimenta la suspense. Penso per esempio alle immagini degli arti umani amputati dallo squalo. Nella sequenza dell'autopsia sul cadavere di Chrissie effettuata da Hooper appena arrivato sull'isola di Amity, per diversi minuti lo spettatore ascolta la raccapricciante e fredda (poiché enunciata in gergo medico per la registrazione audio) descrizione del corpo martoriato della ragazza, senza che quest'ultimo sia mostrato. A un tratto Hooper solleva e porta in campo un braccio amputato di Chrissie, di cui si vedono ora l'osso tranciato e la carne maciullata. Interessante è anche il gioco di impliciti rimandi alla mutilazione degli arti, macabri presagi come per esempio l'inquadratura in cui Hooper e Quint stanno cercando di riparare il motore allagato della barca dopo l'attacco dello squalo: dei due si vede solo un braccio sbucare dai portelloni; o ancora l'indugiare della macchina da presa sugli arti inferiori di Michael, il figlio di Martin Brody, quando, sotto choc per aver assistito al terzo attacco dello squalo, viene estratto dall'acqua e portato a riva (Fig. 6).

Ovviamente l'effetto vissuto con maggior orrore dallo spettatore è la sensazione di essere azzannati e mutilati da uno squalo, strategicamente suggerita dal movimento degli arti dei bagnanti nelle inquadrature subacquee (m), e poi drammaticamente offerta dalle sequenze in cui stavolta si vede chiaramente lo



**SPECIALE** squalo in azione (la terza vittima, ma poi soprattutto la raccapricciante morte di Quint prima del finale).



Fig. 6

La ricerca insistente di reazioni istintive di repulsione e disagio dello spettatore è persino più evidente in una sequenza non affatto acquatica: il gesto compiuto da Quint per richiamare su di sé l'attenzione nella confusione della riunione cittadina: con le unghie della mano, gratta a lungo sulla lavagna (su cui è disegnato col gesso uno squalo), producendo un fastidiosissimo stridio (Fig. 7).



Fig. 7

Anche il *cliché* dello spavento improvviso viene tematizzato diegeticamente: Brody è a casa e si sta documentando leggendo un libro sugli squali; sua moglie gli si avvicina alle spalle e quando Brody si gira, vedendola all'improvviso, ha un sussulto e urla per lo spavento, provocando un istintivo sobbalzo anche nello spettatore.

Vorrei estendere questo discorso dalla colonna visiva a quella acustica: per quanto il suono non diegetico manchi della letteralità con cui le immagini possono riferirsi agli eventi narrativi, l'iterazione martellante delle due note gravi di violoncello nel tema di Williams rimanda espressivamente al profilo aguzzo e a zig-zag dei denti dello squalo,<sup>9</sup> oltre a un possente motore in funzione (nel film di Spielberg peraltro lo squalo è una macchina idraulica), chiamando in gioco anche su questo fronte qualità espressive che vengono percepite senza deliberata mediazione cognitiva dallo spettatore.

### ***Invasioni di campo***

Oltre all'attivazione di *riflessi* fisiologici involontari, a queste sequenze è implicata una precisa strategia

**SPECIALE** di *rispecchiamento*, ovvero di relazione fra personaggio, enunciatore e spettatore giocata sul sistematico spiazzamento fra allineamento ottico, allineamento motorio e allineamento emotivo. Prendiamo nuovamente la sequenza della morte di Chrissie Watkins. Lo spettatore accede a due prospettive parallele: vede i movimenti della ragazza dalla prospettiva “aerea” e al contempo la osserva dalla prospettiva subacquea dello squalo. Queste due prospettive ottiche mettono in evidenza una discrepanza nell’allineamento cognitivo e di conseguenza in quello emotivo: infatti, inizialmente lo spettatore sa che la ragazza è in pericolo e prova ansia e paura per lei, mentre Chrissie è totalmente ignara di ciò che sta per capitarle e nuota serenamente. La suspense è generata proprio da tale asimmetria informativa fra il livello di conoscenza della situazione del personaggio e dello spettatore. L’allineamento emotivo si realizza nel momento in cui anche la ragazza prende consapevolezza della situazione. Ma l’aspetto che vorrei sottolineare riguarda il piano motorio: l’armonia dei movimenti di Chrissie viene improvvisamente sconvolta quando lo squalo, da sotto la superficie, “prende i comandi” del corpo della ragazza: ne ha “afferrato” le gambe o il busto con le proprie fauci e la sta letteralmente dimenando in tutte le direzioni. Lo spettatore assiste così, da sopra la superficie, al movimento violento e innaturale di un corpo umano, senza vedere la sorgente di tale movimento “estraneo”: un movimento inumano la cui volontarietà non è riconducibile al soggetto incluso nel campo visivo.

Vengo alla seconda strategia di “nascondimento” dello squalo (e alle modalità del suo palesamento): la segregazione di ciò che è sopra e ciò che è sotto il pelo dell’acqua (b, d), ovvero l’uso della superficie del mare come soglia di separazione fra due mondi ostili, fra l’umano e il non umano, quantomeno fra due territori del visibile che restano a lungo nettamente separati. La superficie è in effetti un piano che *taglia* in due il mondo visibile e impedisce la vista di ciò che è oltre la soglia: se l’inquadratura è sopra la superficie non si vede ciò che è sotto, e viceversa.

Questa di-*visione* dei due ambienti è rassicurante fino a che, come ha scritto Dan Rubey, la separazione fra regno umano (terreno) da quello non umano (acqueo) non viene a rompersi a causa della violazione degli spazi.<sup>10</sup> Violazione che per la verità avviene prima da parte dell’uomo (lo squalo di fatto è attirato dal movimento delle sezioni delle gambe dei bagnanti [m]). Tuttavia è l’affiorare in superficie e l’intrusione dello squalo oltre la soglia a terrorizzare profondamente lo spettatore: il mostro ricerca costantemente l’*invasione di campo* attentando fatalmente alla sicurezza dell’uomo. Il momento apicale di questa invasione è la sequenza in cui Quint viene masticato e inghiottito dallo squalo, letteralmente salito sulla barca dei suoi cacciatori, nettamente al di fuori del suo ambiente naturale.

### **Le fauci dell’occhio**

Vorrei però evidenziare come tale violazione dello spazio venga anticipata da una serie di inquadrature particolari che indicano invece una certa *permeabilità* dei due ambienti. Mi riferisco alle inquadrature in cui la macchina da presa è posizionata esattamente sul pelo dell’acqua, come una sorta di boa galleggiante equipaggiata con un obiettivo, come un sub o un qualsiasi bagnante dotato di maschera e con il capo a fior d’acqua e lo sguardo rivolto frontalmente e parallelo alla superficie. Questa collocazione della macchina da presa fa in modo che l’acqua s’infanga contro l’obiettivo (idealmente, contro la visiera della maschera da sub). Ne deriva che la linea della superficie taglia orizzontalmente in due il campo visivo, producendo una sorta di *split screen* “acquatico” (e liquido, anche nel senso che non è statico, bensì dinamico in virtù del movimento dell’acqua). Questa composizione mette in rilievo l’aspetto di intersecazione del corpo cui accennavo poco fa a proposito dell’amputazione degli arti delle vittime. La superficie di fatto divide, taglia i corpi dei bagnanti in due, rimandando alla mutilazione inflitta dallo squalo alle sue prede (Fig. 8).

Ma l’aspetto cruciale su cui voglio insistere e concludere riguarda di nuovo la percezione visiva. Lo spettatore si imbatte in questa tipologia di inquadrature in occasione del secondo e in particolare del

**SPECIALE** terzo attacco dello squalo. Di quest'ultimo rimane vittima un bagnino, divorato di fronte agli occhi di Michael, il figlio di Martin Brody. Non prima però del panico provocato dallo scherzo di due ragazzini che si aggirano per le acque della baia con un pinna di squalo finta (lo spiazzamento del registro retorico terrore/ironia raggiunge qui il suo apice). Due bagnanti si accorgono della pinna e terrorizzati, per alcuni istanti prima di riuscire fuggire, restano paralizzati. La macchina da presa li ritrae con un mezzo primo piano frontale mentre guardano dritto nell'obiettivo. L'uso dell'interpellazione (lo sguardo del personaggio in macchina) è una scelta ardita, ma di grande effetto sullo spettatore, il quale di fatto per un istante vede il proprio sguardo idealmente ricambiato da quello dei personaggi (Fig. 9).



Fig. 8



Fig. 9

Potrei aggiungere che in un certo senso sono interpellazioni anche le inquadrature in cui gli schizzi d'acqua contro l'obiettivo provocati dalla fuga dei bagnanti non solo confondono la visione e aumentano il dinamismo dell'azione; di fatto sono un'ulteriore modalità con cui il film si "rivolge" direttamente allo spettatore: l'acqua sembra poterlo raggiungere e persino bagnarla.<sup>11</sup>

Torno all'"invasione di campo" da parte dello squalo per riaffermare che tale violazione avviene a livello visivo prim'ancora che a livello fisico. Più che una duplice visione parallela del mondo sopra e del mondo sotto la superficie, qui il taglio dell'inquadratura suggerisce una visione "terza": potenzialmente umana, probabilmente inumana, certamente "sovraumana". Provo a spiegare. La collocazione particolare della macchina da presa produce un "effetto soggettiva", tipico del genere thriller e horror, ovvero l'impressione che ciò che è mostrato corrisponda alla visione di un personaggio. Qui si tratta in realtà di "oggettive irreali"<sup>12</sup>, forma di sguardo il cui punto di vista particolare e inusuale, non attribuibile a un personaggio (e in questo senso "sovraumano"), suggerisce la "presenza" dell'autore implicito, del quale è una marca testualizzata. Se ne *Lo squalo* non è possibile affermare che le inquadrature di Brody che ho descritto siano delle soggettive letterali del mostro, non mi sembra insensato ipotizzare che lo sguardo dell'enunciatore – titolare legittimo di queste inquadrature oggettive – possa idealmente corrispondere allo sguardo dello squalo, e dunque che a quest'ultimo sia attribuito il ruolo di narratore, ovvero di rappresentante dell'autore implicito all'interno del testo, manifestazione concreta dell'istanza di produzione del testo e della sua intenzionalità progettuale.

La traccia dello sguardo dello squalo nel punto di vista implicato nelle inquadrature a fior d'acqua

**SPECIALE** suggerisce una netta, direi violenta e certamente molesta fuoriuscita dello squalo dal proprio *perimetro percettivo*, nel tentativo di perturbare il dominio visivo che apparentemente è presidio dell'umano. La pinna, naturale estensione del corpo dello squalo sopra la superficie, funziona quasi da periscopio, da sonda elevata per esplorare indirettamente il territorio, individuare le possibili prede, e al contempo è l'unica porzione visibile del suo corpo e dunque strumento di terrore. L'impressione dell'unicità dello sguardo oggettivo-soggettivo riconducibile al punto di vista dello squalo peraltro è aumentata dalla giustapposizione, in sede di montaggio, dell'inquadratura in *split screen* e dell'inquadratura subacquea. A ben vedere allora il dominio dello sguardo dello squalo e l'invasione di campo visivo si erano già manifestati subito dopo il primo attacco e totalmente "all'asciutto", fuori dall'acqua. L'improvviso "avvicinamento" a Brody, sia attraverso le transizioni, sia attraverso l'effetto *dolly zoom*, è compiuto idealmente dallo sguardo dello squalo. Quasi un gesto di sfida verso colui che a breve avrà il compito di cacciarlo (e ucciderlo). Se il gioco di avvicinamento ottico a Brody sembra quasi il primo approccio dello squalo al suo nemico, quasi una "schedatura" fotografica, l'animalità dello sguardo si manifesta totalmente nell'inquadratura alla *Vertigo*: una soluzione ottica deformante e perturbante.

Provo a sintetizzare, per concludere. L'analisi di alcune sequenze de *Lo squalo* ha messo in evidenza un modello di ingaggio dello spettatore complesso e articolato, costruito secondo modalità di "azione" proposte simultaneamente su più piani – senso motorio, percettivo, emotivo, cognitivo e valutativo. Una gamma di sollecitazioni che stimola reazioni fisiologiche di base, colpisce la sensibilità viscerale dello spettatore, mette in gioco la sua attività mentale, ma a partire da proposte percettive guidate da accessi ottici e da marche acustiche precise, sino all'attivazione di disallineamenti emotivi che inducono a una riflessione più *profonda*. Il film offre in effetti una grande riflessione sulla natura del cinema non solo e non tanto proponendo un'alienante identificazione con il mostruoso antagonista del film, bensì adottando strategie enunciazionali perturbanti e soprattutto incorporando nell'"acquaticità" delle sue soluzioni formali ed estetiche alcune delle tensioni e delle ossessioni tipiche dell'uomo e della società contemporanei.

Adriano D'Aloia

## Note

1. Cfr. Adriano D'Aloia, "Cinematic Enwaterment. Drowning Bodies in the Contemporary Film Experience", *Comunicazioni Sociali on-line*, n. 3, 2010, pp. 31-39.
2. Cfr. Adriano D'Aloia, "Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience", *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies*, n. 5, 2012, pp. 87-106.
3. L'inquadratura è un omaggio al film *Il mostro della laguna nera* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1955), illustre rappresentante dell'epoca dei *monster movie*. Sui riferimenti cinematografici di Spielberg cfr. Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, Simon and Schuster, New York 1997.
4. Per un approfondimento sul montaggio in questa sequenza del film cfr. Lester D. Friedman, "Mother Cutter as Producer: An Interview with Verna Fields." *Mise-en-scène*, n. 2 (Spring 1980), pp. 49-57.
5. Questo stesso esempio è proposto da Branigan per descrivere la forma di sguardo soggettivo definita "dynamic perception", caso in cui a spostarsi è lo sguardo ma non il personaggio. Cfr. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam 1984, pp. 81ss.
6. Una lettura approfondita di questa sequenza è offerta in Lester D. Friedman, *Citizen Spielberg*, University of Illinois Press, Champaign 2006, in part. il par. "Jaws: Beyond the Screen" del cap. 3 "Objects in the Mirror Are Closer Than They Appear": Spielberg's Monster Movies", pp. 169-173.

- SPECIALE** 7. Tale assenza è inizialmente imposta da difficoltà di carattere tecnico dovute al malfunzionamento dei meccanismi idraulici che permettevano alla troupe di Spielberg di far muovere lo squalo. Tuttavia Spielberg trasforma il limite in un vantaggio drammatico, poiché il procrastinarsi del momento in cui lo spettatore vede effettivamente il mostruoso pesce non fa che aumentare la suspense. Sul successo di questa strategia anche in termini economici, cfr. Peter Biskind, "A 'World' Apart", in Lester D. Friedman, Brent Notbohm (eds.), *Steven Spielberg: Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson 2000, pp. 193-206.
8. Cfr. l'analisi della sequenza proposta da Amy Coplan, "Film, Literature and Non-Cognitive Affect", in Havi Carel, Greg Tuck (eds.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2011, pp. 123-125.
9. Riporta in proposito Andrews: "the effect of grinding away at you, just as a shark would do, instinctual, relentless, unstoppable", cit. in Nigel Andrews, *Nigel Andrews on Jaws*, Bloomsbury Publishing, London 1999, p. 60. Secondo Griffin "the music became the soul of Jaws. John Williams rediscovered my vision through his Jaws theme. And gave Jaws an identity, a personality, a soul", cit. in Nancy Griffin, "In the Grip of 'Jaws'" *Premiere*, vol. 9, n. 2, October 1995, p. 100.
10. Cfr. Dan Rubey, "The Jaws in the mirror", *Jump Cut*, n. 10-11, 1976, pp. 20-23.
11. Ovviamente lo spettatore non si bagna affatto, anzi il rivolgersi della finzione verso il mondo empirico in cui questi è collocato lo rende ancora più consapevole dell'illusione, tanto da aumentare il senso di trovarsi per così dire dietro una parete trasparente (lo schermo appunto) da cui può ammirare l'"acquario" del film, e proprio la vasca degli squali, senza per questo sentirsi in reale pericolo...
12. Ovvero, secondo Casetti, inquadrature non riconducibili ad un personaggio e che propongono "un punto di vista anomalo e insieme deciso in cui lo spettatore si identifica con la macchina da presa" (Francesco Casetti, Federico di Chio, *L'analisi del film*, Bompiani, Milano 1990, p. 245), inquadrature in cui emerge "l'impossibilità della scena di darsi senza lo sguardo dell'enunciatore [...]" (Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano 1986, p. 64).

## 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 un 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.

Letture 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 racconta 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 cinéma*, 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*.

## SPECIALE **Mare Monstrum** **Il riverbero di Jaws nei sequel illegittimi: mockbuster, imitazioni, ripoff (e documentari) di produzione italiana (1976-1995)**

*E sapete chi era quel mostro marino?  
Quel mostro marino era né più né meno quel gigantesco Pesce-cane,  
ricordato più volte in questa storia, e che  
per le sue stragi e per la sua insaziabile voracità,  
veniva soprannominato "l'Attila dei pesci e dei pescatori".*  
[Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*]

Nella realizzazione del "Monstro" di *Pinocchio* (Hamilton Luske e Ben Sharpsteen, 1940), la Disney è forse tra i primi produttori hollywoodiani a trasferire nel cinema le potenzialità simboliche del leviatano biblico. Evocando *Moby Dick*, gli sceneggiatori sostituiscono il "Pesce-cane" di Collodi con un grande cetaceo che aspira e inghiotte tutto ciò che incontra. Esistono molte interpretazioni che tentano di decrittare questa scelta, più o meno votate alla verisimiglianza, ma non c'è una spiegazione ufficiale. Forse è perché si sa che dalle fauci dello squalo non si torna indietro che a brandelli – anche se si è burattini di legno – e un conto è narrarlo per mezzo della scrittura, altro è tradurlo per immagini.

Al contrario, la dentuta cavità orale del pescecane sarà esplicitata, sin dal titolo originale, da Spielberg trentacinque anni più tardi. *Jaws* arriva nelle sale italiane in occasione delle festività natalizie del 1975. Uscito negli Stati Uniti nel giugno dello stesso anno, conquista i mercati europei sull'onda del consenso ottenuto in patria.

Se *Pinocchio* è un grande successo letterario italiano rivisitato dal cinema statunitense, viceversa, la nostra industria cinematografica saprà sfruttare i successi hollywoodiani replicandoli o clonandoli per rispondere alle esigenze di un pubblico altrettanto vorace, non solo italiano. Nasce così, già negli anni Cinquanta, una corrente produttiva di genere, che conoscerà il proprio tramonto soltanto alla fine degli anni Ottanta.

Alcune di queste produzioni, definite *b-movies* o con l'aggiunta sibillina e spregiativa di generi "all'italiana", ingrossano le fila di un mercato assai vasto, apprezzato da un pubblico internazionale. In questa ricognizione non trovano posto solo film a basso costo o caratterizzati da effetti speciali artigianali. Alcune produzioni italoamericane, afferenti a grandi *majors*, affiancano pellicole realizzate e distribuite in sala in tempi rapidissimi che spesso, almeno in Italia, dalla fine degli anni Settanta, replicate *in loop* dalle reti televisive – soprattutto commerciali – diventano fenomeni "di culto". Alcuni sono progetti concepiti oltre il concetto di plagio, sia rispetto ai soggetti, sia rispetto a personaggi e ambientazioni. Altri sono *instant-movie*, rispondono alle necessità di una concorrenza un po' corsara, e rappresentano per molti anni, assieme ai comici, la parte più vitale, creativa e coraggiosa della nostra industria cinematografica, già destinata a un declino prossimo, non solo per quanto riguarda i film d'essai.

In quest'ottica il consenso planetario di *Lo squalo* è un incentivo senza pari per piccoli produttori italiani che nel giro di brevissimo tempo propongono al pubblico – talvolta su scala mondiale, ed è questo, tra gli altri, il punto nodale – soggetti che ne ricalcano ambientazioni marine recuperando la paura e l'attrazione ataviche verso il predatore di uomini che riemerge dagli abissi, ma è pure la storia di un'alleanza con Hollywood, poiché alcune potenti major americane producono progetti di autori italiani considerando proprio quella risposta notevole del pubblico internazionale che le mise in scacco, per quanto inaspettata



**SPECIALE** almeno in una prima fase. Non solo imitazioni dunque, ma tentativi di *sequel*, ancorché illegittimi, che rendono queste operazioni surreali, ma in qualche misura coerenti.

### ***L'invasione degli squali ultratirreni (1976-1980)***

Una prima risposta italiana a *Jaws*, per quanto eccentrica, arriva nel 1976, con *Uomini e squali*, documentario a lungometraggio diretto dal naturalista Bruno Vailati – celebre comandante partigiano – già noto al pubblico grazie al successo di *Sesto continente*, film diretto da Folco Quilici nel 1952. In quell'occasione Vailati entra in contatto con il cinema documentario, ricoprendo il ruolo di responsabile della "Spedizione subacquea nazionale". Ispirato al docufilm *Mare blu, morte bianca (Blue Water White Death*, Peter Gimbel e James Lipscomb, 1971), *Uomini e squali* ottiene il visto di censura il 31 gennaio 1976<sup>1</sup>. Il film conosce un buon successo al botteghino<sup>2</sup> sulla contemporanea spinta dell'opera di Spielberg. Rievoca i racconti avventurosi salgariani, oltre ai film di Cousteau e Quilici, dispensando emozioni forti e qualche ricostruzione finzionale, talvolta montata ad arte in modo ambiguo. L'intento spettacolare è dichiarato sin dai titoli di testa che da bianchi si tingono di rosso sangue, cui seguono le immagini ravvicinate di uno squalo minaccioso che tenta di azzannare la gabbia nella quale si ripara l'operatore; ciò accresce la tensione e le aspettative del pubblico. Il documentario è raccontato dal "comandante" Vailati stesso. La terminologia è esasperata e drammatica; ad esempio, durante una battuta di pesca ai tonni, i pesci finiscono in una – tra virgolette citiamo dal film – "camera della morte", mentre gli squali che compaiono d'improvviso sono senz'altro "antropofagi" e accorrono "eccitati" sino alla "pazzia" attorno alle grandi reti da pesca. Infine "ronzano famelici" sotto lo scafo della tonnara, richiamati dal sangue della mattanza. Ai *sub* (in seguito definiti cameraman, spia di una confusione di ruoli tra realtà e messinscena) tocca il rischioso compito di togliere gli ultimi pesci impigliati nella rete, che oltre a richiamare gli squali, rappresentano ancora una parte preziosa del pescato. Per quanto la *voice off* si sia sforzata di dissimulare, l'epilogo è inevitabile e mostra alcuni squali impigliati nella rete della tonnara, ormai morti. Perciò si passa, dopo tanta tensione, alla laconica chiosa del narratore: "per una volta tanto sarà il mangiatore di uomini a essere mangiato" e dopo aver mostrato il dettaglio di una bocca riccamente dentata del supposto antropofago cadavere, conclude, rilanciando "che immagini come questa bastano a riversare in noi un atavico terrore", distogliendo ancora una volta lo spettatore dalla sostanza dei fatti, ovvero che lo squalo per ora rimane una vittima dell'uomo e non viceversa. Ecco che "gli squali superstiti riprendono il largo", pronti ad approfittare del prossimo banchetto, cui torneranno "puntualmente, ostinatamente". Il documentario tenta di ricostruire la citata ancestrale fobia, servendosi di illustrazioni del passato che riferiscono aggressioni di pescicani a nuotatori e pescatori. Vailati in persona è mostrato mentre sfoglia le immagini, per documentarsi "sull'unica belva contro cui ancor oggi non c'è difesa", e continua mostrando ritagli di giornale che registrano aggressioni di squali in USA, Australia, San Felice Circeo [sic]. La prima *location* scelta dal tentativo di censimento di squali antropofagi è il Mar Rosso, alla ricerca dello squalo tigre, "il più pericoloso in queste acque", che vessa i pescatori di corallo. Vailati poi si ferma a speculare su un branco di carcarinidi cui aggiunge il nome volgare "squali requiem". Intanto le immagini forti latitano, anzi. Il branco nuota attorno ai *sub*, incurante della presenza umana. La tappa successiva è il mare caraibico, con squali toro "mangiatori di uomini", ritratti in una inaspettata stasi catatonica (per poter vivere, lo squalo deve continuare a nuotare, concetto obbligatorio ribadito in ogni film sui pescicani che si rispetti); anche qui, così come nel successivo sopralluogo nel Golfo di California, non accade nulla di spiacevole alla *troupe* e sostanzialmente il carattere del pesce ne esce all'opposto del racconto sensazionalistico perpetrato dalla voce di Vailati, cui si accompagna una musica inquietante che aumenta annunciando un pericolo (puntualmente disatteso).

Anzi, a essere mostrata è ancora l'agonia di uno squalo, cui segue il dettaglio di una macelleria messicana allestita sulle rive del Golfo nella quale si squartano squali tigre e martello. Seguono incontri più o meno ravvicinati con l'orca, l'unico predatore marino che davvero spaventa la *troupe* e la costringe

**SPECIALE** alla risalita in superficie. Tant'è che la minaccia più concreta è l'embolia che colpisce un operatore subacqueo. Approdato in un'isola della Polinesia, Vailati assiste a un funerale durante il quale si affida il defunto a uno "squalo di famiglia" che ha il compito di portarne l'anima nell'Aldilà. Ma il gran finale è dedicato allo squalo bianco, ripreso nell'Australia meridionale, definito "l'autentico pescecane". Viene intervistato il superstite di un'aggressione da parte di un *Great White* con ferite delle quali porta i segni; è la prima narrazione di un attacco all'uomo di tutto il film. Le immagini ricostruiscono anche l'attacco a un altro uomo, anch'egli sopravvissuto, che dapprima mostra la muta ridotta a brandelli, e successivamente esibisce la foto del proprio torace segnato dai profondi morsi del pescecane. Vailati, infine, si immerge nelle acque antistanti Port Lincoln dove "ogni anno lo squalo bianco miete vittime" per incontrare "la belva". Intanto alla radio giunge la notizia della morte di un pescatore ucciso da uno squalo bianco "durante le riprese di un documentario televisivo". Segue una ricostruzione finzionale dell'incidente – il cui *incipit* è un po' ambiguo, giacché sembra continuare la narrazione documentaria –, durante la quale è mostrata sin nei dettagli più raccapriccianti l'aggressione di uno squalo bianco che con un morso stacca una gamba a un operatore subacqueo. L'acqua si colora di rosso e per il malcapitato non c'è scampo. Questo fatto "è accaduto a sole cinquanta miglia" dalla barca di Vailati, nella quale si torna dopo il *flashback*. Ecco che uno squalo bianco arriva, attirato dalle esche. È il primo incontro ravvicinato. Il grande pescecane si mostra in tutta la sua potenza, Vailati, protetto da una gabbia, lo filma mentre attacca insistentemente la protezione. Ma il pesce rimane imprigionato dal cavo che lega le gabbie al natante. Toccherà a un collaboratore del "comandante" liberare l'animale che, dopo qualche titubanza, riprende il largo, sotto il suo sguardo commosso e soddisfatto. Vailati tenterà un cambio di rotta mettendo in scena una sorta di apologo morale in un secondo documentario, *Cari mostri del mare* (1977), narrato da Riccardo Cucciolla, riscrivendo il film precedente, e in qualche modo contraddicendolo, avallando la tesi – oggi ben più scontata – che il vero mostro è in realtà l'uomo, non certo le orche e le murene. Cosa che si intuiva anche dalla visione di *Uomini e squali*.

Il primo film di finzione di produzione italiana che si può ricondurre – ancorché indirettamente – al *blockbuster* di Spielberg risale al 1977: *Il cacciatore di squali*, diretto da Enzo G. Castellari con Franco Nero e Werner Pochath. Racconta la vicenda di un italoamericano reietto dal passato misterioso che vive cacciando squali su un'isola ai tropici. Sarà coinvolto suo malgrado nel recupero di una ingente somma di denaro custodita in un relitto in fondo al mare. A parte una sequenza cruda che mostra uno squalo smembrare un malcapitato, tutto sommato il richiamo all'originale spielberghiano rimane vaga evocazione nel titolo e in qualche apparizione delle fiere, funzionale a una storia avventurosa dal ritmo assai serrato. Il titolo internazionale *The Shark Hunter* apre al film il mercato statunitense e un discreto successo di pubblico, più all'estero che in patria come dimostrerebbe l'edizione in *home video* commercializzata solo negli USA.

D'ora in poi cominciano ad affacciarsi le prime produzioni frutto di alleanze tra le major hollywoodiane e le case di produzioni italiane. La prima vera variante italoamericana di *Jaws* è incarnata dalla letale piovra protagonista di *Tentacoli*, film diretto nel 1977 da Ovidio G. Assonitis, con lo pseudonimo Oliver Hellman, anche se i dati produttivi ufficiali confermano che il *nom de plume* celi quello di Sonia Monteni<sup>3</sup>. *Tentacoli* affianca altre pellicole di animali assassini, non solo marini, apparsi sulla scorta del successo del film di Spielberg, ad esempio *Grizzly, l'orso che uccide* (*Grizzly*, William Girdler, 1976), o al redivivo *King Kong* (John Guillermin, 1976), ma soprattutto, anche per questioni di *location*, *L'orca assassina* (*Orca – Killer Whale*, Michael Anderson, 1977) con William Harris e Charlotte Rampling. La produzione statunitense di Dino De Laurentiis, reduce dal *remake* del citato *King Kong*, sviluppa un soggetto tratto in parte dal romanzo *Orca* di Arthur Herzog. Italiani, oltre al produttore, sono anche gli sceneggiatori Luciano Vincenzoni e Sergio Donati, affiancati da Robert Towne. Il film sul cetaceo, altro leggendario mangiatore di uomini, viene associato da parte della critica automaticamente a *Lo squalo*<sup>4</sup>, nonostante le differenze notevoli, ad esempio, per il capovolgimento tutto a favore dell'animale. Protagonista è un'orca di sesso maschile alla quale Harris ha ucciso la compagna; il cetaceo, connotato di volontà e

**SPECIALE** sentimenti umanizzati, è in cerca di vendetta che, infine, trova. L'apologo morale di Anderson apre a una visione ecologista, che sarà adottata da gran parte degli emuli di *Jaws*, e che diverrà la cifra ideologica predominante, nonché stampella politicamente corretta, anche per i soggetti più estemporanei prodotti negli anni Ottanta. *Tentacoli*, ad esempio, racconta l'esplosione di follia assassina di una gigantesca piovra. Il polpo impazzisce a causa degli ultrasuoni impiegati nella costruzione di un tunnel sottomarino, progetto di un uomo d'affari senza scrupoli (figura immancabile, sulla quale ricadono le responsabilità). Ricalco di *Lo squalo*, oltre al mostro marino, è la sottovalutazione delle morti tra i bagnanti rimaste senza spiegazione, indifferenza pilotata dagli interessi economici che prepara la tragedia. Infatti, la scoperta della mostruosa causa degli omicidi avviene durante una regata organizzata nella baia infestata, evento che si tramuta in un'ecatombe, che corrisponde a una scena spettacolare ricca di *suspance*. Nonostante il cast stellare composto da miti hollywoodiani, ormai anziani, quali John Huston, Henry Fonda (che sostituisce John Wayne, già malato) e Shelley Winters, la critica, anche la più recente<sup>5</sup>, liquida il film quale sottoprodotto atto unicamente a saziare il desiderio del pubblico di vedere sul grande schermo mostri degli abissi sulla scia del prototipo creato da Spielberg. Difficile da dire se il film risponda soltanto a un bisogno basilare e se ciò basti a garantirne il successo; in tal caso, forse, a partire proprio dai medesimi requisiti, anche il citato *Orca*, almeno in Italia, segna a proprio favore una *performance* di tutto rispetto assestandosi al nono posto per la stagione 1977-78<sup>6</sup>. Nonostante tutti i problemi rilevati, *Tentacoli* si posiziona alla quarantasettesima posizione nel nostro Paese<sup>7</sup>.

Se, da una parte, il consenso al botteghino non cancella le lacune della sceneggiatura e della regia, nonché un finale delirante che vede all'azione contro il megacefalopode due orche (e citato, nel continuo gioco di specchi e furti, dall'altrettanto folle epilogo di *Jaws 3-D* nel quale ritroviamo, invece, due delfini), dall'altra il film di Monteni/Assonitis riesce a offrire al pubblico un prodotto di cassetta appetibile, un *thriller* ad alta tensione dotato di buon ritmo che a detta di Assonitis "fu distribuito in America dalla Columbia Pictures e nel resto del mondo dalla 20th Century Fox"<sup>8</sup>; l'esito in sala è probabilmente facilitato dal fatto che in Italia, ad esempio, la censura non lo vieta ai minori<sup>9</sup>.

Nel 1978 è distribuito, e in ben quaranta copie<sup>10</sup>, *Pericolo negli abissi*, un nuovo documentario di Bruno Vailati, che ottiene il visto di censura nel febbraio<sup>11</sup>: sorta di *Mondo-movie*, "il film, di carattere documentaristico, si propone di descrivere la condizione umana di tutti coloro che ancora oggi rischiano la vita in mare ogni giorno della loro esistenza perché questo è il prezzo che richiede il loro lavoro"<sup>12</sup>. Ad esempio "le donne tuffatrici del Giappone (che) si espongono (...) quotidianamente all'attacco degli squali che infestano le loro acque"<sup>13</sup>. Il documentario precede di qualche mese il *sequel* ufficiale, *Lo squalo 2* (*Jaws 2*, Jeannot Szwarc, 1978), già annunciato e previsto in Europa per il Natale di quell'anno<sup>14</sup>. Mentre il *sequel* ufficiale si posiziona al settimo posto del *box office* italiano nella stagione 1978-79<sup>15</sup>, non risultano invece dati per quanto riguarda il documentario di Vailati poiché non rientra tra i primi cento, nonostante la propaganda si serva di titoli accattivanti, per quanto fuorvianti, come *Attenzione: squali!*<sup>16</sup>, o frasi di lancio che mettono in luce le differenze sostanziali con la *fiction*: "Non ci sono trucchi, inganni, cartapesta... perciò trionfa (...) questo film maestosamente, terribilmente vero che vi darà emozioni mai provate e vi farà scoprire visioni d'incanto. Il più violento ed eccitante film di Bruno Vailati (...). Non vietato"<sup>17</sup>. Ad esempio il citato episodio giapponese, dedicato alle pescatrici Ama specializzate nella pesca di molluschi che vivono la propria professione sotto la minaccia degli squali, abbandona il documentario per sfociare in un *pastiche mockumentary* dall'effetto alquanto grottesco. L'episodio dà conto non solo del tipo di pesca in apnea, ma mostra donne bellissime che, a seno scoperto e abbigliate di un succinto perizoma – particolari sui quali l'obiettivo insiste offrendo dettagli ravvicinati –, si tuffano armate di coltello atto a staccare conchiglie dal fondo roccioso. A un tratto un branco di squali si avvicina minaccioso e una pescatrice non riesce a risalire sulla barca in tempo, viene aggredita e ferita dal pescecane sotto l'occhio freddo della mdp. Infatti, Vailati registra tutto, si odono le urla della vittima e immancabilmente l'acqua si colora di rosso, una messinscena ormai lontana dal documentario, ma che oltrepassa pure il limite del verisimile.

**SPECIALE** Da che cinema è cinema, i grandi filoni di genere sono destinati a incontrarsi e a fondersi anche quando non hanno apparentemente nulla in comune. Una prima stramba crasi arriva nel 1979, in particolare durante una sequenza di *Zombi 2* di Lucio Fulci, *sequel* illegittimo dell'omonimo (almeno in Italia) film di George Romero *Zombi (Dawn of the Death, 1978)*. Ambientato su un'immaginaria isola caraibica, Fulci mostra un combattimento sottomarino tra uno zombie e uno squalo (vero). Durante la colluttazione il morto-vivente perde un braccio, ma alla fine il pescecane ha la peggio. Scena, manco a dirlo, divenuta di culto, che probabilmente dimostra quanto lo squalo sia ormai un elemento inevitabile per rendere ancora più emozionante un racconto di genere, che di per sé non è certo mancante di colpi di scena. Ma pure, come in questo caso, dimostra un accrescimento di mostruosità e potenza del suo avversario. Come ha osservato di recente Venturini:

Il crossover che inscena la lotta tra lo squalo e lo zombie (una sequenza subacquea filmata dall'operatore Ramón Bravo, che fu anche collaboratore di Bruno Vailati) è un inserto voluto dalla produzione che "immerge" in un unico ambiente l'orrore "alto" del *blockbuster* spielberghiano e l'orrore "basso" dell'*exploitation*, portando alla luce una certa vocazione postmoderna del film, interessato a mostrare più che a raccontare (...). Nella sequenza zombie/squalo si è ravvisata inoltre una connessione con gli inserti documentari dei film *cannibal*<sup>18</sup>.

Il grande successo per gli epigoni italiani arriva nel 1980 con *L'ultimo squalo*, sorta di *remake* di *Jaws*, diretto ancora da Castellari, con James Franciscus, Joshua Sinclair e Vic Morrow: nel periodo di programmazione negli USA col titolo *Great White/The Last Shark* il film incassa almeno diciassette milioni di dollari<sup>19</sup>, posizionandosi in Italia al settantaduesimo posto al botteghino della stagione 1980-81<sup>20</sup>. Come ricorda il regista, fu un "grandissimo successo nel mondo. In tutti paesi di lingua spagnola uscì come *Tiburón 3*"<sup>21</sup>, anticipando di tre anni il terzo episodio ufficiale della saga. Il film ricalca sostanzialmente la trama di *Jaws* (e di *Tentacoli*), ossia l'indifferenza della politica, il profitto cinico che mette a repentaglio vite innocenti e la volontà di un animale – come sostiene il personaggio interpretato da Morrow – che non va a caccia di esseri umani per nutrirsi, ma per assecondare il proprio istinto omicida e distruttore. Lo squalo infine salterà in aria assieme al corpo senza vita di Morrow, il cui sacrificio riporterà la pace nella baia. Davvero troppo per la Universal, che intenta, e vince, una causa per plagio in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Castellari conferma che "gli avvocati della Universal fornirono decine e decine di similitudini: lo squalo bianco come nel film, la moglie è bionda, il nome del protagonista è simile all'autore del primo *Squalo*, il mostro attacca tutto quello che galleggia, e tante piccole stronzate del genere"<sup>22</sup>. Si tratti di *remake* non autorizzato o plagio, la controversia fa giurisprudenza e ancor oggi è citata a titolo esemplare<sup>23</sup>. L'anno successivo tocca a *Piraña paura (Piranha II: The Spawning)* – *sequel* di *Piraña (Piranha, Joe Dante, 1978, ricalco a tratti parodico di Jaws)* – coproduzione italoamericana diretta da James Cameron, al suo primo lungometraggio. Il film è prodotto da Assonitis, e una volta destituito Cameron, terminato dal produttore stesso<sup>24</sup>, il quale vanta credenziali negli USA dopo l'*exploit* di *Tentacoli*. Anche in questo caso trapianti e citazioni non derivano solo da *Jaws* ma pure da *Alien* (Ridley Scott, 1979), con un piranha che sbuca dallo stomaco di un malcapitato. La critica è unanime nel ritenerlo un film modesto, così pare anche per il pubblico nostrano che sostanzialmente lo ignora, nonostante esca in sala in una quarantina di copie<sup>25</sup>.

#### ***Ecomostri: quarto tempo per lo squalo di celluloidi (1984-1995)***

Sostiene Castellari che il secondo *sequel* ufficiale, *Lo squalo 3 (Jaws 3-D, Joe Alves, 1983)*, conterrebbe "due sequenze importantissime copiate dal mio *L'ultimo squalo*"<sup>26</sup>, un ulteriore contrappasso dell'intera saga fatta di ricalchi, *mockbuster*, *ripoff*, plagi dal plagio. In effetti, nel film di Alves, Philip, il fotografo

**SPECIALE** temerario interpretato da Simon MacCorkindale, rievoca il giornalista televisivo cinico che mette a repentaglio operazioni e vite per lo *scoop* sullo squalo, presente nel film di Castellari, seppur nelle sostanziali differenze. Inoltre la curiosa muta rossa indossata dallo stesso MacCorkindale, ricorda l'omologa indossata da Peter, lo scrittore interpretato da James Franciscus in *L'ultimo squalo*. Un possibile rimando al film di Castellari si può intravedere anche nel finale di *Jaws 3-D*. Nel film italiano il corpo di Ron Hamer viene di inghiottito assieme alla cintura carica di esplosivo, a quel punto Peter aziona il detonatore nella speranza di uccidere il pescecane; in *Lo squalo 3* il cadavere di Philip, rimasto incastrato nella gola del mostro con in mano un ordigno, darà la soluzione a Mike Brody, al quale non resta che togliere la spoletta per far finire l'incubo. Avvitamenti e variazioni sul tema che d'altro canto dichiarano apertamente che ormai il *franchising* si è abbondantemente avviato sul viale del tramonto. E così pare tramontare quel segmento della nostra produzione che si può definire quale avventuroso efferato<sup>27</sup>.

Ma già nel 1978 il critico televisivo Ugo Buzzolan, riferendosi ai film dedicati ai mostri degli abissi, scrive:

ma ci dovrà pur essere, in questo cinema, un quarto tempo, quello di tipo ecologico, quello che denunci il mare continuamente inquinato da rovesci di petrolio, da scarichi e da altre porcherie: un mare dove tra un po' non riusciranno a sopravvivere neanche più gli squali indispensabili per poter girare i film dell'orrore subacqueo<sup>28</sup>.

In qualche modo, molto *sui generis*, questo quarto tempo comincia nel 1984, con *Shark – Rosso nell'oceano* diretto da Lamberto Bava. Un antefatto importante è raccontato dal soggettoista del film Lewis Coates, al secolo Luigi Cozzi, in una recente intervista<sup>29</sup>. Vale la pena riportare parte della testimonianza:

*Shark – Rosso nell'oceano* è nato da Sergio e Luciano Martino, i quali mi hanno chiamato perché volevano che scrivessi e dirigessi un film tipo *Lo squalo* ambientato però a Venezia. Ho scritto un trattamento che in pratica era già tutto il film e loro lo hanno approvato. Poi però Sergio Martino, che doveva fare il produttore, ha abbandonato il progetto per mettersi a fare un film suo e il fratello Luciano ha deciso di sospendere il progetto. Qualche mese dopo lo ha ripreso in mano, ma lo ha voluto fare con pochi soldi: mi ha richiamato e io gli ho scritto una versione più semplice della prima storia, ispirata in buona parte al libro *L'incubo sul fondo* di Murray Leinster pubblicato su Urania. A Luciano Martino il mio trattamento è piaciuto, però ha voluto fare il film davvero con quattro soldi e allora ne ha affidato la produzione a Mino Loy, il quale ha deciso di farlo fare come regista a Lamberto Bava, con il quale era in grande amicizia e del quale si fidava ciecamente. Quindi è stato Lamberto a fare il film, scritto da me con l'ultima sezione aggiunta da Dardano Sacchetti<sup>30</sup>.

Bava dirige *Shark - Rosso nell'oceano* tutelato dallo pseudonimo John Old Jr., *nom de plume* che utilizza anche il padre Mario. I protagonisti sono alle prese con uno squalo-piovra, fusione tra tutti gli epigoni di *Jaws* e di *Tentacoli*. Mancano un paio d'anni alla tragedia di Chernobyl, ma questa creatura mutante sembra anticipare alcune paure che diverranno parte del sentire comune. Bava, in una recente intervista rilasciata a chi scrive, aggiunge: "Era da poco stato scoperto il DNA, e le manipolazioni genetiche fatte dalle industrie farmaceutiche diventavano possibili. Sicuramente il film aveva una lettura ecologista. Non a caso quelli che scoprivano la verità sul mostro marino (i buoni) erano gli scienziati che studiavano i delfini"<sup>31</sup>. Come in *Lo squalo*, in *Shark* il mostro si vede gran poco durante il film;

"io per renderlo mio – dice Bava – pensai di trattare il mostro come l'assassino dei film gialli che si vede poco: riprese in soggettiva, pochi fotogrammi di un tentacolo, barche trovate già rotte, cadaveri orrendamente mutilati, per portare lo spettatore a credere a poco a poco alla

## SPECIALE

verità, l'esistenza del mostro. Anche perché mi trovai sul groppone un mostro enorme, già esistente, di cartapesta e gomma, voluto dall'altro produttore Mino Loi, che si diletta di effetti speciali; solo a vederlo metteva ilarità. Lo usai solo per pochi fotogrammi nel finale, per farlo contento"<sup>32</sup>.

In effetti, il modello dell'ibrido era di dimensioni notevoli (tre metri di lunghezza) e perciò rappresentava un problema manovrarlo, fatto comune, peraltro, a molti modelli animatronici discendenti o meno dal primo *Jaws* (compreso). Per ovviare ai guasti, Bava stesso crea due modelli di dimensioni minori e grazie a quest'espedito riesce a gestire i movimenti del mostro. Tra tutti gli emuli italiani di *Lo squalo* – ambientazione e affinità note a parte – questo è tra i primi soggetti che si allontana di più dal prototipo spielberghiano. Pare essere molto più vicino ai fumetti statunitensi, alle storie di esperimenti finiti male e contaminazioni nucleari che generano mutanti alla Hulk, o ai mostri postatomici che popolano cartoni animati o telefilm per ragazzi giapponesi, il cui simbolo più noto è Godzilla<sup>33</sup>. Più vicini a Stan Lee che a uno scherzo della Natura – come gli squali e le piovre giganti o King Kong – ossia del recente filone cinematografico di derivazione biblico-letteraria. Il film diretto da Bava è schiettamente fantascientifico, non è caratterizzato solo da un ecologismo da manuale, come altri *sosia*, ma pure s'intravedono in controluce istanze antimilitariste. In *Shark*, siamo in presenza di una creatura costruita in laboratorio da una scienza criminale e deviata, per fini bellici. Gli scienziati perderanno il controllo sull'essere mostruoso, che una volta scatenato distrugge tutto quel che incontra. Le ascendenze si sprecano e si risale sino al mostro di Frankenstein o al Golem. Nonostante le critiche negative diffuse, la regia eleva qualitativamente il film rispetto ai prodotti simili coevi, le inquadrature e il montaggio sono accurati, un ritmo sostenuto tiene lo spettatore in tensione, inoltre, a parte le difficoltà del modellino, che lo fa sembrare più un robot che una creatura organica (almeno quando apre e chiude le fauci), alcune trovate sono molto divertenti. Il film riscuote un buon successo sia in Italia sia negli Stati Uniti (col titolo di *Monster Shark* o *Devilfish*).

Nel 1987 è prodotto l'ultimo *sequel* legittimo della saga, *Lo squalo 4 – La vendetta (Jaws the Revenge)*, diretto da Joseph Sargent con Michael Caine, maldestra operazione che si rivela deludente al botteghino e metterà la parola fine agli squali di celluloidi della Universal. Nello stesso anno, prontamente, forse subodorando un *revival* del filone, risponde Anthony Richmond, *alias* Tonino Ricci, con *La notte degli squali* (1987, ma distribuito nel 1988<sup>34</sup>), una pellicola coprodotta dalla Rai con protagonista il celebre attore Treat Williams nel ruolo di un formidabile cacciatore di squali, omaggio, chissà, al Franco Nero diretto da Castellari. Puntuali, vengono a galla a uno a uno tutti gli ingredienti del soggetto che contempla la vendetta ecologista, stavolta *post* Chernobyl. Il cacciatore di squali viene a conoscenza dei loschi affari di una multinazionale spietata grazie ad alcuni dati registrati in un disco che, secondo alcune fonti (purtroppo il film è introvabile)<sup>35</sup>, viene nascosto dal cacciatore nel ventre di uno squalo vivo, chiamato Guercio. Infine questo disco (forse un *floppy disk*) viene recuperato e i malvagi puniti. Chiude il decennio *Sangue negli abissi (Deep Blood, 1989)* diretto da Raf Donato, un film che mette insieme immagini di repertorio e si avvale dell'apporto di Aristide Massaccesi quale direttore della fotografia<sup>36</sup>.

Un omaggio, con variazione sul tema, alla macchina mitopoietica di *Jaws* lo riserva un breve siparietto di *Fantozzi alla riscossa* (Neri Parenti, 1990). Tra i regali che la mafia fa al ragioniere, divenuto giudice popolare, per ingraziarselo, c'è anche un pescespada che la devota Pina mette in ammollo nella vasca di casa. Mentre l'ignaro Fantozzi si appresta a un bagno rilassante, lo spettatore è allertato da una musica inquietante che evoca a un tempo i temi celebri di *Lo squalo* e – vista la *location* – di *Psycho* (Hitchcock, 1960), a un tratto il ragioniere dovrà improvvisarsi spadaccino e sfidare a duello il pesce che tenta di sopraffarlo emergendo di sorpresa dalla vasca da bagno.

Chiude la carrellata delle produzioni nostrane un film fuori tempo massimo intitolato *Cruel Jaws – Fauci crudeli* (1995). La coproduzione italoamericana, diretta da Bruno Mattei, è l'ennesimo ricalco di *Jaws* ed emuli che basa la storia ben collaudata della ridente località balneare insidiata da una presenza

**SPECIALE** mostruosa, condendola con un messaggio ecologista – in particolare contro lo sfruttamento del luogo di un capitalista cattivo –, e uno antimilitarista poiché lo squalo-mostro è addestrato dalla Marina statunitense, per mostrare infine un “quaranta per cento di scene di repertorio con squaloni vari”<sup>37</sup>, e finire con i tre eroi che uccideranno il terribile pescecane. Il 1995 non è solo l’anno del centenario dalla nascita del cinematografo, ma si tende a ricordare come l’ultimo che registra produzioni di cinema di genere in Italia, film più film meno. Stando a questi ultimi soggetti, e solo a questi, si potrebbero intuire alcune delle concause possibili, anche se il meccanismo produttivo è assai complesso e le motivazioni della crisi irreversibile, molteplici.

### **The End (?)**

Per quanto ogni volta vengano dati per spacciati, ciclicamente gli squali cinematografici riemergono dagli abissi, quando e dove meno te li aspetti, come racconta il più recente *Shark in Venice* (2008) piccola produzione statunitense, invisibile in Italia se non via *web*, diretta da Danny Lerner. Questo film realizza l’antica idea di Sergio e Luciano Martino, come ricorda Cozzi, di far aggirare uno squalo tra i canali veneziani e quanto ciò sia casuale o meno, in questa saga nella saga, fatta anche di plagi e appropriazioni indebite, meglio evitare di azzardare ipotesi rischiose. Ironia della sorte a parte, *Shark in Venice* può simboleggiare una sorta di epilogo – temporaneo, probabilmente – di una storia che abbiamo tentato di ricostruire attraverso alcuni film e che testimonia scambi culturali, o trapianti, tra il cinema hollywoodiano e il nostro. Ma racconta pure di una stagione irripetibile, quella del cinema di genere prodotto con capitali italiani, che mette in cantiere *mockbuster* e *ripoff* dei grandi successi statunitensi. Un sistema produttivo alla conquista del mondo che, osservato con gli occhi di oggi, pare più incredibile degli stessi soggetti inverosimili, folli e corsari che le piccolissime società di produzione riuscivano a imporre sul mercato internazionale, in qualche caso riuscendo a disturbare gli affari delle *major* hollywoodiane e i *blockbuster* miliardari. In fin dei conti, Geppetto ha dimostrato che si riesce a campare pure dentro la pancia del temibile “Pesce-cane”, basta sapersi adattare e arrangiare (qualcosa o qualcuno prima o poi arriverà).

Denis Lotti

### **Note**

1. Voce: “Uomini e squali”, <[www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
2. *Uomini e squali* si attesta al cinquantaquattresimo posto negli incassi della stagione italiana 1975-76, un ottimo risultato per un documentario, cfr: “Box Office Film 1975-76”, <[www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
3. Voce: “Tentacoli”, <[www.archiviodelcinemaitaliano.it](http://www.archiviodelcinemaitaliano.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
4. Cfr. Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei Film 2011. M-Z*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2010, p. 2390.
5. Basti confrontare la voce dedicata al film nel citato dizionario compilato da Mereghetti o da Morandini oppure, tra gli altri, il repertorio redatto da Massimo Bertarelli, *1500 film da evitare*, Gremese, Roma 2004, p. 332.
6. Cfr. “Box Office Film 1977-78”, <[www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it)>; il film incassa negli Stati Uniti 14 milioni di dollari, cfr. “Orca - Killer Whale”, <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
7. Cfr. “Box Office Film 1976-77”, <[www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
8. Cfr. Marco Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Sperling & Kupfer, Milano 1999, p. 764.
9. Cfr. Visto di censura del 10 febbraio e 27 febbraio 1977: “La 1a Sezione della Commissione di Revisione Cinematografica esaminato il film esprime parere favorevole alla concessione del nullaosta

- SPECIALE** di proiezione in pubblico senza limiti d'età e per l'esportazione", Voce: "Tentacoli", <[www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
10. Voce: "Pericolo negli abissi", <[www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
11. Voce: "Pericolo negli abissi", <[www.archiviodelcinemaitaliano.it](http://www.archiviodelcinemaitaliano.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
12. *Ibidem*.
13. *Ibidem*.
14. Presentato in censura il 29 novembre 1978, la ottiene senza divieti di sorta, Voce: "Lo squalo 2", <[www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
15. Cfr. "Box Office Film 1978-79", <[www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
16. *La Stampa*, 15 aprile 1978, p. 24.
17. Tamburino, *La Stampa*, 16 aprile 1978, p. 8.
18. Simone Venturini, *Horror italiano*, Donzelli, Roma 2014, p. 150.
19. Marco Giusti, *op.cit.*, p. 802. Lo stesso Castellari in un'intervista dichiara che nel primo week-end a Los Angeles ottiene un successo straordinario incassando "due milioni e duecentomila dollari", in *Il muscolo intelligente. Intervista a Enzo G. Castellari*, a cura di Davide Pulici, in *Il punto G. Guida al cinema di Enzo G. Castellari, Nocturno Dossier n. 66*, gennaio 2008, p. 24.
20. Cfr. "Box Office Film 1980-81", <[www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
21. Testo tratto da una conversazione privata intercorsa tra chi scrive ed Enzo G. Castellari, avvenuta nel novembre 2014. Colgo l'occasione per ringraziare il regista per la disponibilità e cortesia.
22. Conversazione privata con Enzo G. Castellari.
23. Per approfondire la controversia Universal/*Ultimo squalo* rimando alla ricostruzione del caso pubblicata sulle pagine di *Il Foro Italiano*, Vol. 113/1, pp. 3001-3002; Peter Decherney, *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, Columbia University Press, New York 2012, pp. 134-136.
24. Cfr. Giacomo Manzoli, Roy Menarini, *Cinema italiano di imitazione. Generi e sottogeneri*, in *Storia del cinema italiano*, Volume XIII, 1977-1985, a cura di Vito Zagarrò, Marsilio, Venezia 2005, p. 402.
25. Voce: "Piraña paura", <[www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
26. Conversazione privata con Enzo G. Castellari.
27. "Se l'erotismo era la dimensione originale del cinema d'orrore gotico italiano degli anni '60, l'efferatezza diventa lo "specifico" della nostra produzione avventurosa a cavallo tra anni '70 e '80", in Giacomo Manzoli, Roy Menarini, *op. cit.*, p. 402.
28. U. Bz. [Ugo Buzzolan], "Un thriller negli abissi. Le prime visioni sullo schermo", *La Stampa*, 18 aprile 1978, p. 8.
29. Matteo Contin, "Intervista a Luigi Cozzi/Lewis Coates", documento in PDF scaricabile dal sito <[www.pellicolascaduta.it](http://www.pellicolascaduta.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
30. *Ivi*, p. 66.
31. Testo tratto da una conversazione privata intercorsa tra chi scrive e Lamberto Bava, avvenuta nel gennaio 2015. Colgo l'occasione per ringraziare il regista per la disponibilità e cortesia.
32. Conversazione con Lamberto Bava.
33. Proprio nel 1984 il rettile gigante si riaffaccia sul mercato internazionale in una produzione, *Il ritorno di Godzilla (Gojira)*, Koji Hashimoto), ma che non avrà distribuzione in Italia, se non qualche anno dopo per il mercato *home video*.
34. Voce: "La notte degli squali", <[www.archiviodelcinemaitaliano.it](http://www.archiviodelcinemaitaliano.it)> (ultimo accesso 31 dicembre 2014).
35. Marco Giusti, *op.cit.*, p. 510.
36. Cfr. Marco Bertolino, *Squali Made in Italy*, in *Natura contro. Guida al cinema degli animali assassini, Nocturno Dossier n. 7*, gennaio 2003, p. 52
37. Marco Giusti, *op.cit.*, p. 181.



## ART & MEDIA FILES **Zaré and Kurds-Yezids** **The representation of the Kurds in two Soviet Armenian films<sup>1</sup>**

The history of the Armenian-Kurdish cultural relations showcases a variety of interesting facts. The history between the Kurdish and Armenian cultures goes back to the Ottoman Empire and soviet Armenia, till recent years with the formation of the Republic of Armenia. In the Ottoman Empire era, the Armenian-Kurdish relations were characterized by continuous conflict. However, in Armenia such relations had a peaceful nature. Kurdish people always consider Armenia a country with best ground for the protection of their national identity. For more than seventy years, Armenians have had the possibility to have a state structure within the borders of a large Soviet empire and to promote the culture of one of its ethnic minorities: the Kurds. The Armenian Kurds have a dedicated radio program in Kurdish, a newspaper in Kurdish language called *Rya Taza* [New Way]; a Kurdish group within the Armenian Writers Union was in charge of reviewing contents in Kurdish language in a yearly almanac. The Kurdish of Armenia have their national organizations as well (“Kurdistan” committee, “Armenia’s Kurdish Community”). Several Armenian artists and intellectuals played a central role in the cultural development of an imaginary Kurdish nation in fields such as literature<sup>2</sup>, translation<sup>3</sup>, music<sup>4</sup> and theater<sup>5</sup>. Such intellectual turmoil created a fictional form of Kurdish folk, which outbursted in several artistic expressions, and generated Kurdish heroes well presented in literature<sup>6</sup>, theatre, paintings, as well as in cinema.

The first films that represented Armenian Kurds were produced in Russia in the 10s. The first feature film that focused on Armenian Kurds was entitled *Under the Kurdish Yoke* (*Pod vlyasyu kurdiv*) – also known in Europe as *The Tragedy of Turkish Armenia* – and was shot by the Russian director A.I. Minervin in 1915. Unfortunately, in spite of its historical relevance, this film is now lost. However, some production documents and stills have survived. This movie was produced in October 1915. The protagonist was played by Armenian actor Bayatov. The plot of this film narrates the fate of an Armenian girl, who was apprehended by the Kurds and confined within a harem. Her fiancée liberates her from the harem and they both join a group of Armenian militia<sup>7</sup>. Such film presents the Kurds as rivals of the Armenians. The title *Under the Yoke of Kurds* itself presents some inconsistency: Armenia, in fact, after being defeated by the Ottomans, lived under their yoke (and not the Kurds’) for six centuries. However, as recorded by history, Armenian-Kurdish relationships have been marked by critical and obscure events. The Kurdish beks (princes) submitted Armenian peasants with cruel oppression; many Kurdish lined up with Turk rulers in the process of Armenian genocide, between 1915-1923<sup>8</sup>.

### **Zaré**

The depiction of the Kurdish culture has been pivotal in Armenian cinema from its very origins (during the 20s), being at the same time an artistic choice and a social and historical responsibility. The first Armenian feature film dedicated to Kurdish culture was entitled *Zaré*, directed by Hamo Beknazaryn in 1926<sup>9</sup>. The story was inspired by the text *Zaré* written by the Armenian author Abé Lazo.<sup>10</sup> In the plot, a romantic love story is intertwined with social issues. The actions of the film evolve on the background of the First World War, and narrates the oppression of the Kurds as well as the conflicts of classes. According to film critic Suren Hasmikyan, *Zaré* – as well as the subsequent film entitled *Khaspush*, directed by Beknazaryn in 1927 – proved that Armenian filmmakers were not only interested in recounting their national problems, but were also compassionate towards other ethnic groups undergoing similar cruelties. Suren Hasmikyan wrote that:

## ART & MEDIA FILES

These films were perceived as conceptual films, which represented an “*unvarnished east*”. In contrast to the oriental films, which depict Asia as a land of exotic wonders and horrors, early Armenian films reflect the reality of life and reveal the east as a knot of contradictions, in which the chains of slavery and stagnant customs are slowly beginning to break.<sup>11</sup>

*Zaré* was based on a new ideology and esthetics. As Beknazaryan has written in his memoirs, the German films about the Orient helped him to understand how the films with Oriental plots actually should not be made:

*The Minaret of Death* [*Minaret smerti*],<sup>12</sup> *Abrek Zaur*,<sup>13</sup> my *Nataela*<sup>14</sup> did not go beyond the foreign exotic “samples.” They were longing for the external beauty: velvet, brocade, *sherbet*, *rahat lakoum* and *hookah*, concubines dressed in veils and babbling of fountains. We should deny all that. The Soviet audience had grown so much that people could not tolerate such “eastern marmalade” anymore. The pre-Soviet Orient was obscure and unattractive in its brutal reality. Rags instead of brocade, poor cabins instead of palaces and harems, working women instead of concubines [...], despotism of mighty rulers and disfranchised state of poor people instead of enjoyments of love and longing for adventures, polygamy in order to gain cheap labor force. This was the truth about life in Orient.<sup>15</sup>

Beknazaryan was aware about such generalization when he decided to realize his film. According to his memoirs, the Kurdish were:

A nation that did not possess its own alphabet at that time, and about whom we have known very little. I had to study the customs and habits of different Kurdish tribes (*bruks*, *zukris*, *hasanis*, *jelalis*, *jhangiris* and others). In order to know their beliefs, social relations, engagements in comprehensive way, I had to investigate the following topics:

1. Beliefs – God, Satan, saints, prophets.
2. Social roles – el-bek, bek, sheikh, servants, witch-doctor, sorcerer.
3. Professions – shoemaker, barber, minstrel, shepherd, farmer, horseman.
4. Family, clan – husband and wife, polygamy, harem, groom, fiancée, daughter, relatives, matchmaker, widow, bride-money.
5. Public contacts – fatherland, foreign country, friendship, guest, neighbor, relationship, enemy, revenge.
6. Religion and morality – faith, heaven and hell, prayer, good and evil, hospitality, lawsuit, shame, pity, envy, honor.
7. Rites – birth, circumcision, wedding, death, funeral repast, grief, illness.
8. Relationship with nature, water.
9. Understandings about the world.
10. Costumes.<sup>16</sup>

This list shows the extent to which Beknazaryan was sophisticated and thoughtful while working on his new project. First of all, Beknazaryan and his group studied a variety of folkloric materials in the public library of Yerevan; however, he failed to find much information. Later Beknazaryan and his team organized three expeditions to explore the diverse locations of Kurdish nomads. In his memoirs Beknazaryan described the “extreme” hospitality of the Kurdish people, who always offered to wash their guests’ feet and wanted to feed them with rich sheep barbecue even though they were not hungry.

## ART & MEDIA FILES

The Kurds were enthusiastic to know the purpose that brought Beknazaryan to follow their journeys. As recorded by Beknazaryan himself, the Kurds used to say: "People think that we are bandits.... please show in cinema that we are poor nomad people, working the whole day."<sup>17</sup> Beknazaryan studied the everyday life of Kurdish people, he purchased several Kurdish costumes and objects, and began to prepare for the shooting of the film.

The Kurdish peasants were involved in the shooting as extras. As Beknazaryan wrote: "It came out they were rather capable actors. They proved to be particularly good when they had to show their hate towards the beks and sheikhs (at that time they were not sent away yet, but they felt that their rule was coming to an end)." According to his memoirs, sometimes these Kurdish extras reacted badly to the realness of some scenes, as for instance the scene depicting the bride's exposure to public shame. At that time, in fact, the Kurds still had the habit of publicly dishonoring non-virgin brides painting their face black and taking them back to the paternal home sitting backwards on a donkey. During the shooting of this scene, a "zealous" Kurdish woman did not understand that the scene was actually staged and started to yell: "What you are waiting for? Spit on the face of this prostitute!" and spat on the actress's face. The crew really had a hard time calming her down and explaining the situation<sup>18</sup>.

Other similar incidents took place during the filming. Some Kurdish mothers, watching a scene in which wounded and invalid Kurdish soldiers were welcomed back by their own people, began to cry, as many of them lost their sons during the First World War. Some scenes required the crew, guided by some Kurds, to walk for 50 kilometers, and even to climb the Aragats mountain.

Beknazaryan wrote that *Zaré* was screened in 1926, a year after Eisenstein's famous *The Battleship Potemkin* (1925). In his diary, the director praises Eisenstein's method:

In his wonderful movie Eisenstein boldly used not only actors, but also people previously not connected to theatre or cinema, but whose appearances meet his artistic vision in certain scenes... In *Zaré* I was forced to do the same. Being far from the city, in the mountains, it was often very difficult for us to hire famous actors. In those cases, in order not to stop the shooting, we had to involve local people or "occasional" actors. Thus, the character of a Kurdish sheikh was successfully played by photographer Melik-Aghamalyan, who was already part of our crew. Filming the life of the Kurds had a fundamental significance to me. As I have already said, many of them turned to be good actors. However, this is not entirely correct. Undeniably, we did not require artistic "reincarnation" from the Kurdish shepherds. My aim was to portray them as naturalistic as possible. In order to do that, we had to recreate the conditions in which these "performers" could really be themselves. It is clear that they were not "acting": the women who spat on the actress's face, as well as the two mothers who went into hysterics in front of the wounded soldiers, were simply living their real emotions. This was true not only for Kurdish characters. For instance, even Z. Guramishvili, the tsarist police officer responsible of Kurdish affairs, participated in the film playing himself. Who else, if not him, was able to accurately present the full range of relations between the Tsarist police and the Kurds? I remember, when I still was in Yerevan, I saw a handsome man so very proud of his large mustaches [...] I attempted to convince him to act in the film. He finally agreed with difficulty. I did not require him anything except to portray himself in a natural way. And that succeeded completely.<sup>19</sup>

The experience of working with non-professional actors in *Zaré* has proved to be useful for Beknazaryan. The director, in fact, made similar cast choices for his following films, *Khaspush* (which represented the struggle of the poor in Iran against the oppressors) and *Igdenbu* (shot in 1930, about the shamanist nanay tribe in Russian Far East).

## ART & MEDIA FILES

*Zaré* represented an important experience for the actors involved as well. For the main role (*Zaré*), Beknazaryan chose Maria Tenazi (Mariam Tadevosyan), an Armenian actress who had only previously starred in a small role in a Georgian film. She gained popularity after the film, but unfortunately she died of tuberculosis a few years after its release, having starred only in three movies. Hrachya Nersisyan, famous Armenian theatre actor, who had already starred in *Namus* – the first Armenian feature film directed by Beknazaryan in 1925 – again proved himself in *Zaré* as a capable cinema actor.

*Zaré* was filmed in a month and eighteen days, a record for those times. The film was screened for the first time on January 31, 1927. According to Beknazaryan's memoirs: "When we were screening the film for the Kurds, the poor people were exclaiming *tau!* [good!] with admiration. While the representatives of wealthy groups, particularly the beks, were turning back from the screen, thus expressing their disapproval"<sup>20</sup>. It was also screened in Moscow and in other big cities of the Soviet Union. After watching *Zaré*, Joseph Stalin declared: "From now on, only the Armenians should produce films about the life of Eastern people, as they are unparalleled in that field."<sup>21</sup> The film was screened also outside the Soviet Union. In February 1931, it was screened in the film hall of Soviet cinema in New York City. The ticket price was 1,75 dollars<sup>22</sup>. The Armenian press in USA mentioned that:

In *Zaré* Armenkino [Armenian cinema] has moved toward perfection. The everyday life of naïve, simple [...] Kurds-Yezids of Soviet Armenia is presented in such beautiful and charming colours. The characters are so well rounded, the scenes are so natural and the whole plot is so well developed, that you feel as you are mingling with the crowd you see in the film. You wish to be a part of it, to live the everyday life of those naïve shepherds [...]. The spectators watch *Zaré* with particular pleasure because the evil and crime are defeated, the villains are beaten, and the loving couple, beautiful *Zaré* and shepherd Saydo, achieve their aim after various adventures... Everything ends like in a beautiful fairytale, and the spectators go home with a calm heart, envying Saydo, who is much happier than the immortals of heaven.<sup>23</sup>

It is hard to overestimate the historical significance of *Zaré*. It is in fact not only an ethnographic document, since the representation of Kurds-Yezids' ethnic identity and everyday life is not an end in itself. As film critic Karen Kalantar has noted, the depiction of the way of life of the Kurdish people was used by Beknazaryan to try and solve the ideological issues that the film itself raises, such as those related to "orientalist" representations<sup>24</sup>.

### ***Kurds-Yezids***

The second Armenian film based on the representation of Kurdish people was *Kurds-Yezids*, directed by Amasi Martirosyan in 1932. Even if Martirosyan was not as talented as Beknazaryan, *Kurds-Yezids* has a unique form. To represent the way of life of Kurds-Yezids people, in fact, the movie combines fiction and documentary. The film takes place during the early days of the Soviet Union, and tells the story of the establishment of collective farming in a Kurdish village in Armenia, focusing on the changes brought by such an event to the life of this nomadic population.

The first scenes of the movie represent the life of the Kurds-Yezids before the establishment of the Soviet Union's rules. Time seems to be "stationary" in this remote mountainous region. People are poor and illiterate, milking their sheep, and constantly exploited by the rich class. The sheikhs rule over the peasants, deceiving them by making them sign with their fingerprints documents they are not even able to read. The same sheikhs are also in charge of healthcare in the village, but they often let people die due to their incompetence and indifference.

After the Soviet Union's rules are established in the region, a female teacher (the first in Armenia) and a doctor arrive at the village. Two different and contrasting realities are thus represented on screen: a

## ART & MEDIA FILES

traditional world of backwardness, ignorance and poverty as opposed to a world of literacy, emancipation, culture, enlightenment and rationalism. The adult Yezidi peasants begin to attend schools and to read. Their women begin to take off their *yashmaks* and gradually become emancipated. The movie also shows the resistance of the old people in the village, who doubt whether their religion allows Kurds to be literate.

The film characters, though, lack any psychological depth, and the plot itself is not original or very well structured: for instance, the narration does not succeed in clearly explaining the relation between the campaigning against illiteracy and the solution to all the peasants' social problems. Yet all these aspects seem to be of secondary importance, as the originality of the film relies on its expressive qualities. The camera describes in detail the life of Kurd-Yezidis, juxtaposing faces, actions, and objects in close-up. Being filmed mainly en plein air, the movie also relies on the inner dramatic qualities of natural phenomena (for instance, fast running clouds) to create strong emotional effects. The film is also remarkable for its casting choices. Though the cast is composed by famous and easily recognizable actors from Armenian theater and cinema of the time, in *Kurds-Yezids* their acting style is completely different from what the average Armenian spectator was used to. In fact, the identification of the actors with their characters was so strong that they did not even seem to be acting.

British-Armenian director, author and critic Hovhanness I. Pilikian maintains that Martirosyan's film has the power of a documentary:

While the Kurdish question, like the Armenian, is one of those international thorny problems still un-solved and potentially dangerous to world-peace, it comes as a surprise to find out that the Armenians have contributed to its humanitarian context. Themselves hardly out of genocide and civil war, while licking their own wounds, Armenians do not forget their fellow-sufferers. [...] The film has the great merit of documenting the life and times of the Kurdish people at a crucial moment of history, when its fate of surviving among the cultural family of nations was in the process of being decided.<sup>25</sup>

The film was screened for the first time in Yerevan, on January 3, 1933. The Moscow premiere took place on September 29, 1934. According to the film critic Sabir Rizayev, quoted by Pilikian:

The conflicts shown on the screen did exist then among real people, in the very midst of the spectators themselves. It has happened often during the first showing of the film that the audiences have reacted passionately, and vocally, shaking fists against this or that episode. The film is straightforward, and, with an amazing calm, presents the destruction of the old, and seemingly permanent.<sup>26</sup>

*Kurds-Yezids* represents a very interesting and important movie, not only for its unquestionable documentary value (as a representation of the everyday life of this nomadic culture), but most of all for its technical mastery and expressive qualities: its fast tempo, its narrative economy and its editing style (directly linked to the principles of Soviet avant-garde of the 20s and 30s), make this film quite enjoyable even for today's audiences.

### **Conclusions**

As a conclusion it could be stressed that Kurdish culture is presented in a positive way in the two films we have analysed. Among Armenian people the image of Kurds was generally negative, given that they were tools in the hands of Ottoman authorities and co-executors of Armenian genocide. Yet, the attitude was different toward Armenia's biggest Kurdish ethnic group, Yezidis, who actually supported

## ART & MEDIA FILES

Armenians' self-defence in 1910s. On the other hand, this positive depiction could be explained by the Soviet ideology of internationalism, one of the basis of socialistic realism. It is also important to note that the existence of Kurdish subjects in Armenian cinema is also a prove of the openness and tolerance of Armenian people toward a neighboring nation with whom they have had century-long unfriendly relations<sup>27</sup>. In fact, although having a dominant position toward the Kurds – the Armenians possessed a national statehood and Kurds, once persecutors and oppressors of the Armenians, became national minority in Soviet and independent Armenia –, the Armenian filmmakers never ignored this culture or presented them in negative ways.

Artsvi Bakhchinyan

### Notes

1. A version of this essay has been published in Müjde Arslan (ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009, pp. 40-55.
2. Already in 1872 Soghomon Yeghiazaryan, a student from Yerevan in Tiflis, has elaborated the grammar of Kurdish and the Armenian alphabet fitted to Kurdish language (see *Mshak* newspaper, 14.09.1872), a fact which remained unknown. It is also important to acknowledge the cultural activity of Armenian writer and translator Armenak Genjetsyan (1904–1945). He was the first editor-in-chief of *Rya Taza*, the Kurdish language newspaper in Armenia. He has written short stories in Kurdish under the penname Jardoye Genjo, made translations from Armenian and Russian into Kurdish. Genjetsyan was also the director of the Kurdish theater in Alagyaz.
3. An orientalist from Iran of Armenian-English extraction, Dr. James Grienfield (1873–1939) has translated several parts of the Bible into Kurdish.
4. Armenian composer Komitas (1869–1935) has studied Kurdish music and wrote widely about it. In 1903 he has published *K'rdakan yeghanakner* [Kurdish Melodies] in Moscow, including an a capella song in Kurdish along with Armenian and Latin transcriptions. Another Armenian composer, Allan Hovhannes (1911–2000) made elaborations of Kurdish songs.
5. In 1937-1947 there was a Kurdish theater in Aparan. In 1975 a Kurdish amateur theatre was organized in Alagyaz. On this subject see H. Hovakimyan, *Ejer Hayastani adrbejanakan yev qrdakan tatronneri patmutyunic* [Pages from the History of Azeri and Kurdish Theaters in Armenia], Erevan, Yerevan, 1976.
6. Many Armenian writers (Khachatur Abovyan, Raffi, Vrtanes Papazyan, Hovhannes Tumanyan, Avetik Isahakyan, Stepan Zoryan, Hovhannes Shiraz, Vakhtang Ananyan, Mkrtich Armen, etc.) had written various works with Kurdish heroes.
7. AA.VV., *Kinematografija Armenii* [The Cinema of Armenia], Moscow, 1962, p. 6-8 (in Russian).
8. On this subject see Karo Sasuni, *Kürt Ulusal Hareketleri ve Ermeni-Kürt İlişkileri (15 y. y. dan günümüze)*, Orfeus, Stockholm, 1986.
9. Beknazaryn is considered the pioneer of Armenian Cinema. Before *Zaré*, he filmed three feature films in Georgia, and one in Armenia entitled *Namus*. The latter was the first Armenian feature film successfully screened in the Soviet Union and abroad. Some Kurdish scholars suggest that Hamo Beknazaryan was Kurdish, motivating the name Hamo and the root “bek” in his family name. Actually the Beknazaryans were Armenians: the name Hamo is the shortened version of the Armenian name Hambardzum (Ascension) and the root “bek” exists in other Armenian family names as well.
10. Abé Lazo was the penname of Hakob Ghazaryan (1864–1926), who was an active cultural figure among Kurds and Yezidis in Caucasus. He was born in Gavar or Nor Bayazet town in Armenia, and died in Yerevan. A specialist of Caucasian languages, he was the founder of the first Kurdish boarding school in Tiflis. He organized public lectures on Kurds, and has staged theatrical performances

## ART & MEDIA FILES

in Kurdish language in 1921–1922. Hardly a year after joining the Soviet Union, the Armenian government opened eight Kurdish schools, and commissioned Lazo to invent the new Kurdish alphabet. Abé Lazo had written studies about Yezidis (*Yezidi People and His Epic*), short stories in Kurdish and in Armenian on Kurdish themes (*The Charge of the Girl, Jebri, Aso and Haso, Sayran*), as well as plays (*Gostil, Ghalan, Javharé Aghli*). He composed a Kurdish-Armenian dictionary. Lazo has written down and elaborated works from Yezidi folklore (*Malaki Tauz, Khazu*), composed and published the Kurdish ABC book *Shams* in 1921 and the handbook for adults *Sor Usder*. Lazo's alphabet and manuals erased the illiteracy of Soviet Kurds and produced the first Kurdish intellectuals. His archive is now preserved at the State Museum of Literature and Art in Yerevan.

11. Suren Hasmikyan, "Armenian Cinema: A Biographical Sketch", in Susanna Harutyunyan, Mikayel Stamboltsyan (eds), *Armenian Cinema Catalogue 1924–1999*, Erevan, Yerevan, 2001, p. 4.

12. Soviet film by Viacheslav Viskovsky, shot in 1925.

13. Soviet film by Boris Mikhin, shot in 1926.

14. Hamo Beknazaryan's film made in Georgia in 1925. The director is very critical about this movie, writing that it "obviously had the taste of *sherbet* and *rahat lakoum*" (see Hamo Beknazaryan, *Husher derasani yev kinorezhisyori* [Memoirs of an Artist and a Film Director], Yerevan, 1968, p. 135). Actually the "exotic" part is not prevailing in this film; exoticism functions here just as a slight stylization in order to represent the contrast between two opposite worlds (the rich and the poor). Even if the plot of *Nataela* was naïve and artificial, the importance of social analysis in the film is undeniable.

15. Hamo Beknazaryan, *op. cit.*, p. 150-151.

16. *Ivi*, p. 151.

17. *Ivi*, p. 152.

18. *Ivi*, p. 153.

19. *Ivi*, p. 154.

20. *Ivi*, p. 156.

21. Anon., "Zaré", *Baikar Daily*, Boston, 13/02/1931.

22. See the advertisement in *Baikar Daily*, 14/02/1931.

23. Anon. "Zaré", *cit.*

24. Karen Kalantar, *A. Bek-Nazarov*, Erevan, Yerevan, 1973, p. 44.

25. Hovhanness I. Pilikian, *Armenian Cinema*, Counter-Point Publications, London, 1982, p. 46.

26. *Ivi*, p. 47.

27. The interest of Armenian filmmakers toward the Kurdish culture (and vice-versa) is also testified by other more recent films. For instance, two films by Armenian director Frunze Dovlatyan – *Hello, That's Me* (*Barev, yes em*, 1965) and *Yerkunq* [Delivery] (1976) – present two minor (though rather impressive) characters of Kurdish women. It is also important to note that the first Kurdish language film, *A Song for Beko* (*Klamek ji bo Beko*, Nizamettin Ariç, 1992) was an Armenian-German joint project, produced by Margarita Voskanjan (Voskanyan), an Armenian film producer living in Germany. Armenian actors like Ashot Abrahamyan, Galya Novents (as Galina Novenz) and Ashot Yedigaryan have acted in this film. Moreover, contemporary Kurdish filmmaker from France, Hiner Saleem, has filmed three of his movies in Armenia – *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan* (1997), *Passeurs de rêves* (2000) and *Vodka Lemon* (2003) – widely using a local crew and some Armenian actors. Finally, Georgi Parajanov directed in 2007 the documentary *Children of Adam* (*Zarên Adem*). This film portrays fragments of the life of Yezidis in contemporary Armenia, who still manage to preserve their ancient traditions and culture within the globalized world of the 21st century.

## ART & MEDIA FILES **Cinema Without Film: A Sketch of a Fragmented History of the Polish Avant-Garde Film, 1916 – 1934**

Histories of the inter-war avant-garde film are not straightforward at most times. This is largely due to the complexity of the period: wars, emigration, the fluid nature of artistic formations and the artists' changing relationships to the movements. The first reason is particularly relevant where Polish avant-garde film is concerned, as World War Two had caused a significant damage to the national heritage. Thus, when attempting to piece its history together, one encounters the following questions: How to write about films that no longer exist? Can one form a valid opinion about the nature and shape of such films on the basis of fragmentary evidence? Can the surviving film scripts and proposals be considered as part of a history of film practice? Any answers to such questions can only be provided when one employs approaches that take into account all of the existing material rather than concentrate on the missing evidence.

Below I attempt to only *sketch* the key Polish avant-garde films made between 1916 and 1934 and the discourses that surrounded them. These works will be looked at as different 'fragmentations' that refer to films that were either lost or destroyed in the war and films that were never made and remain in the form of theoretical concepts. Originally given as a presentation at the Alternative Film/Video Festival's Academic Forum (Belgrade, Serbia, December 2013), the aim of this text is to map out these fragmentations while detailed analysis of the case studies mentioned here have appeared in a variety of other publications.

### ***Polish Avant-Garde Film Prior to the 1930s: Key Facts***

A history of Polish avant-garde film of the 1930s is relatively well documented by comparison with the earlier period. The years between 1916 and 1930 require closer assessment and remain the most under-researched area of Polish film history in general. Though without a doubt the most significant figures in the history of Polish avant-garde film of the 1930s, Franciszka and Stefan Themerson's work has been critically acclaimed internationally, their predecessors' efforts have met with relatively little in-depth exploration. This is because most of the work made before the 1930s did not survive the war and most films remained as scripts and theoretical concepts that never materialized.

On the whole, a history of avant-garde film has been assessed on the basis of the existing evidence. However, the most recent approaches argue that in order to determine the nature of avant-garde film, one ought to consider all the activities that constituted part of the artistic climate that contributed to the making of these films. Although films themselves bear the most accurate testimony to their existence, their marks can be found outside the apparatus: in anecdotes, historical documents, and personal memoirs.

### ***Most Recent Methodological Approaches***

Writing about the artists' film in the early 1910s, Ian Christie questions the methods of the canonic historiography that, as he argues, tends to work in "reverse teleology, from the characteristic form of the post-Futurist avant-gardes."<sup>1</sup> According to him

[...] we need to uncouple from a set of long-held assumptions that artists' film work is only likely to have resulted from the post-Futurist avant-gardes, and can be evaluated in terms of films achieved, or preserved, or indeed only films *per se*<sup>2</sup>.



## ART & MEDIA FILES

As he points out, there must have been a “considerable zone of uncertainty and contingency between planned and proposed film projects, and what actually got made - and preserved.”<sup>3</sup> Tom Gunning also believes that the achievements and attempts of early cinema should not be judged “in terms of their realization (or the lack of it), but rather as expressions of broad desires which radiate from the discovery of new horizons of experience.” According to Gunning, “unrealised aspirations harbor the continued promise of forgotten utopias, as asymptotic vision of artistic, social and perceptual possibilities.”<sup>4</sup> Moreover, theorists such as Thomas Elsaesser argue for the necessity of the contemporary researchers to

widen the range of questions deemed relevant, but also to change the starting point of the questions and to put into doubt one’s own historiographic premises; for example, by including discontinuities, the so-called dead ends and the possibility of an amazing ‘otherness’ of the past.<sup>5</sup>

Pavle Levi argues that what is also crucial to assessing the history avant-garde film are the non-cinematic interventions – “cinema by other means” – which involve a number of film-related activities (photo-collages, drawings, paintings, cine-poems), as well as theoretical writings.<sup>6</sup> As he aptly puts it, the production of the theoretical discourse and the scripts prior to the making of the actual films was as important as the films themselves. Thus, the dialectical interplay “between film and cinema” can be understood “only if we fully endorse the principle of inseparability of theory and practice.”<sup>7</sup> For Levi a history of avant-garde film “is a tale of the multiple states or conditions of cinema, of a range of extraordinary, radical experiments not only with but also “around” and even without film”<sup>8</sup>.

All of the above approaches will find their resonance in the six different fragmentations that form a part of a complex history of Polish avant-garde film, however, a more detailed assessment of these methodologies warrants a separate study.

### **Fragmentation 1: Feliks Kuczkowski - the First Polish Avant-Garde Filmmaker**

Feliks Kuczkowski (aka Canis de Canis, 1884-1970) was a Cracow-based journalist, and an amateur-artist-turned-animator. Kuczkowski constitutes a unique example because as early as in 1916 he had begun making films solely according to his own vision. Sadly, none of his films survived and the information concerning his oeuvre is limited to two primary sources: stills from his films and his memoirs concerning the period prior to World War Two (written in retrospect in 1955). Despite this serious shortcoming, there is little doubt that had his work survived, the first Polish avant-garde film prior to 1920 would have been made. Kuczkowski’s first film, *Flirting Chairs* (1916), was created according to his unique principle of ‘synthetic-visionary film.’ Made of thirty-eight drawings by Lucjan Kobierski, according to a few surviving descriptions and stills, the film consisted of depictions of two chairs, ‘flirting’ with each other. Close-ups and long shots appear of the chairs floating in the same flat screen space. Kuczkowski inserted his own drawing into the film, which portrays a fat priest carrying a skull and a glass of beer, which he keeps spilling on the two ‘flirting’ chairs.

Elsewhere I have discussed in detail ways in which Kuczkowski’s vision of film corresponds with first Polish avant-garde formations (Expressionism and Futurism), as well as international developments (the work of Wassily Kandinsky and Oscar Fischinger, to name a couple)<sup>9</sup>. I shall highlight these in brief here but first, Kuczkowski’s own words describing his method film will be of some use:

## ART & MEDIA FILES

I create a *synthetic* screen. On this screen I demonstrate *spiritual connections*, which one cannot express by photographing natural, impetuous reality [...] In order to express such spiritual connections in a *supernatural* fashion, one needs to create tools of expression that are equally supernatural, synthetic [...] like *artificial* rubber or fibre. The screen makes it all possible, because it operates only by *the laws of the optical matter* [...] <sup>10</sup>

It is worth unpacking some of the key words used by Kuczkowski in the above statement:

### *Synthetic, artificial*

Kuczkowski believed that constructing his own puppets (synthetic actors) out of plasticine was an expression of the artist's subjective vision and allowed him the full control over his images. He was influenced by the Formists – a new artistic group that emerged in Cracow in 1917. The key member of the movement, Andrzej Pronaszko, declared his artistic position in the following fashion: "A real object in painting constitutes a mere excuse for artistic creation, and forms, despite being depictions of nature (distant), grow out of an individual dream about colour, not from mimicking nature" <sup>11</sup>.

In dialogue with Cubism, Expressionism, Dada and Futurism, the Formists wanted to express spiritual values, which they believed were lost in the contemporary world. In his refusal of naturalism and the embrace of abstraction and non-human forms, Kuczkowski's films reflected the key concerns of the movement.

### *Spiritual connections*

Kuczkowski's notion of spiritual connections seems to derive from Wassily Kandinsky's seminal text, *Concerning the Spiritual in Art* (1911-1912), which he most likely would have read in a catalogue to the 'Futurists, Cubists, Expressionists' exhibition in Lvov (1913) <sup>12</sup>. Kandinsky's notion of the higher, spiritual universe, his rejection of materialism and the stress on individualism of the artist manifested itself in Kuczkowski's above statement.

Ten years after Kuczkowski's *Flirting Chairs*, Oscar Fischinger's *Spiritual Constructions* (1927-1929) would present a very similar approach to filmmaking. The film consists of two male figures struggling in a fight over a table. The two men, like Kuczkowski's chairs float in a fluid screen space. They rotate and change shapes into animals and less recognisable, abstract forms. It is almost certainly coincidental that the adjective 'spiritual' appears both in Kuczkowski's description of his films and in the title of Fischinger's piece. Nonetheless, it is striking how both, Kuczkowski and Fischinger embraced cinema of no actors as the alternative to live action film and as a way of introducing a more subjective and independent approach to filmmaking. In a manner similar to that of Kuczkowski, Fischinger also reflected on the role of a filmmaker: "The creative artist of the highest level always works at his best *alone*, moving far ahead of his time." <sup>13</sup>

### *Supernatural*

Kuczkowski often stressed on the non-natural aspects of his films and although he did not use the word 'surreal' in his writings, his employment of the terms *nadnaturalny* ('supernatural'), *hyperrealny* ('hyperreal') and *hypernaturalny* ('hypernatural') begs a comparison with Surrealism, particularly when considering his interest in film's ability to create alternative realities. However, Kuczkowski's views on Surrealism were rather ambiguous and according to him, the hyperrealism of synthetic-visionary films "meant heightening and enrichment of realism, crossing the boundaries of naturalism", rather than Breton's nod towards the absurd. <sup>14</sup>

## ART & MEDIA FILES

### *The laws of the optical matter*

Through the employment of animation rather than live action Kuczkowski experimented with the language of cinema. In his seminal book *The Tenth Muse: The Aesthetic Issues of Cinema* (1924), the leading Polish film critic Karol Irzykowski considers Kuczkowski “a true innovator of Polish cinema” and placed his films in the highest category of film – “cinema of pure movement.”<sup>15</sup>

### ***Fragmentation 2: Europe (Franciszka and Stefan Themerson, 1932): Futurist and Dada Aesthetics***

There exists a significant lack of critical discourse regarding Polish Futurism’s involvement with film. Polish Futurists wrote film scripts, cine-novels and cine-poems, as well as critical writings on film, all of which were as important in the process of formulating the avant-garde film culture in Poland as the films themselves.

Unlike in Italy, in Poland, Futurism (1919–1922) was primarily a literary movement. The fact that no Polish Futurist films per se do not exist is not at all that surprising if we consider that Filippo Thomaso Marinetti himself did not formulate his ideas about film until 1916 (the year when Kuczkowski made his first animated film, *Flirting Chairs*).<sup>16</sup> The primary reason for this was the limited experience of painters and poets with the new medium of film and the lack of appropriate equipment: only 35mm cameras were available, and these were usually too expensive to experiment with, and were used mainly on large productions. Film was more costly to produce than painting. Unlike Viking Eggeling and Hans Richter, and the Russian and Italian Futurists, Polish Futurists did not manage to complete any films. Taking into consideration the fact that at that time German and Russian film industries, for example, were well developed in comparison with that of Poland, which until 1918 was still under occupation, it is hardly surprising that there was little scope for experimentation in the area of film. As will be shown, some of the works by the Themersons and Jalu Kurek betray close links with the Futurist and Dada aesthetics.

Themersons’ *Europe* is based on a 1925 Futurist poem-script of the same title by Anatol Stern, one of the key poets of Polish Futurism. Stern’s ‘Europe’ is a Dada-like apocalyptic vision of the world. Although as a unified art movement Dada did not exist in Poland, much of its attitude was present in Polish Futurism. Like Dada artists from Zurich, Polish Futurists were rebelling against art and believed themselves social revolutionaries. This political activism and critique is visible in Stern’s poem and honoured in the Themersons’ film. Stern’s poem is filled with rage against politicians and the socio-political situation in Europe:

Abecedary of slaughter  
of dirt lice fires  
[...]  
states at war  
[...]  
who will always win  
we  
who wolf meat  
once a month  
we  
[...]  
we who drag along the streets  
[...]  
stuffing our pockets

## ART & MEDIA FILES

we shall  
lose  
[...]  
as always!!<sup>17</sup>

An anarchic prediction and denouncement of wars and socio-political upheavals, the Themersons' *Europe* was lost during World War Two. What remains of the film are just a few stills and the filmmaker's own recollection of the original script. In a letter to Piotr Zarębski, who in 1988 remade the Themersons' *Europe* from the surviving frames, Stefan Themerson stated that "Stern's poem was not the 'inspiration' for the script, [it] was the script, because it was written in the style of a script."<sup>18</sup> *Europe* was a silent piece thus the images functioned on an autonomous level. In the preserved scenario for *Europe*, there was a description of the following scene: "drawing by George Grosz -/ in place of a heart: a motor animated frame by frame."<sup>19</sup> This suggests both the presence of Dada (Grosz) and Futurist (a motor) aesthetics. *Europe* can also be seen as a reflection of the Polish Futurists' refusal to glorify the machine aesthetic because of its links to war. Polish Futurists did not share the same enthusiasm for the war as their Italian colleagues and in this aspect they resembled the Dada artists. Their political inclinations were much more to the left and the Italian Futurists' political extremism did not pass without critique from Polish side, especially when many Italian Futurists joined the fascist movement<sup>20</sup>.

To return to *Europe*, we may note that despite possessing a wide knowledge of the European literature, the Themersons remained faithful to their Polish heritage by choosing Stern's poem for their film. In this way the legacy of Polish Futurism was acknowledged by the leading figures of Polish avant-garde film.

### **Fragmentation 3: Jalu Kurek's Rhythmical Calculations (1934) and Futurism**

Jalu Kurek's abstracted vision of reality and the shots of body parts in his *Or (Obliczenia rytmiczne, Rhythmical Calculations)* resemble the Italian Futurist film *Amor pedestre* (1914). In Marcel Fabre's film a love story is depicted through close-ups of the protagonists' feet. In *Or* we see the crossed legs of a man and a woman sitting on a bench. As in Fabre's film (and in Kuczkowski's work), Kurek's piece constituted an expression of his belief in the redundancy of actors in film<sup>21</sup>.

Kurek's now lost film also included some figurative elements and can now be viewed in the form of a reconstruction by Ignacy Szczepański (1985), from a scenario by Marcin Giżycki (based on Kurek's notes). *Or* begun with a sequence with a rotating globe and a schema of a solar system in movement. An image of a heart was intercut with shots of a clock and an aeroplane about to take off. This was followed by a more lyrical section – shots of legs juxtaposed with depictions of cityscapes, with skyscrapers and trees. The scenes worked on the basis of association rather than cause-and-effect rule. The text appearing on the screen read: 'direction, tension' (upper part) and 'the life of a man is the beating of his heart, which measures the working patterns of blood' (lower part). Kurek's text brings to mind a Futurist poem by Tytus Czyżewski, *Hymn do maszyny mego ciała* ("Hymn to the Machine of My Body", 1922):

blood  
stomach  
they pulsate  
[...]  
  
[...]

## ART & MEDIA FILES

the beat  
of my  
brain

blood  
blood  
strained  
intestine  
[...]”<sup>22</sup>

Czyżewski’s lines ‘blood / stomach / they pulsate / the beat / of my brain / blood / blood [...] further resemble the writing that appears on the screen of Kurek’s film: ‘human life’, ‘blood’, ‘rhythm of a heart.’ In Czyżewski’s poem the rhythm of a heart equals the rhythm of a working machine. This perfectly working machine – machine-heart, telephone-brain – then sends electrical impulses to the rest of the body. In Kurek’s film we see and hear a pulsating heart, inter-cut with a plane’s quickly moving propeller and a ticking clock as to further imply the link between a human body and the machine.

In another publication I have discussed that Kurek’s employment of abstract shots and his rejection of actors also resembles the key concerns of the French Impressionists, as captured in their concept of *photogénie*, which I shall discuss in relation to Jan Brzękowski’s script below<sup>23</sup>. But to conclude, it is worth mentioning that Kurek was the author of over 500 critical texts about cinema, all of which remain inaccessible to non-Polish speakers, as it is the case with most of the Polish avant-garde film sources, with the exception of the Themersons’s oeuvre.

### **Fragmentation 4: Jan Brzękowski’s Unmade Scenario *A Woman and Wheels* (1931) and *Photogénie***

In the late 1920s and early 1930s the French concept of *photogénie* interested many Polish critics, as well as the emerging avant-garde filmmakers, primarily because it allowed for an exploration of the aesthetic values of film. The French Impressionists’ various explanations of *photogénie*, all of which defy any unanimous definition, mostly emphasise the ‘magical’ and ‘mysterious’ (Louis Delluc)<sup>24</sup>. Like Delluc, Jean Epstein allied *photogénie* with irrationality, indefinability, and instability, which could not be specified, qualified, or described by a film theorist. For him cinema’s essence relied on its elusiveness, thus making possible the expression of uncanny effects.<sup>25</sup> Wiesław Warszawski, a Polish critic and author of the lengthy study *Photogénie* (1928), also believed that searching for *photogénie* in film resembled “looking for a grand mystery of the optical illusion which gave form to the vision of life.”<sup>26</sup>

Given such definitions, traces of *photogénie* can be found in the imaginative leaps of Jan Brzękowski’s unmade scenario *Kobieta i koła* (*A Woman and Wheels*, 1931). The film was to open with an abstract *étude*, in which rectangles and circles changed their size and overlapped with each other, eventually forming planetary arrangements in a Cubist-Suprematist and Expressionist style. From the explosion of these faces an angel falls from the sky and changes into a magician-astronomer. In this unmade film images were to be transformed into different shapes, for example: when the angel walks down the street, suddenly a metro station appears transformed out of a suitcase; an image of a train changes into an opening drawer, while the angel pulls out a chess board from the suitcase; chess board figures transform into soldiers. At the end of the film all the figures bow and change into Cubist-like mannequins. The screen fills with people, and a large cloth appears above the crowd. A brutal hand rips it apart. This image quickly changes into a yacht, which moves away towards the horizon, which eventually tears apart like a paper. A black spot fills the whole screen<sup>27</sup>.

## ART & MEDIA FILES

The film was never made but the script follows a dream-like logic and associations, which suggest Brzękowski's fascination with the cinema of the French Impressionists (which he was familiar with when living in Paris). He also cited the mysterious paintings of Giorgio de Chirico as his main influence.

In 2010 an American experimental filmmaker Bruce Checefsky made the film under the title *Woman and Circles* (<http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/checefsky-bruce-a-woman-and-circles>), using Brzękowski's notes as guidance.

### **Fragmentation 5: Polish Constructivism and Abstract Film: Henryk Berlewi's (Unmade) *Mechanofaktura* (1924)**

Polish Constructivist (1921-1934) was arguably the most important of all Polish avant-garde formations. Although much in line with the Soviet avant-garde, Polish Constructivists did not develop any coherent theory of montage. Neither did they make any films, despite the attempts to create abstract films influenced by the German Absolute film. These unmade projects, however, testify that had the artists' visions been realised, abstract films in Poland would have been created on the fringes of Constructivism. Instead, the Polish Constructivists' attempts at making experimental films, like those of Vladimir Mayakovsky and Kasimir Malevich, remained theoretical.

An example of Henryk Berlewi in particular is of interest here. Berlewi considered film an ideal technical tool, which could realise the most utopian and futurist ideas. To illustrate this, in 1922 he developed a concept of *mechano-faktura* ('mechano-facture'), which in its dynamic treatment of elements on the surface can be seen as in dialogue with Viking Eggeling's experiments. Berlewi cited Eggeling's films as a crucial influence. For him Eggeling had successfully resolved the problems of space and time to create music of abstract painterly forms, seen in their biological progression through his exploration of rhythm and application of constructivist principles. In this project Berlewi was concerned with surface texture, which modified "the flat character of a picture through the rhythmic arrangement of the differing textual properties, constituting the surface."<sup>28</sup> He imagined his film in the following fashion:

Composition with vertical and horizontal movements. The reading of this two part graphic invention should begin with the thin line at the bottom right. It increases in volume as it goes higher, grows stronger and swells in a crescendo into a thick bar, when the spectator (or listener) has reached the summit of this xylophone-like ascent, he descends by following the series of five squares, he then begins to move horizontally by advancing from the small black dot to the large one. From those the eye goes right, following the graduated vertical bars. The circles form the finale<sup>29</sup>.

A fascinating recent reconstruction of Berlewi's concept, *Kinefacture. Three Variations on Henryk Berlewi's Mechanofacture of 1924* (2012), offers some insight into how the film might have looked. Giżycki's short film (<http://vimeo.com/37643832>) is an attempt at constructing an animated abstract film, based on Berlewi's drawings and notes.

But there were many other unrealised projects, for example those of Teresa Żarnowerówna and Mieczysław Szczuka. In the mid-1920s Poland's leading film critic, Karol Irzykowski, wrote a Symbolist scenario but never managed to turn it into a film. Nonetheless, it is important to remember that like elsewhere in Poland much of the theory concerned with avant-garde film was created in tandem with practical attempts to explore the new medium. However, with the exception of Kuczkowski's work, in the first half of the inter-war period in Poland avant-garde film existed only hypothetically, as the subject of

## ART & MEDIA FILES

critical writings and unrealised projects. But as suggested in this brief sketch, taking into account new approaches allows to fill in the existing gaps and thus invites a revisit of the existing accounts of the histories of the origins avant-garde film in general.

Kamila Kuc

### Notes

1. Ian Christie, 'Before the Avant-Gardes: Artists and Cinema, 1910-14', in Leonardo Quaresima, Laura Vichi (eds.), *La decima musa: il cinema e le altre arti. The Tenth Muse: Cinema and Other Arts. Proceedings of the Vi Domitor Conference /VII International Film Studies Conference* (Forum, Udine 2001), p. 367.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Tom Gunning, 'Loie Fuller and the Art of Motion', in Leonardo Quaresima, Laura Vichi (eds.), *La decima musa: il cinema e le altre arti. The Tenth Muse: Cinema and Other Arts*, op. cit., p. 25.
5. Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels* (Edition Text + Kritik, München 2002), p. 305. Translated in Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919-1939* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2007), p. 27.
6. Pavle Levi, *Cinema by Other Means* (Oxford University Press, Oxford, New York 2012), p. 161.
7. *Ivi*, p. xiii,
8. *Ivi*, p. xvi.
9. Kamila Kuc, 'Visionary Concepts and Non-realistic Expressions: Feliks Kuczkowski's Animated Films and the Avant-Garde' (forthcoming).
10. Feliks Kuczkowski, 'Wspomnienie o filmie przyszłości', typescript in the collection of the Archive of Polish Cinematheque, Syg.A.129, Warsaw [1955], p. 6. My italics.
11. Andrzej Pronaszko, quoted in Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski* (Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2005), p. 255.
12. Teresa Kostyrko, 'Formiści polscy a ideologia awangardy', Liliana Bieszczad, ed., *Wiek Awangardy* (Universitas, Kraków 2006), p. 401.
13. Oskar Fischinger, 'My Statements are in My Work', Cindy Keefer and Jaap Guldemond (eds.), *Oskar Fischinger 1900 – 1967. Experiments in Cinematic Abstraction* (EYE Filmmuseum, Amsterdam 2013) [1947], p. 113.
14. Kuczkowski, 1955, p. 1.
15. Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia Estetyczne Kina* (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977) [1924], p. 84.
16. For a debate about the existence of 'Futurist cinema' see Wanda Strauven, 'From "Primitive Cinema" to "Marvellous"', Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2006).
17. Anatol Stern, 'Europa (fragment)', *Iluzjon*, n. 3, 1989. See also Kuc, 'The inexpressible unearthly beauty of the cinematograph': The Impact of Polish Futurism on the First Polish Avant-Garde Films' and 'Excerpts from the "Archives" of the Polish Avant-Garde', Kuc and Michael O'Pray (eds.), *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film*, Columbia University Press, New York, 2014.
18. Stefan Themerson, 'Europa: A letter to Piotr Zarębski', 14 April 1988, published in Benjamin Cook and Łukasz Ronduda (eds.), *The Films of Franciszka and Stefan Themerson*, a booklet accompanying a DVD with Themersons' surviving films (LUX, London 2007), p. 35. Piotr Zarebski's remake, *Europe II*

## ART & MEDIA FILES

(1988) can be seen here <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zarebski-piotr-europa-ii>.

19. Stefan Themerson, 'Europa: A scenario', a letter to Józef Robakowski, Cook and Ronduda, 2007, p. 28 [1973].

20. Mussolini's victory in the 1922 elections was greeted with some interest in Poland. An unsigned article praised the Italians for a 'healthy instinct' in supporting the fascists, thus beating the socialists from ruling the country. See Anonymous, 'Zwycięstwo faszystów', *Tygodnik Ilustrowany*, n. 46, 11 November 1922, p. 7.

21. It is not certain that Kurek would have seen Fabre's film, but out of all the Polish Futurists, he enjoyed the closest links to Italian Futurism. From 1922 he was in close correspondence with Marinetti, and in 1924 he studied in Naples, where he met Marinetti and his wife, the painter Benedetta Cappa. From that time on Kurek translated much of the Italian Futurist poetry, eventually publishing an anthology *Chora fontanna. Wiersze futurystów włoskich (Sick fountain. The Poems of Italian Futurists, 1971)*.

22. Tytus Czyżewski, 'Hymn do maszyny mego ciała', Bogdana Carpenter, *The poetic avant-garde in Poland, 1918 – 1939* (University of Washington Press, Seattle, London 1983) [1922]

23. Kamila Kuc, 'Grasping Fragmentary Evidence: Jalu Kurek's *Rhythmical Calculations* (1934) and the Notion of *Photogénie*', Greg de Cuir, Jr. (ed.), *On Fragmentation: Alternative Film/Video Research Forum, 2012-2013* (Academic Film Center/Student City Cultural Center, Belgrade 2014).

24. Leo Charney and Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995), p. 286.

25. See Jean Epstein, 'On Certain Characteristics of Photogénie', Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism, vol. 1: 1907-1929* (Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1988) [1924], p. 317.

26. Wiesław Warszawski, *Fotogeniczność* (Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1928), p.12.

27. See Jan Brzękowski, 'Kobieta i koła (scenariusz filmowy)', *Linia*, n. 1, 1931.

28. Henryk Berlewi, 'Film w plastyce. Wywiad', *Film*, n. 33, 1958, p. 10.

29. *Ibidem*.



## CAMÉRA STYLO *Pepi, Luci, Bom. La caméra stylo di Pedro Almodóvar*

“Vedo l’arte del romanzo come l’arte libera per eccellenza, libera come la parola umana che permette a chiunque sappia servirsene di raccontare una storia a modo suo, a condizione che abbia una storia interessante in mente”<sup>1</sup>. Se sostituiamo “cinema” a “romanzo”, questa riflessione di George Sand potrebbe essere tranquillamente sottoscritta da Pedro Almodóvar, autore tanto scandaloso quanto coinvolgente (e a volte consolatorio), capace di coniugare una totale libertà espressiva con una grande capacità di catturare l’interesse e l’identificazione empatica dello spettatore. Il suo successo ne è al tempo stesso sintomo e risultato, facendone un regista paradigmatico proprio per l’astuzia con cui ha saputo manipolare i meccanismi dello *star system* senza esserne ingoiato, mantenendo sempre un riconoscibile marchio autoriale (molto indicativo anche l’ultimo film, *Gli amanti passeggeri*, *Los amantes pasajeros*, 2013), nel quale torna alle forme della commedia leggera con sprazzi in perfetto “stile Almodóvar”, chiudendo i suoi attori in una specie di teatro d’alta quota). Anche il modo in cui riprende e attraversa i suoi modelli, dal cinema underground newyorkese al grande melodramma hollywoodiano, rivela la disinvoltura creativa di un artista che non considera i generi forme chiuse, codici fissi a cui conformarsi, ma dispositivi dell’immaginario con cui esprimere e potenziare la sua personale visione del mondo.



Fig.1 | Gli amanti passeggeri

È in fondo lo stesso programma, benché declinato in un nuovo contesto culturale, abbozzato da Alexandre Astruc nel suo articolo del 1948, *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*: il cinema come strumento di espressione e trascrizione diretta del pensiero; “un mezzo di scrittura altrettanto duttile e sottile del linguaggio scritto”; un’arte strappata alla tirannia dello spettacolo per diventare un “linguaggio, cioè una forma nella quale e con la quale un artista può esprimere il suo pensiero, per quanto astratto possa essere, o tradurre le sue ossessioni esattamente come succede oggi con il saggio o il romanzo”. Ma se il cinema – continua Astruc – diventa “un linguaggio che può esprimere qualunque ambito del pensiero”, è anche perché l’evoluzione tecnologica (con lo sviluppo del 16 mm, della televisione, degli apparecchi di proiezione domestici) permette la fruizione individuale e in qualche modo anarchica di

## CAMÉRA STYLO “film scritti su qualunque argomento, in qualunque forma”<sup>2</sup>. È proprio quello che fa Almodóvar con i

suoi primissimi film – prevalentemente cortometraggi –, risultato di una sperimentazione che il regista, approdato a Madrid nel 1968, porta avanti girando in Super-8. È così che entra in contatto con gli ambienti underground della Madrid degli anni Settanta (1972-1978), anche se i suoi lavori sono un po’ troppo narrativi rispetto a quelli sperimentali allora in circolazione. Queste prime prove venivano mostrate in spazi privati e, poiché prive di sonoro, erano accompagnate da un “doppiaggio” in diretta recitato dal regista stesso, che abbinava alla proiezione la riproduzione di musiche e canzoni. Doveva trattarsi di qualcosa a metà tra l’opera di un imbonitore dei primi film muti, quella di un istrionico interprete di sceneggiate e l’esibizione di un artista pop durante un *happening*. Queste performance raggiunsero un tale successo da trovare accoglienza, in ultimo, alla Cinemateca di Madrid<sup>3</sup>.

Il salto “dall’underground alla Madrid urbana”<sup>4</sup> e allo spettacolo cinematografico, anche se ancora lontano da una diffusione più commerciale, avviene qualche anno dopo con il suo primo lungometraggio, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), girato in 16 mm e proiettato per la prima volta il 27 ottobre del 1980. Anche se il primo soggetto del film nasce da *Erezioni generali*, un fotoromanzo “molto punk, molto aggressivo, molto sporco e buffo”<sup>5</sup> scritto per la rivista *La Víbora* di Barcellona, il film è il frutto dell’esperienza maturata a Madrid in un clima effervescente e particolare, a contatto con tutti gli artisti della Movida e con gli attori, tra cui Carmen Maura, della compagnia teatrale *Los Goliardos*, nella quale il regista recitava. Secondo Vicente Molina Foix, *Pepi, Luci, Bom...* raccoglie “appunti sparsi di un viaggio nella vita urbana e quotidiana colta nel suo lato selvaggio”<sup>6</sup>. In questo esperimento, Almodóvar intreccia forme espressive del passato e della tradizione spagnola, come la *zarzuela* e il picaresco, con lo scenario urbano contemporaneo e con media della cultura pop come il fumetto, la musica punk, il fotoromanzo, i rotocalchi e la televisione. Registra, allo stesso tempo, l’imporsi di personaggi della vita madrilenica che diventano, progressivamente, star del sistema mediatico: primo fra tutti lui stesso. Ma c’è un’altra fonte che rivela come questo primo film nasca letteralmente da un esperimento di scrittura dell’autore, in questo caso con carta e penna. Una delle sue matrici è infatti un racconto dello stesso Almodóvar uscito a puntate sulla rivista *La Luna*. Ne è protagonista Patty Diphusa, che scrive in prima persona: “La cosa più difficile per una persona come ME, che ha così tanto da dire, è iniziare. Mi chiamo PATTY DIPHUSA e appartengo a quel tipo di donne protagoniste dell’epoca in cui vivono. Il mio mestiere? Sex-symbol internazionale, o stella internazionale del porno, che dir si voglia”<sup>7</sup>. Così si presenta il personaggio. Almodóvar ne parla come di una sorta di suo alter ego, utile a descrivere, distorcendo solo in parte la realtà, un momento così particolare come i primissimi anni Ottanta nel contesto di una Madrid in piena Movida. Patty è una “ragazza con tanta voglia di vivere da non dormire mai, naïf, tenera e grottesca, invidiosa narcisista, amica di tutti e di tutti i piaceri, e sempre disposta a vedere il lato migliore delle cose. Una che a furia di riflettere solo sulla superficie delle situazioni finisce per ottenere il meglio da esse”<sup>8</sup>.

Pepi (Carmen Maura) non fa la pornostar. Anzi, un paradosso vuole che sia ancora vergine, ma anche lei non dorme mai e vive intensamente la realtà urbana e moderna del momento. Abita da sola nel suo appartamento a Madrid, ascolta musica punk e legge una gran quantità di fumetti. Un poliziotto (Félix Rotaeta), che vive di fronte, irrompe in casa sua e la ricatta: sesso in cambio della libertà, visto che la ragazza coltiva marijuana. La violenza subita da Pepi innesca una serie di eventi che intessono la trama del film. Una trama ben poco fitta visto che assistiamo in realtà ad una serie di gag e *tranches de vie* tenute insieme dalla presenza del personaggio di Pepi<sup>9</sup>. Bom (Olvido Gara, in arte Alaska) è la sua migliore amica ed è leader di un gruppo punk, i Bomitones. Per vendetta, Pepi adessa Luci (Eva Siva), casalinga e moglie del poliziotto che l’ha violentata. Tra Bom e Luci nasce una storia d’amore dai tratti sadomasochistici e le tre ragazze diventano inseparabili. Una sera, però, Luci viene rintracciata e violentemente picchiata dal marito: la sua componente masochistica ha il sopravvento e decide di ritornare con lui, a patto che egli continui a picchiarla furiosamente. Al fianco di Bom, che dovrà superare

**CAMÉRA STYLO** il lutto di questa separazione, c'è fortunatamente Pepi: le due ragazze si allontanano facendo progetti per il futuro.

Girato nell'arco di quasi due anni e con pochissimi mezzi, il film ha, soprattutto visto a distanza, un suo particolarissimo stile determinato proprio dall'assenza di una progettazione precisa delle riprese. La povertà delle condizioni produttive si riflette in evidenti debolezze tecniche: sonoro cattivo, illuminazione scadente, riprese spesso approssimative. Punti deboli che il regista, in puro atteggiamento Nouvelle Vague, ha cercato di trasformare in opportunità stilistiche, adattando il tono del film alle circostanze<sup>10</sup>. "La mancanza di mezzi – dice lui stesso – dà una libertà di creazione alla quale si accede molto più difficilmente, e a volte per niente affatto, in una normale economia delle riprese"<sup>11</sup>. Il risultato è una "freschezza" e una spigliatezza espressiva che rendono il film importante, non solo nel percorso artistico di Almodóvar. Se ciò che colpisce è la "presa diretta" sul mondo della Movida, la particolarità di *Pepi, Luci, Bom...* non risiede però solo nella cronaca di "un nuovo modello sociologico 'davanti alla macchina da presa', ma dall'articolazione (...) di forme di rappresentazione nuove"<sup>12</sup>.



Fig. 2 | Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Certamente l'apertura dell'occhio della macchina da presa su questo orizzonte socio-culturale conferisce al film un aspetto documentario, ma quell'enciclopedia di situazioni e di immagini cinematografiche che il neoregista ha acquisito nell'onnivora esperienza di cinefilo degli anni precedenti alimenta il tessuto espressivo del film, iscrivendo la presa diretta realistica nella cornice della rappresentazione. Basta pensare all'incipit, nel quale Almodóvar parte da uno scenario urbano, la facciata di un anonimo edificio scandito da finestre che viene percorso dall'alto in basso, fino a mostrare, con una variazione brusca della messa a fuoco, che la scena è ripresa dall'interno di un appartamento, attraverso la cornice di una finestra, sul cui davanzale campeggiano tanti vasetti con piante di marijuana. La macchina da presa panoramica poi in dettaglio su oggetti e arredi stravaganti e mette a fuoco la protagonista, Pepi, intenta a incollare le figurine di Superman su un album. È una scena, come ha notato Nuria Vidal, in cui c'è già praticamente tutto: "le finestre, i movimenti di macchina bizzarri, la musica, il paesaggio urbano, gli ambienti *kitsch* e una ragazza, la ragazza protagonista per eccellenza di tutto il suo cinema"<sup>13</sup>.

In questo film d'esordio sono presenti anche molti dei tratti individuati da Susan Sontag come propri del Camp<sup>14</sup>, primo fra tutti il modo di mettere al centro la rappresentazione edonistica del Sé, con un'immediatezza che non sconfinava però nell'esibizionismo. Feste, gag, performance, gusto per il travestimento, musica dal vivo, costante messa in scena di se stessi e delle proprie esperienze: tutto lo scenario della Movida ritratto nel film, in particolare nella sequenza della serata dedicata alle *Erezioni*

**CAMÉRA STYLO** *generali*, in cui una giuria premia l'erezione migliore, mostra una spettacolarizzazione del sé che oggi conosciamo bene e che sarebbe diventata centrale col passare dei decenni. Fenomeni come quello dei *reality show*, se da un lato testimoniano il trionfo di una pulsione voyeuristica patentemente perversa, sono anche il frutto dell'exasperazione di un altrettanto malato esibizionismo. A questo proposito bisogna ricordare il progressivo diffondersi del televisore nelle abitazioni e il ruolo dei reportage televisivi, fenomeni che hanno contribuito a infrangere il confine tra pubblico e privato. La presenza della pubblicità nei primi film di Almodóvar va letta anche in questa direzione. Perché la pubblicità non è altro che la spettacolarizzazione di atti banali e quotidiani: cosa c'è di eccitante nel fare un bucato in lavatrice o nel pulire i sanitari di una stanza da bagno? Eppure l'estetica e la narrazione pubblicitaria ne fanno qualcosa di sensazionale. Allo stesso modo, chiunque può diventare speciale e degno di attenzione solo perché inserito in un processo di rappresentazione.

Del resto, per quanto possa apparire paradossale, si tratta di un'evoluzione dell'estetica del neorealismo, almeno di quella parte teorizzata da Cesare Zavattini che vedeva nel pedinamento dell'uomo comune e nella scoperta del potenziale narrativo dentro ogni vita vissuta, eccezionale in quanto tale, un suo fine. Se Zavattini andava esattamente contro l'invasione dello spettacolo nella vita, la sua riflessione registrava però un cambiamento i cui effetti a lungo termine sarebbero stati individuati e messi in luce, tra gli altri, da Guy Debord e Jean Baudrillard<sup>15</sup>. Viceversa, la freschezza di *Pepi, Luci, Bom...* sta nel fatto di presentarci il fenomeno in uno stato embrionale e ancora per certi versi incontaminato, perché i protagonisti di questo momento socio-culturale madrilenno vivono in una dimensione di costante performance di sé, nella quale si riassume la loro esperienza e la loro stessa identità. Non c'è dunque traslazione (e reificazione) della vita quotidiana su un piano di simulacri e di identità mediatiche, perché è il quotidiano stesso a darsi in una forma già teatralizzata in cui il sé coincide a tutti gli effetti, senza scarti, in modo giocoso e disimpegnato, con l'immagine di sé.

È un aspetto evidente anche nella narrazione dell'eccesso e dell'osceno, che diventa rappresentabile attraverso un particolarissimo cortocircuito tra situazioni quotidiane e dinamiche performative. Valga come esempio la scena in cui Luci, da brava casalinga, istruisce Pepi sull'uso dei ferri da maglia. L'inquadratura è fissa in un mezzo primo piano delle due ragazze, una accanto all'altra davanti a un tavolo. Lo scenario è domestico, dimesso, scabro come il muro che fa da sfondo al dialogo. Mentre discutono su come bisogna lavorare ai ferri, Pepi colpisce più volte Luci, che confessa di godere quando viene picchiata e di avere sposato un poliziotto nella speranza che fosse un violento. All'arrivo di Bom, Pepi depone temporaneamente ferri e gomitolini per aiutare la nuova arrivata – che nel frattempo si sfilava un coreografico mantello leopardato – ad appoggiare la scarpa dorata alla parete per urinare addosso a Luci, che mostra di gradire molto questo gesto di "apprezzamento". Se la scatologia, come dichiarato dallo stesso Almodóvar, è un elemento tipico della realtà descritta nel film, il suo obiettivo era anche di "mostrare una serie di comportamenti propri del porno nel contesto di un'atmosfera quotidiana e naturalista, priva di esibizionismo"<sup>16</sup>. In questo senso, scrive Susan Sontag, il "Camp è un solvente della morale. Neutralizza lo sdegno moralistico e favorisce un atteggiamento di gioco"<sup>17</sup>.

Come ha giustamente notato Paul Julian Smith, "c'è qualcosa di paradossale nel fatto che il primo film di Almodóvar non soltanto è quello che più dipende da una 'scena' preesistente al di fuori del quadro, ma anche il più esplicito nell'assumere l'artificio della narrazione cinematografica. Referenzialità e retoricità sono così combinati insieme per dare vita ad una stravagante e potente miscela"<sup>18</sup>. È infatti la stessa Pepi, questa volta nei panni di regista cinematografica, a ragionare su natura e statuto della finzione, in una prima, embrionale forma di *mise en abyme* che proietta il farsi stesso del film all'interno del mondo diegetico. Dopo aver ribadito alle amiche che vuole girare un film sulla loro storia d'amore – progetto per il quale chiede loro a più riprese di annotare episodi e dialoghi, o di raccogliere fotografie e materiali dalla vita vissuta –, risponde alle perplessità di Luci, che dubita della sua capacità di recitare, dicendo che sarà lei ad occuparsene. Poi spiega: "Non solo dovete essere voi stesse ma dovete rappresentare i

**CAMÉRA STYLO** vostri personaggi, e la rappresentazione è qualcosa di artificiale". Nel film, continua, deve esserci la loro vera personalità, ma per questo non basta la presenza naturale: non bisogna semplicemente essere se stessi, ma interpretare se stessi. È proprio questo, sottolinea lo stesso Almodóvar commentando la sequenza, che gli interessa nel cinema: "qualcosa che parla della realtà, qualcosa di vero ma che deve diventare una rappresentazione della realtà per essere percepibile. È una differenza importante tra me e Morrissey o Warhol che piazzano semplicemente la macchina da presa davanti ai 'personaggi' e captano tutto quello che succede. [...] mi piace molto quella parte di artificio che entra nel lavoro del regista"<sup>19</sup>.

Per Almodóvar, fin dagli esordi, la sfida con lo spettatore si gioca dunque su questo terreno. Certamente è una sfida che riguarda anche i temi e i mondi rappresentati: la centralità del sesso, la dimensione omo e transessuale, l'ambientazione in contesti che giocano sulla rottura delle regole borghesi. Ma il tratto distintivo del suo cinema si pone soprattutto a livello formale ed espressivo, con mezzi che vediamo perfezionarsi di film in film: si tratta, come nell'estetica del melodramma studiata da Peter Brooks, di un aspetto "superiore alla realtà" che ci fa scoprire, attraverso le tecniche audiovisive utilizzate, "i personaggi nella loro essenza, e veniamo a trovarci, se non nel dominio della *realtà*, in quello della *verità*"<sup>20</sup>; una verità umana a cui approdiamo attraverso l'eccesso al quale Almodóvar ci chiede di credere.

Del resto, questa triangolazione funzionale tra testo filmico, realtà rappresentata e spettatore trova pieno riscontro anche nella teoria della rappresentazione. Riflettendo sul rapporto tra rappresentazione e simulacro, Louis Marin definisce il quadro tanto "una finestra aperta sulla 'realtà'" quanto uno specchio sul quale la realtà viene proiettata come immagine, e attraverso il quale "l'occhio riceve il mondo"<sup>21</sup>. Continua infatti Marin:

Spettacolarità-specularità: la finestra è uno specchio. L'esatta visibilità del referente data dalla specularità si coniuga con la sua assenza: il mondo è effettivamente lì sul quadro, ma ciò che il dipinto mostra sulla sua superficie non è che l'immagine, il riflesso del mondo. Lo schermo rappresentativo è una finestra attraverso la quale lo spettatore contempla la scena rappresentata sul quadro come se vedesse la scena "reale" del mondo. Ma questo schermo, poiché è un piano, una superficie, un supporto, è anche un dispositivo riflessivo-riflettente sul quale, e grazie al quale, gli oggetti "reali" sono disegnati e dipinti<sup>22</sup>.

È in questa ambiguità che si disegna lo spazio della rappresentazione, in questa dialettica tra presenza e assenza del mondo, trasparenza e opacità, negazione ed esibizione del *medium* artistico. Finestra, cornice, specchio: sono le suggestioni figurali che anche la teoria del cinema, fin dagli albori, ha utilizzato per riflettere sul rapporto che il *medium* intrattiene con la realtà e con lo spettatore, riprendendo e adattando alcune metafore che accompagnano tutta la storia dell'estetica occidentale<sup>23</sup>.

Ed è proprio un effetto di questo tipo che si sprigiona dal cinema di Almodóvar, per il quale la metafora dello specchio, nella sua strutturale ambivalenza, risulta forse la più produttiva. Grazie a una miscela abilissima di adesione mimetica e messa in scena autoriflessiva, i suoi film catturano lo spettatore in una vera e propria trappola dell'identificazione: lo mettono a confronto con realtà altre, esperienze al margine, figure dell'eccesso o della perversione nelle quali è tuttavia costretto a specchiarsi, riconoscendo tratti del suo stesso volto, convertendo lo straniamento in empatia e familiarità. Come dinanzi a una superficie che riflette la nostra dimensione inconscia, i suoi film attivano nello spettatore un movimento che mette in discussione la sua identità di soggetto, le certezze e le coordinate su cui si regge. Omosessuali, ninfomani, drogati, artisti irriverenti come Alaska o Almodóvar stesso: ciò che la narrazione delle passioni dei protagonisti dei suoi primi film produce è uno spostamento del limite del visibile, nel senso che l'osceno, pur non perdendo la sua potenzialità eversiva e non venendo per nulla normalizzato, diviene

**CAMÉRA STYLO** rappresentabile. Questo movimento porta lo spettatore a spostare, a sua volta e in maniera accettabile, i limiti di ciò che per lui è visibile e conoscibile. Per approdare a questo risultato, il regista trova sempre il modo di esibire la natura finzionale dello spettacolo rappresentato; costruisce, insomma, una cornice che permette allo spettatore di assumere lo sguardo di colui che racconta e dei personaggi facendone esperienza, riflettendosi in loro, mettendosi in discussione senza sentirsi però minacciato dall'alterità. Ciò avviene anche in casi in cui i protagonisti maschili forzano decisamente i confini dell'etica, come in particolare in *Legami!* (*¡Átame!*, 1990) in *Parla con lei* (*Habla con ella*, 2001) oppure nel più recente *La pelle che abito* (*La piel que habito*, 2011).

Da questo punto di vista, il suo è decisamente un cinema che, come voleva Astruc, rappresenta idee e i suoi sono sempre film di finzione che propongono una riflessione sulla rappresentazione. Ciò che rende il caso di Almodóvar particolarmente interessante è però l'approdo di questa "nuova avanguardia", che nel suo caso offre una visione del mondo molto particolare nel contesto di un cinema di successo e spettacolare. Dal 16 mm al digitale, la *caméra-stylo* di Almodóvar trova insomma sempre la strada per far deflagrare, tra innovazione tecnologica e ricerca formale, un immaginario in costante movimento, inglobando lo spettatore, in ogni fase, nel dispositivo rappresentativo-finzionale che i suoi film costruiscono.

Anna Masecchia

## Note

1. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Michel-Lévy frères, Paris 1873, p. 332.
2. Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo" (1948), in Daniel Banda, José Moure, *Le cinéma: l'art d'une civilisation*, Flammarion, Paris 2011, pp. 381-82.
3. Cfr. Frédéric Strauss (a cura di), *Il cinema secondo Almodóvar*, Pratiche, Parma 1995, pp. 15-17.
4. Vicente Molina Foix, "Introduzione", in Paul Duncan, Bárbara Peiró (a cura di), *Pedro Almodóvar. Gli archivi*, Taschen, Köln 2011, p. 10.
5. *Ivi*, p. 24.
6. *Ivi*, p. 12.
7. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa e altre storie*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.
8. *Ivi*, p. VII.
9. Cfr. Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Destino, Barcelona 1988, pp. 272-274.
10. Cfr. Juan I. Francia, Julio Pérez Perucha, "Primo Film: Pedro Almodóvar" (1981), in Paul Duncan, Bárbara Peiró, *op. cit.*, p. 21.
11. Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 26.
12. Paul Julian Smith, *Desire Unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London-New York 2000, p. 10.
13. Nuria Vidal, *op. cit.*, p. 272.
14. Susan Sontag, "Note sul Camp" (1964), in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, pp. 359-383.
15. Per Debord il riferimento è a *La Société du spectacle*, edito nel 1967. Per Baudrillard si rimanda a *Simulacres et simulation*, uno studio pubblicato proprio nel 1981, anche se va detto che è l'esito di una riflessione sulla società dei consumi che ha avuto inizio proprio tra il 1968 e il 1970.
16. Nuria Vidal, *op. cit.*, pp. 21-22.
17. Susan Sontag, *op. cit.*, nota n. 52.
18. Paul Julian Smith, *op. cit.*, p. 11.
19. Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 28.
20. Peter Brooks, trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 25.
21. Louis Marin, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, p. 143.

---

## CAMÉRA STYLO 22. *Ibidem.*

23. Cfr. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009, in particolare il cap. I, "Finestra e cornice", e il cap. III, "Specchio e volto", pp. 3-30 e 57-84.

## ORIENTI OCIDENTI

### Identità ai margini. Il cinema di Hong Kong tra post-colonialismo e nazionalismo

L'industria cinematografica di Hong Kong del nuovo millennio prosegue un percorso di riflessione identitaria che prende in esame lo statuto dell'ex colonia britannica e dei suoi abitanti nel mutato contesto geopolitico. Per mettere in luce la centralità del discorso sull'identità si passa da un esame teorico a uno specifico di tre recenti film: *Floating City* (浮城, Yim Ho, 2012), *Bends* (過界, Flora Lau, 2013) e *The Midnight After* (那夜凌晨，我坐上了旺角開往大馬路的紅Van, Fruit Chan, 2014).

#### ***La costruzione di una precaria identità locale***

Hong Kong, divenuta una Regione ad Amministrazione Speciale secondo il sistema "una nazione, due sistemi"<sup>1</sup>, si trova in uno stato fluttuante tra post-colonialismo e nazionalismo. Il cambiamento ha spinto la società, e il cinema, a interrogarsi in modo sempre più pressante sulla propria identità ibrida.

Fino a tutta la prima metà del Novecento la Cina è rimasta la principale fonte identitaria: per quanto Hong Kong fosse una colonia, non erano ancora in essere confini precisi, e la città-stato era parte di una rete che aveva il suo snodo commerciale e culturale nella zona del Pearl River Delta<sup>2</sup>. Dagli anni Sessanta, gli abitanti di Hong Kong iniziano invece a percepire un senso di appartenenza locale, basato non tanto sul concetto di etnia o prossimità, quanto su uno stile di vita comune, sempre più distante sia dalla tradizione che dalla modernità cinese<sup>3</sup>. In questi anni si afferma la prima generazione nata e cresciuta a Hong Kong. Nonostante gli abitanti inizino a definirsi "hongkonghesi" e non più "cinesi", Cina e Inghilterra continuano a mantenere una visione della società di Hong Kong come composta da migranti, con una popolazione in continua transizione, frammentata e manchevole di una coscienza civile autonoma<sup>4</sup>. Il governo coloniale voleva evitare l'identificazione con la Cina da parte della popolazione locale, ma questo non significava che l'educazione fosse priva di richiami al sentire culturale cinese: la posizione dell'amministrazione coloniale era quindi caratterizzata da una cauta ambivalenza, piuttosto che da un completo insabbiamento della questione<sup>5</sup>. In questo modo è cresciuta l'idea di un'identità locale fluida, non priva di contraddizioni:

'Hongkongese' identity has largely consisted of a sense of pride in the local way of life, and the cosmopolitan sophistication of this 'international city', contrasted with the relative backwardness and poverty of the mainland. (...) A set of values that can be characterised as typically middle class and liberal reinforces a desire to maintain Hong Kong's separateness from the mainland (...). At the same time, however, many local people hold a 'primordialist' conception of their Chineseness (...). It is this consciousness of 'China' as a homogenous and unified cultural space, and of Hong Kong's eternal and immutable place within it, that the post-handover regime has assiduously sought to cultivate and reinforce<sup>6</sup>.

Un senso d'identità specifica era ormai maturato nella popolazione locale, accresciuto dalla consapevolezza dell'imminente 1997<sup>7</sup>. Il ritorno di Hong Kong alla Cina è stato in effetti un processo inedito: programmato con molti anni di anticipo, ha dato modo alla comunità locale di riflettere sul significato di tale transizione per la vita quotidiana. Questo ha focalizzato l'interesse su come gli abitanti di Hong Kong vivessero il ritorno alla "Madrepatria" e costruissero le proprie strategie di adattamento al cambiamento<sup>8</sup>. Come nota Eric Ma, la popolazione hongkonghese è andata incontro prima a una lenta "de-sinizzazione", culminata tra anni Sessanta e Novanta con l'emergere di un'identità hongkonghese ambigua e instabile, e poi, in conseguenza dell'*handover*, a una brusca "ri-sinizzazione": un processo in



## ORIENTI OCIDENTI

cui si sono inseriti i mezzi di comunicazione di massa, tra cui il cinema<sup>9</sup>. È stato il ritorno alla Cina, con le sue incognite, ad acuire la riflessione degli hongkonghesi:

The term *Heunggongyan* (Hong Kong people) signifies a distinctive identity of which the local commoners are proud. Yet the Chinese authorities only recognize this label in terms of a geographical containment of a local populace. (...) On the whole, the rise of Hong Kong identity can be seen as a process of dissociation from the economic, social, and political life of the mainland, as well as a formation of local culture vis-à-vis the colonial cultural domination. Yet before 1997 (...) Hong Kong people had no urgent need to put up strong defense for their identity<sup>10</sup>.

Il dibattito sulla peculiarità di Hong Kong si è riaperto quando gli abitanti hanno sentito minacciata la loro autonomia. Il cinema ha avuto modo di riflettere su questa data di scadenza prima e dopo l'*handover*. È possibile leggere l'iper frenesia produttiva di anni Ottanta e primi Novanta come una rielaborazione dei timori sull'*handover*. Il cinema di Hong Kong ha trovato il proprio soggetto in Hong Kong proprio quando Hong Kong come soggetto era già scomparso, secondo la nota lettura del "déjà disparu" di Ackbar Abbas: "The feeling that what is new and unique about the situation is always already gone, and we are left holding a handful of clichés, or a cluster of memories of what has never been. It is as if speed of current events is producing a radical desynchronization"<sup>11</sup>. In questo senso il cinema hongkonghese del periodo è stato letto come "nostalgico", nel senso che ha messo in scena le peculiarità hongkonghesi con il timore/consapevolezza fossero un qualcosa di già finito<sup>12</sup>.

L'*handover* e il periodo immediatamente successivo non sono stati così traumatici come temuto, i problemi sono venuti da altri fronti<sup>13</sup>. Il cinema di Hong Kong, precipitato in una crisi produttiva che perdura anche oggi<sup>14</sup>, ha iniziato a riflettere sull'identità hongkonghese da una prospettiva nuova. Hong Kong è oggi una realtà post-coloniale atipica, ciò che John Nguyet Erni chiama "post-colonialismo liminale", perché la fine del colonialismo non è coincisa con l'autodeterminazione, ma con l'accorpamento al nazionalismo cinese<sup>15</sup>. Una situazione di incertezza che ha alimentato riflessioni su più fronti, spronate anche da eventi interni di carattere politico, sociale e culturale<sup>16</sup>. In questo contesto il cinema – in particolare un inedito movimento indipendente – è tornato a elaborare l'unicità di Hong Kong senza più l'ansia nostalgica: la mentalità da crisi permanente, sempre presente, è molto più estesa rispetto ai soli eventi dell'*handover* o della crisi finanziaria e ha stimolato il bisogno di definire un immaginario critico condiviso<sup>17</sup>. Il cinema post-coloniale del post-*handover* si è così trasformato in un "cinema minore" che ha un'attitudine "post-nostalgica"<sup>18</sup>. Il problema non è l'assenza di una identità, ma la contemporanea presenza di diverse identità, che devono potersi formare liberamente. Come nota Yau Ka-fai, "the minor Hong Kong cinema constantly revitalizes identity as a strategy of resisting prevalent identity imposition"<sup>19</sup>. Vivian Lee amplia il concetto: "What is needed (...) is a new subjectivity that can resist the temptation of 'identity' as an innocent given, be it superimposed or oppositional"<sup>20</sup>. Molto cinema del nuovo millennio ha così uno scarto rispetto al passato:

The post-nostalgic is invoked to investigate the critical revisitation of the nostalgic in the local cinema stripped of fin-de-siècle splendour, when the 'will have been' has become passé, when the 'culture and politics of disappearance' has to be re-negotiated in the materialized present at a time when the territory is under a new set of rules governing its social, economic, and political well-being. (...) [I]n Hong Kong cinema the problematic of the local remains central to a wide spectrum of films and filmmakers. This is partly due to the as yet unanswered quest for identity – a local identity constituted not by some authentic essence but impurities and ambivalence (...) <sup>21</sup>.

## ORIENTI OCCIDENTI

Specialmente dall'entrata in vigore degli accordi CEPA<sup>22</sup>, il cinema di Hong Kong media queste impurità e ambivalenze scavando uno spazio di autonomia per la discussione della propria posizione all'interno della cultura cinese: "As 'Chinese cinema' gives way to 'Chinese cinemas', Hong Kong cinema aptly reflects this plurality, since it has always been at the intersection of contesting sociopolitical and economic forces"<sup>23</sup>. Si tratta di una pratica dagli esiti ancora incerti, che si dibatte tra un sistema "quasi-nazionale" in grado di mantenere una certa autonomia, e l'impossibilità di trasformare il motto "una nazione, due sistemi" in "una nazione, due culture"<sup>24</sup>. Nel nuovo millennio il cinema sta trasformando queste ambiguità in forza propulsiva, tanto che mai come in questi momenti sembra sia in atto un percorso autoriflessivo, quasi un'ossessione alla ricerca di sé<sup>25</sup>.

### **La marginalità come strategia di rappresentazione identitaria**

Per testare la lettura proposta, si analizzano tre film di registi appartenenti a generazioni diverse. Yim Ho è uno degli autori emersi con la New Wave hongkonghese di fine anni Settanta-inizio anni Ottanta<sup>26</sup>. All'opposto, Flora Lau è qui al suo esordio nel lungometraggio, dopo il corto *Dry Rain* (*id.*, 2009)<sup>27</sup>. Fruit Chan è attivo dagli anni Ottanta, ha esordito alla regia nei primi anni Novanta, ma è un autore riconosciuto solo dal 1997 per *Made in Hong Kong* (香港製造)<sup>28</sup>; da allora è considerato il rappresentante più in vista della scena indipendente hongkonghese<sup>29</sup>. *Floating City*, *Bends* e *The Midnight After* hanno approcci narrativi diversi – mélo storico, dramma sociale e fanta-apocalittico – ma condividono una acuta riflessione sulla posizione di Hong Kong nel nuovo contesto post-1997 e post-CEPA, in quella frattura che di volta in volta si pone in opposizione, competizione o compenetrazione con la Cina e lo scenario globale. I tre film sono stati presentati a festival internazionali<sup>30</sup>, confermando di non essere chiusi in una prospettiva locale. Inoltre i registi hanno dimostrato, nei loro lavori precedenti, una particolare sensibilità per la specificità di Hong Kong. Yim Ho è sempre stato attento al confronto tra immaginario hongkonghese e cinese, come esprime su tutti *Homecoming* (似水流年, 1984)<sup>31</sup>. Flora Lau, pur all'inizio della carriera da cineasta, in *Dry Rain* ha mostrato attenzione per la quotidianità e le identità della sua città, raccontando dell'improbabile incontro tra una domestica delle Filippine e un giovane hongkonghese. Fruit Chan, infine, ha esaminato sia il portato dell'*handover* sugli abitanti di Hong Kong che il rapporto con la Cina, in particolare in *Little Cheung* (細路祥, 2000) e *Durian Durian* (榴 飄飄, 2000)<sup>32</sup>.

*Floating City* segue la storia di Bo Wah-chuen, orfano sino-caucasico che nella Hong Kong del secondo dopoguerra viene adottato da una famiglia *tanka* (蛋家, noti anche come "Boat Dwellers")<sup>33</sup>. La madre adottiva ha avuto un aborto spontaneo durante una tempesta in mare e vede nell'adozione l'unico modo per garantirsi un aiuto nella pesca. Il neonato porta però fortuna, e la famiglia diventa assai numerosa, tanto che in seguito la donna è costretta a dare in affidamento alcuni figli. Bo intanto riesce a frequentare la scuola, fatto che lo spinge a entrare nella prestigiosa Imperial East India Company.

Raccontato in una serie di flashback, *Floating City* è ispirato a storie reali<sup>34</sup> e presenta i cambiamenti sociali nell'arco di cinquant'anni, fino al fatidico 1997. Il punto interessante è il parallelo proposto da Yim Ho tra la storia di Bo e quella di Hong Kong. Bo vive un'esistenza ai margini: orfano e bastardo<sup>35</sup>, è preso in giro per il suo aspetto dagli altri bambini. Persino la sua cuginetta gli domanda, senza malizia, ma con curiosità: "Perché sei tanto diverso? Sei stato cresciuto in acqua salata?". L'asincronia con la società circostante prosegue sia a scuola, dove Bo è preso in giro perché scalzo e ormai cresciuto rispetto agli altri studenti, sia nella Imperial East India, dove uno dei dirigenti lo chiama spregiativamente "Half Breed".

Nelle scene iniziali, Bo partecipa a una festa: per niente contagiato dall'euforia circostante, l'uomo si guarda in uno specchio e si chiede "Who Am I?". È questo quesito a innescare la riemersione del passato, in forma di flashback: la stessa domanda ritorna più volte. Un espediente non molto sottile, ma che chiarisce l'urgenza della ricerca. Come Hong Kong, Bo è in prossimità di diverse identità, ma ne

## ORIENTI OCCIDENTI

è al contempo sempre respinto: non è un *tanka*, nonostante sia allevato amorevolmente dalla famiglia adottiva, non è completamente accettato dai cinesi, che lo vedono come colluso ai poteri forti della compagnia, né dagli inglesi, per cui resta comunque un cinese, dunque inferiore. Dai margini, Bo è però in grado di emergere, facendosi strada. È una parabola simile a quella di Hong Kong, non completamente cinese, né inglese, eppure emersa come metropoli cosmopolita, snodo del capitalismo avanzato in Asia.



Fig. 1 | Floating City

La domanda sull'identità non si cristallizza in una risposta definitiva: Bo rimane un "estraneo", un "Alien", come indica la fila che deve seguire per il controllo passaporti in aeroporto, in quanto non è un cittadino inglese, pur avendo documento britannico. "È come se fossi entrato in una società segreta", spiega a un certo punto, parlando della necessità di imparare l'inglese e adattarsi a usanze lontane. Nel fluttuare delle identità, in questo distacco dalle radici, sta dunque la fragilità, ma insieme anche la forza, di Bo e di Hong Kong, che si consegnano al 1997 con la consapevolezza della strada intrapresa.

*Bends* è un film meno ambizioso nella struttura, ma altrettanto significativo. Il film presenta due personaggi principali: Fai è un cinese con residenza hongkonghese che fa la spola tra Shenzhen e Hong Kong per lavoro; è l'autista personale della signora Li, hongkonghese, una *tai tai* (太太), la moglie di un ricco uomo d'affari che non ha bisogno di lavorare, residente nel lussuoso quartiere di Victoria Peak. Fai sta cercando un modo per far partorire a Hong Kong il secondo figlio, con la moglie che vive nascosta in casa nel minuscolo appartamento di Shenzhen, per sfuggire alle norme cinesi sul figlio unico.<sup>36</sup> Il marito della signora Li è invece in una grave crisi finanziaria e la abbandona, bloccando le carte di credito e mettendo in vendita la loro casa senza neanche avvertirla. Mentre Fai contatta una ex che lavora come infermiera in un ospedale di Hong Kong,<sup>37</sup> la donna tenta di mantenere le apparenze, ma deve scendere a patti con la realtà e inizia a rivendere vasi e quadri di valore.

## ORIENTI OCCIDENTI



Fig. 2 | Bends

Il film si apre con un'inquadratura fissa del confine tra Hong Kong e Shenzhen: i confini e il loro attraversamento, reale o metaforico, sono il tema dominante dell'intera opera, come indica il titolo originale (letteralmente "Attraverso il confine"). Se in *Floating City* il baricentro narrativo era nella ricerca d'identità di un singolo, qui lo snodo è l'interscambio tra i due protagonisti, in una situazione di continuo sconfinamento. In apertura ruoli e identità sono definiti: Fai è un proletario cinese con la fortuna di lavorare nella prosperosa Hong Kong, la signora Li una ricca residente la cui unica preoccupazione sono gli eventi mondani. Le rispettive crisi portano però a ridefinire rapporti e appartenenze. In una rilettura della parabola di Hong Kong, la signora Li si risveglia nel presente spogliata dei suoi privilegi, costretta a confrontarsi con l'intraprendenza e la necessità di sviluppo della Cina continentale, rappresentata da Fai. L'uomo e la donna sono inizialmente prigionieri di gabbie, prossimi l'uno con l'altro, ma isolati dai loro problemi: la narrazione presenta un difficile percorso di riposizionamento, alla ricerca di nuovi equilibri. Scegliendo due personaggi ai margini, relegati nella quotidianità, Flora Lau propone il problematico confronto tra una Hong Kong post-coloniale ancora annebbiata e una Cina con pressanti necessità di espansione come un confronto aperto, in grado di modificare entrambe tramite una improbabile simbiosi (la moglie di Fai trasportata nel bagagliaio dell'auto all'insaputa della signora Li).

*The Midnight After* è tratto dal racconto *Lost on a Red Mini Bus to Taipo* (那夜凌晨，我坐上了旺角開往大石的紅Van), pubblicato online e in seguito in volume<sup>38</sup>. Segue l'avventura di sedici passeggeri più autista di un minibus notturno da Mongkok a Taipo che, superato il tunnel di Lion Rock, si ritrovano in una città completamente vuota, disabitata. Gli sconosciuti sono costretti a convivere, alla ricerca di una soluzione al mistero. In apparenza il film di Fruit Chan sfrutta un meccanismo fantastico per raccontare la lotta di un gruppo nel risolvere un rompicapo. In realtà, dietro la patina fantascientifica, si nasconde una potente metafora su presente e futuro di Hong Kong. I dialoghi sono disseminati di riferimenti alla cultura popolare locale e i protagonisti stessi rappresentano enfatizzazioni degli abitanti medi della città, con le loro manie e idiosincrasie. Come scopriranno confusamente i protagonisti, sono saltati avanti nel tempo di sei anni, e si ritrovano nel 2018, un anno dopo il fatidico 2017, in cui dovrebbero svolgersi le elezioni a suffragio universale del Chief Executive<sup>39</sup>.

## ORIENTI OCCIDENTI



Fig. 3 | The Midnight After

Per una delle zone più densamente abitate del pianeta, muoversi per strade deserte è già di per sé uno shock. L'effetto è aumentato dal contesto: gli abitanti sono scomparsi, a simbolizzare l'identità perduta, rappresentazione fobica di un presente di trasformazione ricco di incognite, speso sotto la minaccia di venir inglobati nella società della Cina continentale. A sopravvivere è solo un gruppo di pittoreschi personaggi, propri delle strade, e del cinema, di Hong Kong. È tramite la messa in rilievo delle peculiarità culturali locali, un localismo di sussistenza, contro ogni minaccia di spossessamento, che viene affrontata la situazione di emergenza. In effetti le spiegazioni su quanto sta succedendo rimangono confuse, a interessare è il modo di affrontare la crisi dei singoli. E per forza di cose anche il finale è aperto, come aperto è il futuro di Hong Kong.

A unire i filoni narrativi è la canzone *Space Oddity* di David Bowie, chiave di uno degli enigmi: come il Major Tom della canzone, perso nello spazio, Hong Kong ha perso il contatto con il mondo, non può fare altro che fluttuare e guardare dalla distanza. Sedere nel precario pulmino in cui si rifugiano i protagonisti equivale al "sitting in a tin can" del testo di Bowie<sup>40</sup>, una capsula alla deriva nel vuoto. D'altra parte Hong Kong non può più fare finta non sia cambiato nulla, come nei primi anni dopo il 1997: "Quando il nostro pulmino è passato sotto al tunnel di Lion Rock", spiega una delle protagoniste, "la città è cambiata irrevocabilmente. Tutte le leggi della società, le norme etiche, non si applicano più". La risposta al mutamento è fondare una nuova comunità: in un primo momento i diciassette personaggi si dividono, ma eventi e necessità li pongono di nuovo insieme, ed è solo insieme che riescono a partire verso l'ignoto del finale. A suggellare le ultime immagini, una ripresa dall'alto di una Hong Kong deserta, è una scritta che offre la chiave di lettura più tagliente: "As the city falls asleep under the dimming of lights, have we forgotten those glorious times, and know not what today has become".

I tre film discussi presentano visioni complementari di Hong Kong: *Floating City* affronta il passato coloniale, *Bends* un presente di convivenza ancora instabile con la Cina, *The Midnight After* ipotizza un

## ORIENTI OCCIDENTI

vicino futuro irto di incognite. I film paventano inoltre risposte identitarie diverse di fronte ai cambiamenti: *Floating City* muove dai margini al centro, in un atteggiamento ottimista, *Bends* costruisce una progressiva compenetrazione della realtà cinese e hongkonghese, mantenendo un distacco garbato, mentre *The Midnight After* offre un elogio della marginalità, in cui le peculiarità distintive di Hong Kong sono in grado di sopravvivere all'apocalisse circostante, rifondandosi. Insieme, sono un esempio di come il cinema di Hong Kong continui una riflessione sull'identità della città e dei suoi abitanti, in termini nuovi rispetto al passato, conservando un punto di vista decentrato rispetto al cinema cinese<sup>41</sup>, in cui quotidiano e straordinario contribuiscono a presentare una realtà in costante rinegoziazione.

Stefano Locati

### Note

1. Il principio (一國兩制) è stato sostenuto per facilitare il ritorno di Hong Kong, Macao e in prospettiva Taiwan alla Repubblica Popolare Cinese. Per un'analisi coeva, cfr. Byron S.J. Weng, "The Hong Kong Model of 'One Country, Two Systems': Promises and Problems", *Asian Affairs: An American Review*, vol. 14, n. 4 (1987), pp. 193-209.
2. cfr. Helen F. Siu, "Remade in Hong Kong: Weaving Into the Chinese Cultural Tapestry", in Liu Tao Tao, David Faure (a cura di), *Unity and Diversity. Local Cultures and Identities in China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 1996, pp. 177-96.
3. cfr. Matthew Turner, "60's/90's: Dissolving the People", in *Hong Kong's Cultural Identity*, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong 1995.
4. cfr. Edward Vickers, *In Search of an Identity*, Routledge, London-New York 2003, p. 50.
5. cfr. *Ivi*, p. 52.
6. *Ivi*, pp. 61-2.
7. Gli accordi per il ritorno di Hong Kong alla Cina sono stati firmati il 19 dicembre 1984, cfr. Chalmers Johnson, "The Mousetrapping of Hong Kong. A Game in Which Nobody Wins", *Asian Survey*, vol. 24, n. 9 (settembre 1984), pp. 887-909; Lawrence A. Castle, "The Reversion of Hong Kong to China: Legal and Practical Questions", *Willamette Law Review*, vol. 21, n. 2 (primavera 1985), pp. 327-48; Susan L. Karamanian, "Legal Aspects of the Sino-British Draft Agreement on the Future of Hong Kong", *Texas International Law Journal*, vol. 20, n. 1 (inverno 1985), pp. 167-88.
8. cfr. Janet W. Salaff, "Migration and Identities in Hong Kong's Transition", in Robert Ash, Peter Ferdinand, Brian Hook, Robin Porter (a cura di), *Hong Kong in Transition. The Handover Years*, Palgrave Macmillan, Hampshire-London 2000, p. 248.
9. cfr. Eric Kit-wai Ma, *Culture, Politics, and Television in Hong Kong*, Routledge, London-New York 1999.
10. Anthony Fung, "What Makes the Local? A Brief Consideration of the Rejuvenation of Hong Kong Identity", *Cultural Studies*, vol. 15, nn. 3-4 (2001), pp. 591-601, p. 595.
11. Ackbar Abbas, "The New Hong Kong Cinema and the Déjà Disparu", in Dimitris Eleftheriotis, Gary Needham (a cura di), *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, pp. 72-99, p. 80.
12. Cfr. Esther Yau, "Border Crossing: Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema", in Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (a cura di), *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 180-201.
13. Cfr. Stefano Locati, Emanuele Sacchi, *Il nuovo cinema di Hong Kong. Voci e sguardi oltre l'handover*, Bietti, Milano 2014, in particolare pp. 44-56.
14. Cfr. Pang Laikwan, "From BitTorrent Piracy to Creative Industries: Hong Kong Cinema Emptied Out", in Olivia Khoo, Sean Metzger (a cura di), *Futures of Chinese Cinema. Technologies and*

## ORIENTI OCCIDENTI

- Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Intellect, Bristol-Chicago 2009, pp. 131-146.
15. Cfr. John Nguyet Erni, "Like a Postcolonial Culture: Hong Kong Re-Imagined", *Cultural Studies*, vol. 15, nn. 3-4 (2001), pp. 389-418.
16. Tra gli altri, la crisi finanziaria, la SARS, le manifestazioni contro il cambiamento dell'Art. 23 del Security Bill, la presa di coscienza dell'unicità urbana conseguente all'abbattimento dello Star Ferry di Central District; cfr. John M. Carroll, "Ten Years Later: 1997-2007 as History", in Kam Louie (a cura di), *Hong Kong Culture: Word and Image*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, pp. 9-24.
17. cfr. Nicole Kempton, "Performing the Margins: Locating Independent Cinema in Hong Kong", in Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti, Tan See-Kam (a cura di), *Hong Kong Screenscapes. From the New Wave to the Digital Frontier*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2011, pp. 95-110, p. 103.
18. Per le due definizioni, cfr. rispettivamente Yau Ka-fai (2001) "Cinema 3: Towards a 'Minor Hong Kong Cinema'", *Cultural Studies*, vol. 15 nn. 3-4 (2001), pp. 543-63, e Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997. The Post-Nostalgic Imagination*, Palgrave Macmillan, Hampshire-London 2009.
19. Yau Ka-fai, *op. cit.*, p. 549.
20. Vivian P.Y. Lee, *op. cit.*, p. 13
21. *Ivi*, p. 7.
22. Il Closer Economic Partnership Arrangement è stato firmato il 29 giugno 2003, con entrata in vigore dal 1° gennaio 2004. Cfr. "Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement (CEPA)", <[http://www.tid.gov.hk/english/cepa/legaltext/cepa\\_legaltext.html](http://www.tid.gov.hk/english/cepa/legaltext/cepa_legaltext.html)> (ultimo accesso 6 gennaio 2015), Peter Y.W. Chiu, "CEPA: A Milestone in the Economic Integration Between Hong Kong and Mainland China", *Journal of Contemporary China*, vol. 15 n. 47 (2006), pp. 275-95 e Stephen Teo, "Promise and Perhaps Love: Pan-Asian Production and the Hong Kong-China Interrelationship", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 9 n. 3 (2008), pp. 341-58.
23. Vivian P.Y. Lee, *op. cit.*, p. 212.
24. Per le due definizioni cfr. Chu Yingchi, *Hong Kong Cinema. Coloniser, Motherland and Self*, Routledge, London-New York 2003, in particolare i capp. 6-7, pp. 91-133, e Chu Yiu-wai, "One Country Two Cultures? Post-1997 Hong Kong Cinema and Co-productions", in Kam Louie (a cura di), *op. cit.*, pp. 131-145.
25. Cfr. Yau Ching, "Where Do We Go from Here? Hong Kong Cinema After 1997", *Flash Art (International Edition)*, vol. 34, n. 223 (marzo/aprile 2002), pp. 87-9.
26. Cfr. Cheuk Pak Tong, *Hong Kong New Wave Cinema: 1978-2000*, Intellect, Bristol-Chicago 2008, in particolare il cap. 6, pp. 147-162.
27. Cfr. Kate Wilson, "Interview with Flora Lau - Director of Bends", *Indiewire* (21 ottobre 2013), <<http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/lff-interview-with-flora-lau-director-of-bends>> e "Exclusive Interview with 'Bends' Director Flora Lau", *Hong Kong Hustle* (19 novembre 2013), <<http://www.hongkonghustle.com/movies/15776/bends-flora-lau-hong-kong-movie-hk-carina-chen-kun-christopher-doyle/>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).
28. Cfr. Michael Berry, "Fruit Chan: Hong Kong Independent", in *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 458-483.
29. Cfr. Wendy Gan, "Re-imagining Hong Kong-China from Sidelines: Fruit Chan's *Little Cheung* and *Durian Durian*", in Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti, Tan See-Kam (a cura di), *op. cit.*, pp. 111-126.
30. *Bends* è stato presentato nella sezione *Un Certain Regard* del Festival di Cannes 2013, *he Midnight After* nella sezione *Panorama* della Berlinale 2014. *Floating City* avrebbe dovuto essere presentato nella sezione *Winds of Asia-Middle East* del Tokyo International Film Festival 2012, ma la proiezione è stata cancellata (cfr. "Cancellation of 'Floating City' in the Winds of Asia-Middle East Section", <<http://2012.tiff-jp.net/news/en/?p=2724>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).
31. Cfr. Li Cheuk-to, "The Return of the Father. Hong Kong New Wave and its Chinese Context in

## ORIENTI OCCIDENTI

the 1980s”, in Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau (a cura di), *op. cit.*, pp. 160-179 e Tony Williams, “Song of the Exile. Border-crossing Melodrama”, *Jump Cut*, n. 42 (dicembre 1998), <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/SongExileWilliams.html>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

32. Cfr. Aida Yuen Wong, “Three Films about Food by Fruit Chan: Allegories of Hong Kong-China Relations after 1997”, *Asian Cinema*, vol. 16 n. 2 (settembre 2005), pp. 229-41 e Wimal Dissanayake, “The Class Imaginary in Fruit Chan’s Films”, *Jump Cut*, n. 49 (primavera 2007), <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/FruitChan-class/text.html>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

33. I sottotitoli inglesi del film traducono erroneamente “Egg People”, forse per una traduzione letterale del termine cinese (“casa a forma di uovo”).

34. Il regista ha dichiarato di aver riunito in un unico personaggio i racconti di due pescatori, cfr. Edmund Lee, “Yim Ho”, *Time Out Hong Kong* (9 maggio 2012), <<http://www.timeout.com.hk/film/features/50596/yim-ho.html>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

35. La sua nascita è frutto della violenza di un marinaio inglese sulla madre biologica.

36. Le norme sul figlio unico sono state allentate poco dopo l’uscita del film; cfr. “China Reforms: One-child Policy to Be Relaxed”, *BBC* (15 novembre 2013), <<http://www.bbc.com/news/world-asia-china-24957303>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

37. Nel 2003 erano state rese meno stringenti le norme per il parto di donne cinesi negli ospedali locali. Visto che per la Basic Law i bambini nati nella città avevano tutti diritto di cittadinanza, la norma ha accentuato una sorta di “turismo delle nascite” che ha provocato il caos nelle strutture ospedaliere. Le norme sono allora state riviste successivamente; cfr. Nancy Ling Sze Leung, “The Low-fertility Problem in Hong Kong: Do Mainlanders’ Births Help to Rejuvenate Low-fertility Problem?”, *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*, vol. 5 n. 5 (maggio 2011), pp. 789-95 e “Hong Kong to Limit Mainland China Maternity Services”, *BBC* (25 aprile 2012), <<http://www.bbc.com/news/world-asia-china-17838280>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

38. La pubblicazione è iniziata il 14 febbraio 2012 sul forum hkgolden.com da un utente di nome Mr. Pizza, cfr. <[http://archive.hkgolden.com/view.aspx?message=3553361&page=1&highlight\\_id=0](http://archive.hkgolden.com/view.aspx?message=3553361&page=1&highlight_id=0)>. Dal 2 marzo 2012 è iniziata la serializzazione anche su Facebook, <<https://www.facebook.com/lostonaredminibus>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015). Il 18 luglio 2012 è uscita la versione cartacea, rivista e ampliata.

39. Le elezioni del 2017 sono al centro delle proteste dei movimenti pro-democrazia confluiti in Occupy Central. Il dibattito ruota intorno alle regole di implementazione del suffragio universale, cfr. The Hong Kong Special Administrative Region Government, “Methods for Selecting the Chief Executive in 2017 and for Forming the Legislative Council in 2016” (dicembre 2013), <<http://www.legco.gov.hk/yr13-14/english/panels/ca/papers/ca1209-cdoc20131204-e.pdf>> (ultimo accesso 6 gennaio 2015).

40. La strofa recita: “For here am I, sitting in a tin can, far above the world, planet Earth is blue, and there’s nothing I can do”.

41. Cfr. Sebastian Veg, “Anatomy of the Ordinary: New Perspectives in Hong Kong Independent Cinema”, *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 8 n. 1 (2014), pp. 73-92.



CRITICA  
CINEFILIA E  
FESTIVAL  
STUDIES

## Produzione discorsiva e tecnologia: note teorico- metodologiche per una ricerca sulle riviste per videoamatori

Poco più di dieci anni fa James Moran elaborava gli ultimi tratti della propria rivoluzione copernicana: in *There Is No Place Like Home Video*<sup>1</sup> indicava le possibili linee guida per lo studio del fenomeno videoamatoriale. Le principali novità del saggio risiedevano sia nell'oggetto sia nell'orizzonte metodologico della ricerca. Da un lato, infatti, all'interno della riflessione sulle pratiche audiovisive amatoriali dell'epoca, il tema del video appariva marginale; dall'altro, il dibattito, soprattutto all'interno del contesto statunitense, era governato dalle elaborazioni di Patricia Zimmermann, incentrate sull'analisi dell'ideologia dei regimi discorsivi dominanti – in particolare, all'interno di quella dimensione paratestuale costituita da riviste specializzate, manuali, brochure d'utilizzo etc.



Fig.1

*There Is No Place Like Home Video* dedica il secondo capitolo alla critica di tali elaborazioni, coniugando il *soft determinism* di Williams e la teoria dell'*habitus* di Bourdieu<sup>2</sup>: l'obiettivo del volume è, infatti, lo studio di una configurazione epistemologica in grado di evidenziare la *medium specificity* dell'orizzonte videoamatoriale mettendo in relazione l'ambito tecnologico con quello delle pratiche. L'importanza del pionierismo moraniano, tuttavia, non deve adombrare i punti deboli del modello presentato. La necessità di stabilire una connessione tra il campo delle tecnologie e quello delle pratiche non può portare all'obliterazione, anche solo parziale, dell'analisi dei regimi discorsivi, in particolare dell'analisi di quei paratesti – le riviste specializzate – che mirano a orientare il consumo di prodotti tecnologici

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

all'interno di un ampio orizzonte di riferimenti<sup>3</sup>. L'espunzione dalla riflessione dell'analisi delle riviste porta a semplificare eccessivamente la connessione tra i due campi. In altri termini, il loro ambito deve essere considerato come un piano di mediazione: "ciò che è stato detto" o "ciò che si può dire" sul videoamatorialismo diviene il piano di confronto tra le tecnologie e il modo in cui i *consumer* dovrebbero utilizzarle.

Anziché porre l'indagine dei regimi discorsivi (in maniera più specifica, delle riviste) in secondo piano, è dunque essenziale articolarne la funzione all'interno di un *framework* teorico che sappia indicare i modi in cui la produzione di discorsi sul videoamatorialismo entra in relazione con il tema "dispositivale". Utilizzeremo come *case study* il primo numero della più longeva rivista italiana dedicata esclusivamente al video, ossia *Video* (1981-1996)<sup>4</sup>, al fine di mostrare come tale rapporto si configuri durante la fase di insorgenza del fenomeno videoamatoriale.

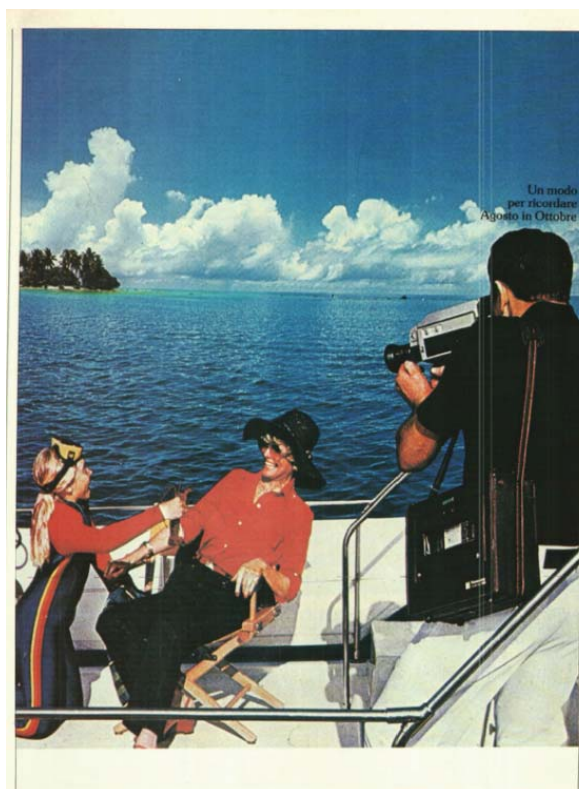


Fig.2

La direzione che intendiamo seguire muove verso un rafforzamento dell'apparato metateorico: il nostro obiettivo è rendere più flessibile la produzione teorica legata all'indagine di un fenomeno storico. In altri termini, il fuoco della riflessione riguarda, da un lato, l'esplicitazione degli schemi metateorici che ci proponiamo di utilizzare e, dall'altro, il modo in cui le tracce che tali schemi pongono in rilievo modificano l'impianto teorico stesso. Ne consegue una forma teorica spuria, lontana dalle istanze ideologiche di matrice zimmermanniana e prossima alle elaborazioni di natura media-archeologica. In maniera più specifica, il punto di avvio della nostra riflessione è un articolo del 2004, redatto da Maria Tortajada e intitolato "Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie"<sup>5</sup>, al cui interno viene elaborato il concetto di *schema epistemico*.

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Con tale nozione si intende “une construction abstraite, théorique, qui réunit un nombre de caractères spécifiques, de nature concrète ou conceptuelle, partagés (...) par un certain nombre d’appareils de vision dans le textes sources analysés”<sup>6</sup>. Nella concezione di Tortajada, lo *schema epistemico* è un insieme di positività discorsive (intese come dati e relazioni tra dati) “qui définissent les conditions de possibilité non seulement de l’existence effective des dispositifs, mais encore de leur utilisation culturelle, institutionnelle aussi bien que textuelle”<sup>7</sup>. In definitiva, si presenta come una rete in grado di mettere in relazione “divers éléments, des machines, des lieux, des pratiques sociales, des énoncés et même des modalités des discours, des concepts définissant aussi bien des éléments des dispositifs”<sup>8</sup>. Non è un semplice schema interpretativo al cui interno l’oggetto di studio, legato a un preciso contesto storico-culturale e interpretato, nei suoi caratteri immanenti, da un soggetto esterno ben definito (il critico o l’esperto), rivendica una posizione di privilegio in funzione della sua eccezionalità storica. All’interno dello *schema epistemico* la griglia concettuale opera foucaultianamente in senso opposto: l’obiettivo dello sforzo epistemologico è la costruzione dell’oggetto di sapere e della sua trama funzionale, non l’attestazione storica della sua esistenza e la sua interpretazione<sup>9</sup>.

In virtù di ciò, la domanda a cui appare necessario dare una risposta è la seguente: in quale modo, all’interno di questa rete concettuale, possiamo costruire un oggetto di sapere definibile come dispositivo videoamatoriale in funzione della relazione che intrattiene con la produzione discorsiva e, in particolare, con le riviste?

Innanzitutto, è necessario riprendere la nozione di dispositivo di Tortajada ed estenderne il raggio d’azione all’ambito videoamatoriale. Per Tortajada, il dispositivo si configura sia come struttura tecnologica sia come organizzazione simbolico-immateriale delle dinamiche di fruizione<sup>10</sup>. In campo videoamatoriale, per entrambi i campi risulta essenziale la mediazione delle riviste.

In merito al tema tecnologico, il primo numero di *Video* svela una questione assai rilevante: il fulcro del discorso non è solo la descrizione di specifiche apparecchiature, ma è soprattutto l’urgenza di mostrare i modi in cui queste danno vita a sistemi “dispositivali” complessi, i cui legami sono in prima istanza di natura materiale. Non è casuale, dunque, che il primo articolo del numero sia dedicato a “come cavarsela con i cavi”<sup>11</sup>: il VCR viene definito come un *hardware* mediano, il centro di un sistema che prevede la presenza di una videocamera e di un televisore. Per questi motivi, quando ci riferiamo al “dispositivo videoamatoriale”, ci riferiamo a tale complesso tecnologico.

In merito al tema simbolico-immateriale, appaiono focali le trame funzionali intessute dallo *schema epistemico*, che, attraverso la valutazione della relazione tra tecnologia e discorso, mira a definire i loro campi. In altri termini, la riflessione non porta alla scomposizione analitica di tecnologia e discorso, alla descrizione delle loro proprietà e alla ricomposizione sintetica dei loro termini. Al contrario, qui la rete di interconnessioni che si crea tra tecnologia e discorso grazie alla mediazione delle riviste configura le proprietà dei due campi. Non sono gli oggetti che determinano la rete funzionale: sono la rete funzionale e le sue infrastrutture di mediazione (come le riviste) che delineano i caratteri degli oggetti osservati.

Il legame descritto, dunque, non deriva unicamente dalla configurazione tecnologica del dispositivo, ma è costituito da quel “campo di negoziazione del fare” formato da oggetti discorsivi che orientano l’utilizzo delle tecnologie e, al contempo, ne sono influenzati. All’interno di questa prospettiva teorico-metodologica, lo *schema epistemico* informa la forte compenetrazione presente tra discorso, riviste e tecnologia. Discorso e dispositivo rappresentano i due poli di un medesimo campo magnetico: le condizioni di possibilità del primo sono in funzione delle condizioni di possibilità del secondo e viceversa. Il punto mediano di tale campo è rappresentato dalle riviste, che innervano le strategie di orientamento e di controllo della pratica videoamatoriale.

Riguardo a ciò, non dobbiamo pensare solo alla presenza, all’interno delle riviste, di manifesti pubblicitari o di articoli in cui si tenta di fare il punto sugli stati di avanzamento tecnologico del panorama videoamatoriale – articoli in cui, sulla base dell’osservazione delle apparecchiature in commercio, si

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

tentano previsioni sullo sviluppo del mercato<sup>12</sup>. L'elemento cardine, infatti, è un problema di natura enunciazionale e pertiene al modo in cui l'enunciatore implica l'enunciatario. In altri termini, non tanto le indicazioni esplicite relative alle macchine da utilizzare, ma le strategie generali di orientamento della pratica videoamatoriale messe in atto dalle riviste elaborano il profilo di un ipotetico lettore scegliendo per lui determinati argomenti e il loro ordine. Allo schema triangolare costituito da discorso, riviste e tecnologia si deve aggiungere così un quarto vertice, afferente alla costruzione della soggettività del lettore.

Parafrasando ciò che Agamben sostiene in *Che cos'è un dispositivo?*<sup>13</sup>, potremmo affermare che discorso e dispositivo innervano l'*oikonomia* delle pratiche videoamatoriali. Nozione che il filosofo italiano riprende dalla propria ricerca in campo teologico, *oikonomia* significa "amministrazione dell'*oikos*, della casa e, più generalmente, gestione, *management*"<sup>14</sup>. Da un lato, dunque, la gestione della pratica videoamatoriale ha come centro la conoscenza della tecnologia e delle sue modalità di utilizzo: si tratta di una forma di conoscenza di natura procedurale, il cui fulcro è l'accumulo di informazioni e l'applicazione di protocolli (di ripresa e di fruizione) elaborati grazie a tali dati. Dall'altro si rimanda alla riflessione su tale conoscenza, a una sorta di *logos dell'oikonomia*: si tratta, in altre parole, dei discorsi che è possibile elaborare su di essa. L'*oikonomia* e il suo *logos* non sono fasci di funzioni inerti. Hanno come obiettivo la determinazione di "un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il loro soggetto"<sup>15</sup>.

In questo modo, le riviste si presentano, all'interno dello *schema epistemico*, come un campo tensivo in cui il *logos*, la parola che è legge e che coincide con il discorso, regola l'utilizzo della tecnologia tramite prescrizioni d'uso (*logos dell'oikonomia*) che non riguardano solo la tecnica di ripresa video, ma anche, per esempio, la fruizione di materiali di edizione: tali prescrizioni sono rivolte a un soggetto, il lettore, che si suppone anche videoamatore o videofilo, a cui i redattori della rivista fanno riferimento. Un soggetto astratto, che viene prodotto nel momento stesso in cui si progetta per lui una forma testuale.



Fig.3

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Tale tensione produttiva è evidente soprattutto nel momento in cui prendiamo in considerazione il nostro *case study* – nella cui ricognizione metteremo in evidenza, dunque, il tema della costruzione della soggettività del lettore-videoamatore.

La definizione di una simile sfera soggettiva è accennata nella nota di introduzione della redazione. Qui il video non è messo in immediata relazione con il film. Rimanda, piuttosto, ai mondi dell'hi-fi, della televisione, della telematica e di tutti quei nuovi sistemi di informazione, come il teletext, che rappresentano “quelle diavolerie di una TV di quando saremo una società perfettamente efficiente, liberata dall'inflazione e fatta di circuiti stampati e di sangue sintetico: del video per fare la spesa, per telefonare, per sposarsi e anche per trascorrere la luna di miele”<sup>16</sup>. Anche se il *coté* cyberpunk dell'ultima parte della citazione viene immediatamente attenuato – i redattori, infatti, sostengono di voler immaginare il futuro del video in maniera meno apocalittica –, i caratteri della soggettività a cui la rivista intende afferire emergono perfettamente: si tratta di parlare a un lettore che desidera entrare a far parte della “nascente civiltà del video”<sup>17</sup>, in cui le preoccupazioni legate alla contingenza socioeconomica spariscono in nome dell'efficienza di una società dei consumi fortemente tecnologizzata.

La nota di copertina rivela, tuttavia, solo poche sfaccettature del complesso prisma rappresentato dalla soggettività videoamatoriale. Nel momento in cui si procede all'analisi dell'indice, emergono sostanzialmente quattro aree tematiche in cui il rapporto tra dispositivo e discorso diviene focale: la prima connessa alla relazione tra videoamatorialismo e pratiche più consolidate, come il cineamatorialismo e la fotografia; la seconda connessa alla cinefilia; la terza connessa al consumo di materiali pornografici; la quarta connessa al mondo dei videogiochi.

Per quanto riguarda il primo punto, l'assenza di riferimenti nella pagina introduttiva non deve fuorviare la nostra attenzione: di fatto, può essere letta come una strategia di marketing volta a presentare la rivista come foriera di istanze innovatrici, un'emanazione della nuova “civiltà del video” in via di affermazione. Non casualmente, dunque, l'articolo “Stasera in tv le vostre diapositive”<sup>18</sup> intende fornire istruzioni riguardo alla rimediazione delle diapositive su nastro magnetico attraverso un sistema molto simile a quello utilizzato per il passaggio da film a video: la preoccupazione maggiore del redattore è guidare il lettore nella transizione da una tecnologia obsoleta a quella insorgente. Il videoamatore si configura, così, come un individuo che ha già intrapreso un proprio percorso all'interno della produzione di immagini e che, poiché è molto attento agli avanzamenti della tecnologia, ha deciso di essere parte del nuovo fenomeno, anche quando ciò significa rinunciare alle proprie abitudini mediali (in questo particolare caso, alla produzione di diapositive).

In merito al secondo punto, l'offerta informativa della rivista si dipana tra un focus su Clint Eastwood e le rubriche dedicate alle videocassette in uscita e ai film presenti in sala – i film che non è possibile “comprare in videocassette. Un dovere, comunque, per un vero appassionato di cinema”<sup>19</sup>. Il ruolo della rivista, tuttavia, non si esaurisce nella semplice presentazione di ciò che offrono il mercato delle videocassette di edizione e l'altro grande serbatoio della videofilia, ossia la televisione: i redattori, infatti, intendono aiutare il lettore nella scelta proponendogli, per esempio, classifiche di vendita e indicandogli quali film registrare dalla tv.

Le indicazioni non afferiscono a precisi campi tipologici o di genere: si tratta indistintamente di cartoni animati, film erotici, “film più che erotici”<sup>20</sup>, film sportivi e film musicali. Particolarmente curioso appare l'eufemismo “più che erotici”, che, in sé, rende ragione dell'omissione dal manifesto redazionale di un tratto caratterizzante del profilo del lettore ipotetico, ossia il consumo di film pornografici editi in videocassetta – la terza area tematica presa in considerazione. Il consumo domestico della pornografia filmica è elemento di fondamentale rilevanza per la comprensione del fenomeno video. Ciò traspare dalla struttura stessa dei testi: “VideocasseX”<sup>21</sup>, firmato da Ann O'Nyn, per esempio, non si presenta come un articolo estemporaneo, ma come un progetto di rubrica. Le sue pagine, infatti, sono divise in sottocapitoli che si occupano di temi diversi. Il primo, intitolato “Il ‘caso’ Electric Blue” affronta la

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

commercializzazione delle prime videoriviste porno; il secondo e il quarto, intitolati “C’era una volta il Video X” ed “E noi?”, concernono la diffusione della videopornografia nel mercato italiano; il terzo, “Le VideoSex Stars” elabora una rassegna delle principali attrici porno dell’epoca, le cosiddette “api regine”<sup>22</sup> (tra cui Vanessa Del Rio, Raven Delacroix, Linda Lovelace e Seka) – quasi per dovere di cronaca sono citati anche tre attori: John Holmes, Al Parker e Jean-Daniel Cadinot, pioniere del porno gay europeo. La presenza di un articolo dedicato alla pornografia offre importanti indicazioni riguardo ai destinatari della rivista: si rivolge a lettori maschi, tendenzialmente adulti e, come dimostra la citazione di Cadinot, non necessariamente eterosessuali.



Fig.4

In merito al quarto punto menzionato, quello legato al consumo di videogiochi, *Video* propone un articolo intitolato “Guerre spaziali, corse della morte, computer & C.”<sup>23</sup>, in cui il redattore, Stefano Belli, tenta di analizzare il passaggio dei dispositivi videoludici dalla sala giochi allo spazio domestico. In particolare, il fulcro del discorso è organizzato attorno alla presentazione della *console* Atari e di sedici suoi giochi: Belli si preoccupa di spiegare al lettore i fattori decisivi della transizione alla nuova generazione di *console*, quella dei videogiochi “a cassetta”, programmati, più costosi e costituiti da un’unità nella quale vanno inserite di volta in volta le cassette dei programmi preferiti<sup>24</sup>. Da queste pagine emerge un’ipotesi ben chiara: si pensa che il destinatario, interessato al fenomeno videoamatoriale, sia incuriosito anche dalla commercializzazione delle prime *console* domestiche, pur non essendo necessariamente un videogiocatore. Sembra valere, infatti, il richiamo della novità tecnologica – in questo caso, decisamente caratterizzato dal brand, Atari – di cui videoregistrazione e videogioco rappresentano le istanze più avanzate.

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

La stratificazione discorsiva legata all'utilizzo dei dispositivi diviene, come abbiamo visto, stratificazione della sfera soggettiva. All'interno del nostro *schema epistemico*, dunque, il fascio di funzioni che lega il dispositivo al discorso sarebbe incompleto se non si postulasse anche la presenza di un terzo polo costituito dalla produzione della soggettività. In altri termini, la relazione tra dispositivo e discorso non è semplicemente dialogica, ma va sempre analizzata all'interno di un *pattern* triangolare che coinvolge anche il tema della costruzione del soggetto. Nel nostro caso, a un primo livello di indagine, lo schema rimanda alla presenza di un videoamatore maschio, tendenzialmente adulto, non necessariamente eterosessuale, attento alle evoluzioni della tecnologia informatica, già alfabetizzato per quanto riguarda la produzione di immagini e cinefilo. Ecco come le riviste, "ambito di negoziazione del fare", divengono "ambito di negoziazione della soggettività".

Diego Cavallotti

### Note

1. Cfr. James M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
2. *Ivi*, pp. 34-39.
3. Al contrario delle brochure d'utilizzo e dei manuali, che mirano a spiegare come una determinata apparecchiatura deve essere utilizzata, le riviste collegano il tema della tecnologia e delle pratiche a questioni culturali di più ampio raggio come, per esempio, la cinefilia, il consumo di pornografia, etc. Per una disamina più attenta della stratificazione tematica delle riviste, rimandiamo all'analisi del *case study*.
4. Cfr. *Video*, n.1 (novembre 1981). La prima rivista italiana dedicata esclusivamente al video è, invece, *Video Magazine*, i cui numeri cominciano a uscire circa due mesi prima di *Video*, nel settembre del 1981. A causa del fallimento della casa editrice Publimedia, tuttavia, la pubblicazione di *Video Magazine* cessa nel 1992, circa cinque anni prima di *Video*, che, dal gennaio 1997, cambia definitivamente linea editoriale e viene pubblicata sotto il nome di *Video Sat*. Cfr. Anon., "Editoria: Publimedia Milano - Sospese le pubblicazioni", *Adnkronos*, 10 settembre 1992, [http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1992/09/10/Altro/EDITORIA-PUBLIMEDIA-MILANO---SOSPESE-LE-PUBBLICAZIONI\\_200000.php](http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1992/09/10/Altro/EDITORIA-PUBLIMEDIA-MILANO---SOSPESE-LE-PUBBLICAZIONI_200000.php) (ultimo accesso 3 gennaio 2015).
5. Cfr. Maria Tortajada, "Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie", in *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 14, nn. 2-3 (primavera 2004), pp. 19-51.
6. *Ivi*, p. 34.
7. *Ibidem*.
8. *Ivi*, p. 45.
9. *Ivi*, pp. 33-34.
10. *Ivi*, p. 36.
11. Cfr. Stefano Belli, "Come cavarsela con i cavi", in *Video*, cit., p. 28.
12. Cfr. Paolo Campioni, "Il video portatile", in *Video*, cit., p. 47. In maniera più specifica, desideriamo citare il titolo di un sottocapitolo di approfondimento: "La telecamera che uccise il Super8 (nel 1985)".
13. Cfr. Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
14. *Ivi*, p. 15.
15. *Ivi*, p. 19.
16. Anon., "Molto meglio della TV", *Video*, cit., p. 1.
17. *Ibidem*.
18. Cfr. Stefano Belli, "Stasera in tv le vostre diapositive", *Video*, cit., pp. 66-69.
19. Anon., "Indice", *Video*, cit., p. 3.

- CRITICA** 20. *Ibidem*.  
**CINEFILIA E** 21. Cfr. Ann O’Nyn, “VideocasseX”, *Video*, cit., pp. 36-39.  
**FESTIVAL** 22. *Ivi*, p. 38.  
**STUDIES** 23. Cfr. Stefano Belli, “Guerre spaziali, corse della morte, computer & C.”, *Video*, cit., pp. 80-83.  
24. *Ivi*, p. 81.



## RECENSIONI **Libri ricevuti** **A cura di Roy Menarini**

Qualche nota esplicativa: i seguenti volumi sono arrivati al direttore e alla rivista da parte di case editrici in vista di lettura informativa e di recensione. Dunque, rispolverando una rubrica che esisteva nella versione precedente, cartacea di *Cinergie*, abbiamo pensato che fosse utile dare conto dei titoli che seguono, con una sintesi su contenuti e interesse dei singoli libri. La mancata sistematicità dell'elenco è dunque dovuto alla sua natura di "libri ricevuti", che non pretende dunque di essere esaustiva.

**Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita* (Mimesis, 28 euro)**

Idea forte, e prisma affascinante, quello di un "lessico" del nostro cinema, forse ispirato ai lexicon della letteratura sul cinema di altri paesi ma ovviamente più settato sull'analisi accademica che non sulla cinefilia pura o sull'enciclopedismo culturale. Primo di tre volumi, contiene una serie di lemmi che singoli studiosi declinano. De Gaetano in persona apre – dopo una ricca introduzione che getta le basi filosofiche dell'idea di tradizione e riscrittura teorica del cinema italiano e della sua storia – con la parola-chiave "Amore", seguita da "Bambino" di Emiliano Morreale, e via via tutte le altre (spicca per originalità "Fatica" di Federica Villa). Attenzione, non si tratta di voci dizionariali da un paio di paginette bensì di saggi densi e riflettuti, di oltre 60 pagine ciascuno, per un volume di oltre 500 pagine. Uno di quelli da leggere con calma e matita in mano, in attesa dei prossimi due.

**Luca Barra, *Palinsesto* (Laterza, 20 euro)**

Il titolo vagamente "genettiano" riporta invece il termine italiano alla sua nozione comune, di ordinatore di programmi televisivi. E chi pensava che non ci potessero più essere approcci possibili alla materia televisiva (almeno nell'area più divulgativa), si ricrederà. Attraverso la griglia del palinsesto, Barra ha buon gioco nel martellare il tema televisivo da tutte le angolazioni, mettendo al centro ogni volta il problema dell'organizzazione dei flussi audiovisivi. Curiosamente le pagine più belle, di un libro comunque interamente all'altezza delle premesse, sono quelle più storiche, con la pubblicazione di vecchi palinsesti, assai indicativi; e quelle che fotografano l'esistente, dove – ma solo in apparenza – gli OTT e i grandi archivi on demand sembrano mettere in soffitta il problema del palinsesto. Eppure, molti casi recenti (il festival di Sanremo, per esempio), dimostrano il contrario. Barra illumina dunque uno scenario contemporaneo tutt'altro che chiaro e leggibile.

**Federico Magni, *Meraviglioso. Effetti speciali al cinema* (Falsopiano, 22 euro)**

Frutto di molti anni di lavoro, il libro di Magni è anche il prodotto di un entusiasmo sorprendente. Magni è un cultore, figura che si differenzia forse dal cinefilo per la conoscenza enciclopedica degli aspetti tecnici e enciclopedici del fare film (il che non esclude che il cultore possa essere "anche" un cinefilo). Nel caso dell'autore, la sua trattazione degli effetti speciali al cinema non passa attraverso le teorie del trucco o le trattazioni teoriche, bensì sull'analisi della storia degli stessi e soprattutto sulla evoluzione che hanno avuto, partendo da singole schede, numerosissime, che ci parlano di compagnie e case che spesso nessuno conosce, eppure fondamentali per la creazione visiva di quegli stessi aspetti per cui spesso lo spettatore va in sala. Sia pure non sostenuto da un'edizione eccezionale, il libro va sicuramente consigliato dagli amanti del tema.

## RECENSIONI **Marco Pellitteri, Mauro Salvador, *Conoscere i videogiochi. Introduzione alla storia e alle teorie del videoludico* (Tunué, 24 euro)**

Una gustosa prefazione di Emilio Cozzi apre il bel libro di Pellitteri e Salvador, dedicato alle vicende dei videogame. Il volume si dà fin da ora come pietra miliare nella pur crescente letteratura sul fenomeno – che giustamente i due saggisti ci ricordano non essere affatto nuovo. Caso mai recente è l'interesse dell'Accademica, che sta rapidamente arricchendo i (video)game studies di libri, riviste (come l'italiana G.A.M.E.) e altro. È proprio di questo che parla *Conoscere i videogiochi. Introduzione alla storia e alle teorie del videoludico*, ovvero della storia (che è sempre interessante ripercorrere) e soprattutto della questione metodologica, che intreccia ricerca, sapere comune, pedagogia, teoria dei giochi, sociologia e altro ancora. Un ambito sfuggente, ricchissimo, a forte infiltrazione ideologica (nel senso di convinzione preconstituita), e che i due autori spiegano con grande chiarezza e utilità, esplorando tutto il dibattito critico che conta. Non solo per esperti.

## **Christian Uva (a cura di) *Damiano Damiani. Politica di un autore* (Bulzoni, 15 euro)**

Prefato da Vito Zagarrìo, e numero due della bella collana Zootropio, è un volume originato da un convegno ma ben lontano da una mera raccolta di Atti. Su Damiani esiste una bellissima ed esaustiva monografia di Alberto Pezzotta, ma qui si cerca anche di attualizzarne la figura e rileggerne il ruolo nel contesto degli stili e delle forme del cinema italiano. I saggi sono tutti molto compatti e in forte relazione tra di loro. Ci sono articoli di Giacomo Manzoli (sul rapporto con Solinas), Pezzotta (la critica e i generi), Lombardi (la televisione di Damiani), Morreale (il mafia movie), Renga (*Il giorno della civetta*) e altri studi di caso. Sicuramente uno sforzo notevole per capire una figura di cineasta attento al popolare e capace comunque di coerenza autoriale, binomio oggi che sembra abbastanza difficile da ripercorrere.

## **Alberto Tovaglieri, *La dirimpente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto* (Rubbettino, 22 euro)**

Si tratta di un volume decisamente denso (514 pagine), edito all'interno della collana "Lo schermo e la storia", diretta da Christian Uva, che ha già dato ottimi prodotti editoriali. La differenza rispetto al solito è che Tovaglieri non proviene da studi di cinema, ma è un maturo esperto di Storia Contemporanea e specialista in passato di storia sovietica. Appassionato di storia delle idee e dell'ideologia, ha lavorato su alcuni film italiani che hanno messo in scena il Sessantotto. A ciascuno (tra cui *Indagine su un cittadino...*, *La cagna*, *Allonsanfan*, *Buongiorno, notte* per esempio) viene dedicato un lungo capitolo, con ricostruzione del dibattito, della ricezione critica ma al tempo stesso rivisto attraverso uno sguardo nuovo, non incrostato dalle battaglie cinefile o dalle idiosincrasie giornalistiche. Questo strano equilibrio tra sguardo di prima mano di un cultore, ma non ortodosso, di materie cinematografiche e attenzione alla storia delle idee politiche fa del volume un caso abbastanza unico, anche se talvolta si sente la mancanza di alcuni "dialoghi" bibliografici importanti.

## **Paolo Caneppele, Denis Lotti, *La documentazione cinematografica ovvero le fonti storico-cinematografiche* (Persiani Editore, 17,90 euro)**

Il sottotitolo recita *Manuale per studiosi, studenti e appassionati* e la definizione è davvero precisa. Di che cosa si tratta? Lo facciamo dire agli autori nella quarta di copertina: "Questo libro vuole offrire a studenti e studiosi un quadro dei molteplici documenti utilizzabili per fare storia del cinema. Inventariare le fonti utilizzabili per scrivere la storia cinematografica è uno sforzo, forse vano e discutibile, ma,

## RECENSIONI

necessario. L'impresa non è facile perché la storiografia del cinema non ha finora tentato di dare una struttura alle proprie fonti. Qui proponiamo un ordine orientativo, uno tra i molti possibili, per sistemare la moltitudine di documenti, testimonianze e fonti che parlano di cinema. Oltre a stabilire delle categorie ove ordinare i diversi tipi di documenti abbiamo cercato di individuare le tipologie d'informazioni che essi contengono. Il manuale propone quindi una metodica per classificare e conseguentemente interrogare le fonti". Strutturato come un manuale di realizzazione del film, ma in verità osservato come materiale "desunto", il percorso è appassionante e la sua forza sta nell'originalità, visto che anche i più noti volumi di didattica della ricerca (Cherchi Usai in primis) non avevano questo approccio. Stanti gli interessi degli autori, molto spazio viene lasciato al cinema muto e all'archeologia della modernità, ma non mancano continui e puntuali riferimenti sul ruolo dei nuovi media nello studio delle fonti. Da non sottovalutare lo stile erudito ma sempre piacevole, e non di rado ironico.

**Laura Odello (a cura di) *Blockbuster – Philosophie et Cinéma (Les Prairies Ordinaires, 14 euro).***

Sul blockbuster si sta infittendo la bibliografia. In Italia siamo messi bene, non c'è che dire, visto che gli studi sia di Roberto Braga sia di Marco Cucco sono molto solidi. Laura Odello è una filosofa e direttrice del Collège International de Philosophie. Dunque il suo sguardo, e quello degli autori che collaborano al volume, è ovviamente meno orientato al marketing e alla consistenza industriale del prodotto rispetto ai due sopra citati. Si integra, dunque, ad essi, anche se il pezzo di Peter Szendy su blockbuster e capitalismo riporta in qualche modo al tema. E' però l'ideologia a interessare di più i vari saggisti, tra cui spicca la ripubblicazione delle analisi di Zizek sulla figura di Batman. Troviamo anche due firme nostrane come Simone Regazzoni e Antonio Somaini. Interessante anche il ricorso al passato, e agli anni Ottanta/Novanta (in particolare *Aliens* e *Titanic* di Cameron) come modelli di riferimento.

**Stella Bruzzi, *Men's Cinema – Masculinity and mise en scène in Hollywood (Edinburgh University Press, prezzo variabile)***

Non mancano nelle varie pubblicazioni delle numerose university presses americane gli studi sulla mascolinità e sul gender nel cinema di ieri e di oggi. Bruzzi, però, è una fuoriclasse, oltre che una delle studiose più rispettate in ambito fashion and film e in quello degli studi culturali. Come per un precedente volume sulla paternità a Hollywood, anche *Men's Cinema* studia attentamente tutti i modi attraverso i quali i film americani di oggi evocano la mascolinità. Ovviamente il cinema d'azione tiene un posto d'eccellenza tra le analisi (copertina a Tom Cruise in *Mission Impossible: protocollo fantasma*, film decisivo per più di un motivo), ma non mancano molti riferimenti al passato, da Peckinpah a Siegel, arrivando ovviamente a Scorsese e Tarantino. Il libro, saggiamente, non è interminabile né spocchioso, e perimetra una bibliografia sensata in un argomento altrimenti pronto a esondare.

**Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità (Falsopiano, 36 euro)***

Dottore di ricerca all'Università di Padova, Nicoletto raccoglie e capitalizza molti studi recenti che l'accademia italiana ha dedicato al cinema fascista, facendone giustamente uno dei campi di studio più importanti per comprendere contaminazioni e contraddizioni della produzione anni Trenta e Quaranta. Sebbene molto lungo e talvolta fin troppo generoso (500 pagine e 1352 note!), il volume si fa apprezzare per l'attenzione dedicata al femminile, tema quanto mai dibattuto sul cinema dell'epoca. Come spiega Nicoletto stessa: "adolescenti in fiore, adultere, angeli della patria, vittime sacrificali, *femmes fatales*, donne volitive", la varietà delle tipologie è troppo ampia per poterla definire univocamente. Come si fa nella "scuola padovana", Nicoletto riprende e studia i film di prima mano, facendo venire voglia anche al

**RECENSIONI** lettore non accademico di rivedere parecchi titoli un po' trascurati, e eppure nascosti spesso tra le pieghe dei palinsesti televisivi free.

**Torben Grodal, *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni* (Diabasis, 18 euro)**

Ottimamente prefato da Ruggero Eugeni, ospitato nell'ottima collana diretta da Michele Guerra, ecco un altro (anzi, uno dei più importanti internazionalmente) volumi sulle neuroscienze e il cinema. *Immagini - corpo. Cinema natura emozioni* illustra lo studio del sistema corpo-cervello nello spettatore. Torben Grodal si serve dei più moderni strumenti offerti dalle neuroscienze cognitive, dalla psicologia cognitiva ed evolucionista, con l'obiettivo di proporre un nuovo approccio integrato allo studio culturale dell'esperienza cinematografica. Lungo questa prospettiva, cosiddetta "bioculturalista", Grodal rilegge generi e periodi diversi della Storia del cinema e riconsidera questioni teoriche quali il realismo del film, l'identificazione con i personaggi e le forme della soggettività modellate dal cinema. *Immagini - corpo. Cinema natura emozioni* si è certamente uno dei volumi-chiave per un'area destinata a cambiare parecchi aspetti dei film studies.

**Maria Roberta Novielli, *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese* (Marsilio, 24 euro)**

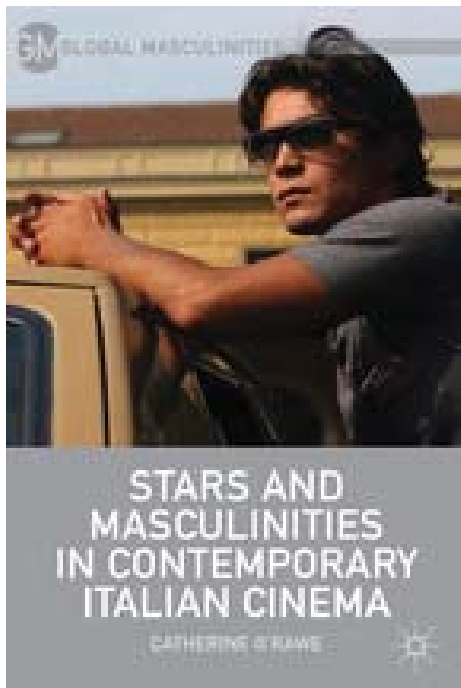
Si moltiplicano gli studi sull'animazione giapponese. Stavolta scende in campo una nipponista ben nota agli appassionati e agli studiosi, visti i precedenti saggi sul cinema del Sol Levante della stessa Novielli. Introdotto da una bella prefazione di Giannalberto Bendazzi, il volume segna un punto di svolta nello studio e nella comprensione dei lungometraggi e, soprattutto, dei cortometraggi nipponici che da decenni popolano la nostra esistenza. A partire dal pre-cinema fino a oggi, il libro ripercorre bene lo sviluppo e le vicende dell'animazione giapponese, attraverso i suoi protagonisti, le logiche produttive, ma soprattutto nelle sue intersezioni con la cultura e la società nipponica di cui ha tradotto nel tempo ogni tensione e mutamento. Accanto ai nomi più noti al pubblico italiano, scorrono i profili di artisti e sperimentatori che hanno contribuito a rendere questa storia unica.

**Marco Cucco (a cura di) *La trama dei media* (Carocci, 23 euro)**

Il progetto del volume è chiaro. Citiamo: "Le telecomunicazioni, il cinema, la televisione, l'editoria, i new media sono tutti segmenti del settore della comunicazione in costante evoluzione e che giocano un ruolo sempre più importante all'interno della società contemporanea. Ciò che viene proposto è dunque uno sguardo 'multifocale', capace di restituire e interpretare la complessità che oggi caratterizza il sistema dei media". Il volume, che raccoglie i contributi di alcuni studiosi dell'Istituto Media e Giornalismo (IMEG) dell'Università della Svizzera italiana, si pone obiettivi intriganti e offre risultati di sicuro valore. Spiccano (per gli appassionati di cinema) il saggio di Eleonora Benecchi sul fandom, e quello del curatore sul caso *La grande bellezza*.

## RECENSIONI La mascolinità nel cinema italiano

Catherine O'Rawe, *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, London 2014



Molto si sta muovendo negli studi internazionali sul cinema italiano. Chi viaggia per convegni, ormai conosce bene i volti di alcuni ricercatori, tra cui Alan O'Leary e Catherine O'Rawe, e la new wave delle analisi sul nostro cinema elaborate da docenti di università straniere. Per molti, tra cui chi scrive, questa apertura internazionale è stata una benedizione, visto che già i nostri film faticano ad essere considerati all'estero (sebbene l'Oscar a Sorrentino abbia cambiato almeno in parte questa percezione) e che per di più molti studiosi italiani della generazione precedente mostrano minor passione nei confronti della produzione contemporanea. Si aggiunga un dibattito intellettuale piuttosto puerile, basato in larga parte sull'ironia e gli sfottò, pro o contro il cinema popolare e il cinema d'autore, con risultanze giornalistiche stile Peppone/Don Camillo, per far capire i rischi sottesi a questa fase. In verità, sul terreno dell'analisi accademica le cose cambiano e negli ultimi anni abbiamo potuto leggere anche da noi alcuni libri di riferimento (*Da Ercole a Fantozzi* di Giacomo Manzoli, per esempio, non si occupa se non di striscio della produzione di oggi ma ne offre premesse di lettura certamente considerevoli) – non

citiamo qui i lavori più collettivi ed enciclopedici, dalle premesse diverse ma non meno innovative, come *L'Atlante del cinema italiano* curato da Canova/Farinotti, il *Lessico del cinema italiano* curato da Roberto De Gaetano, o i numeri monografici dei Quaderni del CSCI curati da Daniela Aronica (opere editoriali, tutte queste, dove decine di studiosi del cinema italiano hanno dato e danno un apporto sostanziale).

E così, intorno a riviste come *The Italianist* (ma anche *Journal of Italian Cinema and Media Studies* diretto da Flavia Laviosa), sono nati confronti critici e teorici appassionanti, dove ricercatori internazionali (oltre ai già citati: Dana Renga, Natalie Fullwood, Ellen Nerenberg, Danielle Hipkins e molti altri) hanno incrociato i loro interessi – che pescano da un territorio non troppo ortodosso (per fortuna) di gender e cultural studies cui forse difetta un pizzico di sociologia dei media– con studiosi italiani (oltre a Manzoli, citiamo alla rinfusa Claudio Bisoni, Andrea Minuz, Giancarlo Lombardi, Paolo Noto, Christian Uva e ulteriori colleghi non meno preparati). Il tutto mescolato al ruolo di cervelli italiani all'estero, che – sebbene malamente penalizzati dal vero e proprio blocco universitario alle carriere di giovani ricercatori avvenuto qui da noi negli scorsi anni – si sono rivelati fruttuosi per smuovere un terreno a rischio di mancato ricambio.

Tutto questo per introdurre il contesto in cui nasce *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema* di Catherine O'Rawe (Palgrave MacMillan, London 2014), poderoso volume in cui si analizzano, come da titolo, alcune figure iconiche e divistiche della produzione italiana corrente, e si cerca – al contempo – di offrire letture convincenti di alcune tendenze contemporanee, come il cinema di nostalgia, il melodramma maschile, la commedia adolescenziale e così via.

## RECENSIONI

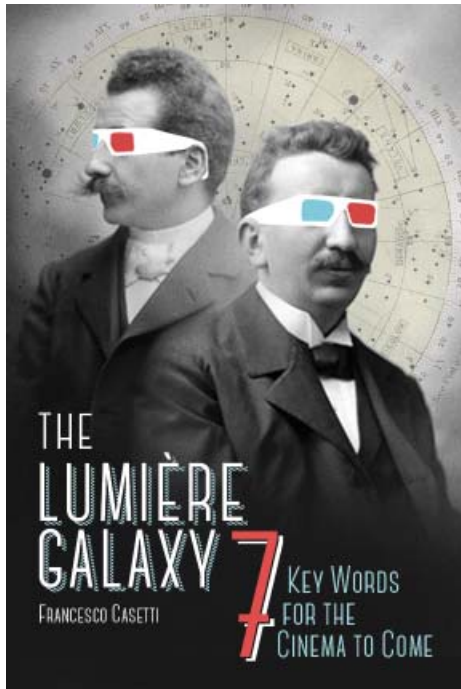
La parola d'ordine è rifiutare ogni premessa di ordine valoriale in termini di resistenza o fastidio nei confronti di generi popolari, para-televisivi, e così via. Qui ovviamente bisogna porre alcuni elementi di riflessione: l'intero volume funziona benissimo nel momento in cui ribalta una serie di routine interpretative di stampo politico, ideologico e culturale incarnate dalla critica. Visto che chi scrive la recensione è più volte citato, e talvolta legittimamente discusso nelle sue valutazioni, mi preme sottolineare la bontà delle argomentazioni di Catherine O'Rawe, specie per quanto riguarda la lettura della figura maschile nell'epoca del berlusconismo. È proprio la mascolinità e il suo intreccio con lo stardom italiano a costituire il terreno d'elezione del saggio, dove singole analisi (*Romanzo criminale* e *Caos calmo* le più illuminanti) si intrecciano a letture brillanti su blocchi di opere capaci di dialogare tra loro in categorie precise. Non mancano persino consigli di ridefinizione di genere (melodrammi finora letti come film medio-autoriali), e decostruzioni della performance di attori – in primis Riccardo Scamarcio che campeggia in copertina – altrimenti poche volte indagate dalla critica accademica. Infine – last but not least – funziona, nel libro di O'Rawe, il confronto dettagliato e continuativo con la bibliografia di riferimento, di cui viene per di più trattenuto il meglio, senza soffermarsi su alcuni eccessi “cultural” che conosciamo bene.

Caso vuole che ci sia capitato di leggere *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema* poche ore dopo aver visto lo sfortunato (per usare un eufemismo) *Maraviglioso Boccaccio* dei fratelli Taviani. Al di là dei gusti personali il film, certamente non un successo al botteghino, ha mostrato la precaria resistenza di uno stardom che qualche anno fa, proprio grazie a film come *Romanzo criminale*, sembrava promettere ben altra tenuta. Si tratta di un blocco di interpreti (Scamarcio, certo, ma anche Kim Rossi Stuart, Jasmine Trinca, Kasja Smutniak, etc.) che sembra ormai decontestualizzato, cioè senza un cinema che li rappresenti o li contenga, dopo che la riuscita di alcuni film è stata giustamente vampirizzata da una serialità italiana finalmente vicina a diventare adulta. Che tutto questo avvenga nell'era del tramonto del berlusconismo e nel momento di affermazione della mascolinità renziana, ancora tutta da studiare, non pare affatto un caso. Per intanto, il libro di Catherine O'Rawe capitalizza non solo le tappe della ricerca dell'autrice ma anche un pezzo di cinema italiano che viene esaminato con strumenti decisamente raffinati.

Roy Menarini

## RECENSIONI Dieci anni dopo

**Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, New York 2015**



*The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come* di Francesco Casetti è dichiaratamente una sorta di sequel de *L'occhio del Novecento* (Bompiani, Milano 2005) dieci anni dopo e contemporaneamente la summa di tutto quanto ha osservato, descritto e analizzato nel decennio. Scriveva Casetti nel 2005 nell'epilogo del suo libro: "assistiamo a una profonda trasformazione del contesto in cui il cinema opera (...) basta pensare a come la globalizzazione ridisegni la tensione tra frammento e totalità; il contrasto, proiettato sul territorio fisico, diventa commistione tra locale e globale, 'glocalismo'. (...) O a come la miniaturizzazione delle tecnologie cambi i rapporti tra macchina e uomo: il corpo umano, più che prolungarsi in una serie di dispositivi, li ingloba direttamente in sé; la nozione di protesi lascia il posto a quella di ibridazione. O basta pensare a come l'emergere di nuove forme di passione, tutte estremamente fisiche, ridisegni il contrasto tra eccitazione e sensatezza: i due termini si saldano in un 'sentire' che ha l'energia o il ritmo come proprio propellente" (*L'occhio del Novecento*, pag. 293)

Nel corso di questi dieci anni, Casetti ha osservato, studiato, analizzato quel cambiamento di contesto, gli effetti dell'incontro tra la contemporaneità (digitale, neomediale, globalizzata ecc.) e il cinema e ora focalizza sui sette aspetti, le sette *quidditas* del cinema oggi: *Rilocazione, Reliquie e icone, Assemblage, Espansione, Ipertopia, Display, Performance*. Due fenomeni sono fondamentali: la rilocazione e ciò che chiama "ritorno alla madrepatria". La trasmigrazione di un'esperienza da un luogo ad un altro mette in moto questioni importanti circa l'idea contemporanea di spettatore, di visione, di testo e di discorso: implica l'adozione e la fruizione, quindi la padronanza e loro maneggiabilità, di molteplici dispositivi e supporti; circa i movimenti di socializzazione dell'esperienza mediale: da un lato la trasmigrazione, per esempio dell'audiovisivo, avviene verso forme di privatizzazione dell'esperienza (davanti al pc, al televisore, a youtube ecc.), ma da un altro verso spazi urbani davanti a vaste masse di persone (per dirne uno: nei monitor sui binari delle stazioni). La rilocazione prevede processi di riallestimento dei luoghi e dei contesti dell'esperienza di visione e un vecchio spazio si riallestito coerentemente consapevole degli effetti di rilocazioni passate, un "ritorno alla madrepatria". Scriveva nel 2008: "la rilocazione delinea un antecedente per poter dire di recuperarlo, pur cambiandolo. Insomma, essa si costruisce il proprio originale cui far riferimento" (Francesco Casetti, *The Last Supper in Piazza della Scala* in 'Cinéma&Cie', 11, 2008, pp. 7-14. Anche disponibile su [www.francescocasetti.net](http://www.francescocasetti.net) – consultato il 9/3/2015). Inoltre, si delinea un passaggio da un modello di presenza e accoglienza ad uno di partecipazione e intervento che attiva nell'utente nuove e vecchie pratiche, nuove e vecchie competenze.

*Rilocazione, Reliquie e icone, Assemblage, Espansione, Ipertopia, Display, Performance*: ognuna è

## RECENSIONI

causa ed effetto delle altre, si trattengono, concatenano e dimostrano l'una coll'altra. Tutte insieme sono le caratteristiche del cinema contemporaneo, o meglio le strategie che il cinema mette in atto per esistere nella contemporaneità. Ciascuna parola chiave è analizzata a partire da un esempio concreto di esperienza, perché, in questo come in tanti altri casi, Casetti dimostra di essere non solo un grande e accortissimo teorico e analista, ma anche un acuto e attento osservatore del mondo contemporaneo. Così, ogni capitolo si apre con la descrizione di un caso esemplare e si chiude ritornando brevemente al concreto, alla luce di quanto visto e capito nei paragrafi precedenti. Il capitolo dedicato a *Performance*, per esempio, si apre con l'analisi di *Artaud Double Bill* di Egoyan e si chiude con il metaforico *Il seme della follia* (*In the Mouth of Madness*, 1994) di Carpenter, per ragionare sulla visione spettatoriale come dinamica attiva e performativa, "dall'assistere al fare"; *Ipertopia* si apre con la descrizione del megaschermo installato in piazza Duomo a Milano dal dicembre del 2007 all'autunno 2010 per nascondere i lavori in corso del Museo del Novecento e si chiude con riferimento a Ejzenštejn che raccontava di aver pensato per la prima de *La corazzata Potëmkin* (1925) a un finale in cui i veri reduci del 1905 sarebbero dovuti sbucare dallo schermo in carne e ossa: in quel momento ipotetico, scrive Casetti, "il cinema smette di funzionare come al suo solito: rinuncia al suo tradizionale impianto, e passa a un altro regime di rappresentazione – diventa teatro, performance, forse semplicemente vita." (*La galassia Lumiere. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, 2015, pag. 239)

*Il cinema esiste ancora?*, era il titolo di una lectio magistralis tenuta da Casetti a Bologna nell'Ottobre 2012 la cui risposta era "certo che esiste!": sia in quanto industria e mercato che tutt'ora produce e vende i suoi prodotti, sia come contenitore, magazzino aperto all'immaginario, di immagini storicizzate, museificate e oggi disponibili, manipolabili, *de- e ri-contestualizzabili*, come significanti *ri-significabili*. Ma, soprattutto, come modello preesistente di esperienza dell'audiovisivo e quindi di relazione tra l'individuo e l'immagine, di rapporto e di negoziazione del senso *di e in* quel rapporto.

Giacomo di Foggia



## RECENSIONI Charles Baudelaire vs Oliver Wendell Holmes

*Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Franco Angeli, Milano 2014

Giovanni Fiorentino

### IL FLÂNEUR E LO SPETTATORE

La fotografia dallo stereoscopio  
all'immagine digitale

CON TESTI DI CHARLES BAUDELAIRE  
E OLIVER WENDELL HOLMES



Questo ultimo libro di Giovanni Fiorentino è un utile tassello ai fini dello studio socioculturale dell'immagine, "decisamente fuori dall'analisi estetica e storico-artistica" (pag. 9), dall'invenzione della fotografia, fino all'esplosione di infiniti pezzetti digitali sulla rete. Ruolo che incide, e ha inciso fin dall'Ottocento, sull'immaginario collettivo e personale, sulla psicologia sociale e individuale e sulle abitudini e i comportamenti delle masse e degli intellettuali.

Ed è proprio da due intellettuali che Fiorentino prende lo spunto, "due autori che anticipano significativamente la riflessione sulla fotografia in quanto "tecnologia culturale" (pag. 10), come farà Raymond William sulla televisione: da un lato (dell'Atlantico), Charles Baudelaire, poeta, scrittore, critico letterario, critico d'arte, giornalista, aforista, saggista e traduttore, "flâneur metropolitano". Dall'altro, lo statunitense Oliver Wendell Holmes, medico, insegnante, letterato, "grande consumatore di immagini" e collezionista di fotografie stereoscopiche. L'uno polemizza contro la fotografia, "nuova industria che ha contribuito non poco a rafforzare la stupidità nella fede" che l'arte possa o debba restituire la verosimiglianza maggiore possibile con la

realtà naturale, e di conseguenza "a distruggere quanto poteva restare di divino nello spirito francese" (Baudelaire a pag. 45). L'altro, non nasconde affatto la sua eccitazione davanti a tali strumenti che catturano i raggi di sole, "fissano la nostra illusione più fugace" ("questa vittoria dell'ingegno umano è la più audace, remota, improbabile, incredibile tra tutte le scoperte che l'uomo abbia mai fatto (...) talmente familiare, da farci dimenticare la sua natura miracolosa, proprio come dimentichiamo quella del sole stesso, al quale dobbiamo le meraviglie della nostra nuova arte." Holmes, pag. 50) e che gli permettono di girare il mondo e indagarne ogni angolo pur rimanendo nella propria stanza: "quelle visioni da contemplare per le quali gli uomini rischiano la vita, spendono denaro, tollerano il mal di mare (...) queste straordinarie visioni di Alpi, templi, palazzi, piramidi, per quattro soldi ve le potete portare a casa, si possono guardare a piacimento, accanto al focolare, con un perpetuo bel tempo, quando si è dell'umore giusto, senza prendere freddo, senza la necessità di una scorta, in qualsiasi ordine di successione – da un ghiacciaio al Vesuvio, dal Niagara a Memphis – per quanto tempo si desidera, interrompendo quando si vuole" (pp. 70-71).

Ciò che Holmes e Baudelaire hanno in comune è (dunque) molto più di quanto li divide. Scrive Fiorentino: "l'esperienza del flâneur metropolitano vissuta e descritta da Baudelaire, essenzialmente quella dello spettatore ottocentesco che abita le strade della città, con la fotografia stereoscopica slitta dalla luce pubblica della strada all'ombra privata della casa" (pag. 11). Nelle parole di Baudelaire il flâneur è colui che cerca e incarna la modernità che attraversa come ipnotizzato da ciò che gli è intorno.

**RECENSIONI** Ciò che Holmes scrive a proposito dell'immagine stereoscopica gli fa da inconsapevole controcanto: "forse, mentre i due occhi fissano la doppia immagine, c'è anche una sorta di magnetismo: avviene qualcosa di simile all'ipnotismo di Braid (...) produce un'esaltazione onirica delle proprie facoltà, quasi una chiaroveggenza in cui, abbandonato il corpo, ci libriamo in volo all'interno di una successione di strani scenari come se fossimo spiriti disincarnati" (pag. 68). Sia l'entusiasta osservatore di immagini stereoscopiche descritto da Holmes, sia il flâneur di Baudelaire vogliono "voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde" (come ha scritto Baudelaire, appunto, a proposito del flâneur nel celebre *Le Peintre de la vie moderne*.)

Accostando Baudelaire e Holmes, si riesce a cogliere al meglio la stessa origine e la stessa natura del flâneur e dello spettatore: borghese, metropolitana, prettamente moderna, figlia in entrambi i casi della Rivoluzione Industriale, dell'ideologia del progresso, della "convergenza tra economia, tecnica e consumi spettacolari", che preannuncia, insomma, il prefigurarsi di un mondo in cui l'immagine e l'immaginario assumeranno un ruolo via via più preponderante sugli usi e i costumi della società occidentale.

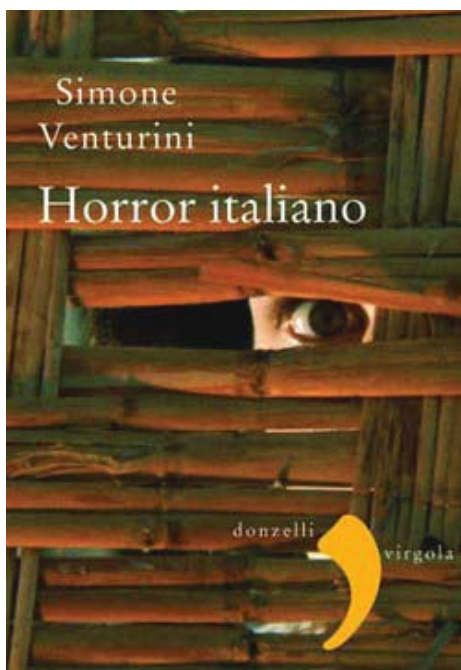
Quel mondo è la nostra contemporaneità. E Fiorentino con un coraggioso balzo in avanti, la investiga a partire da due elementi. *In primis*, lo scarto, tanto meramente quantitativo, quanto socioculturale, tra l'Ottocento e il presente digitale, in cui "l'immagine fissa ha compiuto un nuovo salto evolutivo che la riporta visibilmente al centro dell'attenzione della ricerca oltre che degli innumerevoli punti di contatto con la vita quotidiana" (pag. 32): dalla scomparsa del supporto, dal formarsi "di un ambiente visivo digitale relazionale" in cui si evidenziano modelli di performance comunicativa e di auto-narrazione visiva completamente originali, alle nuove forme d'intimità, fino all'incorporazione di media tecnologici fotografici e all'automazione del gesto scattare/condividere/taggare. Secondo elemento: ancora Holmes, che nel terzo dei suoi testi riportati tralascia l'entusiasmo per la stereografia e riflette sulla popolarità del ritratto fotografico, i *ritratti-cartolina*, che, scrive, "sono diventati ultimamente la valuta sociale, la 'banconota' sentimentale della civilizzazione." (pag. 91) E, come parlasse delle foto su un social network, ne esalta la facoltà, non solo di trasferire fattezze e fisionomie, ma di comunicare personalità e sentimenti intimi e individuali a chi guardi o si chieda di guardare.

Concludo con parole di Fiorentino: gli articoli di Baudelaire e Holmes "si inseriscono in un più ampio contesto teorico interdisciplinare utile a ripensare l'analisi culturale dell'immagine in una prospettiva genealogica che la vede occupare oggi nuova centralità nella vita quotidiana e una intensa dinamicità intermediale." (pag. 12)

Giacomo di Foggia

## RECENSIONI Del gusto italiano per l'orrido nel XX secolo

Simone Venturini, *Horror italiano* Donzelli, Roma 2014



Il volume di Venturini inaugura la nuova serie della collana "Italiana", recentemente trasferitasi presso i tipi di Donzelli. Nel passaggio al nuovo editore la struttura si è mantenuta inalterata: monografie suddivise in un lungo saggio introduttivo e in una serie di analisi di film, con lo scopo di rivisitare con strumenti innovativi degli aspetti cruciali della storia del cinema italiano. Non a caso molti volumi della collana sono imperniati sui generi cinematografici nazionali: un campo di ricerca che nel corso degli ultimi dieci-quindici anni si è dimostrato particolarmente ricco, sia dal punto di vista delle proposte teoriche che da quello della qualità delle singole indagini. Questo discorso vale anche e soprattutto per il genere di cui si occupa questo volume, ovvero l'horror italiano. A lungo trascurato, negli ultimi anni esso si è visto dedicare un buon numero di contributi, soprattutto in area anglosassone, mentre in Italia è diventato l'oggetto di una serie di studi di provenienza eterogenea: una critica cinefila orientata verso la rivalutazione del cinema di genere, la quale nel corso degli ultimi vent'anni ha svolto un ruolo fondamentale sul piano della mappatura,

del recupero filologico e della diffusione di quest'ultimo; studi critici dotati di strumenti più sofisticati e orientati verso il riesame di alcuni fenomeni spesso trascurati dalla storiografia tradizionale; infine studi di matrice accademica, che hanno indagato i generi italiani contestualizzandoli all'interno di problematiche più ampie, come la dimensione produttiva del cinema italiano o le teorie dei generi cinematografici. Il lavoro di Venturini si ricollega principalmente a quest'ultimo filone di studi, anche se il suo testo dialoga proficuamente con contributi provenienti da tutti e tre i settori.

Allo stesso tempo, tuttavia, questo volume introduce anche uno scarto significativo nei confronti delle linee di ricerca imperniate sullo studio dei generi cinematografici. L'intuizione principale di Venturini, infatti, è quella di non affrontare l'horror all'interno di un'ottica specificamente di genere, legata cioè alla dimensione industriale, alle strutture narrative e all'iconografia dell'horror, dal momento che un approccio di questo tipo avrebbe obbligato l'autore a prendere in considerazione solamente i film appartenenti a una breve stagione che va, grossomodo, dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Ottanta. Al contrario, il volume estende il proprio campo di indagine prendendo in esame il più vasto ambito del rapporto tra la cultura italiana e "il gusto dell'orrido" in senso lato, in un arco temporale che va dagli anni Dieci alla fine degli anni Settanta. Venturini intende mettere così in crisi l'assunto della presunta estraneità della cultura italiana rispetto alla letteratura e al cinema di matrice "gotica", per individuare invece i percorsi attraverso i quali si è sviluppato un immaginario orrorifico – presente nei prodotti della cultura di massa fin dalle prime fasi del processo di modernizzazione – che solo in determinati momenti storici si sarebbe cristallizzato in un vero e proprio genere cinematografico inserito nella struttura industriale nazionale. Da questo punto di vista, Venturini lavora su due fronti. In primo luogo, su di una ricognizione delle marche orrorifiche rinvenute all'interno di contesti ampiamente eterogenei: oltre che nel gotico e nel giallo degli

**RECENSIONI** anni Settanta, anche nel muto degli anni Dieci, nei Cineguf, nel cinema calligrafico, nell'avanguardia post-sessantottesca, o in esperienze liminari della commedia all'italiana e del cinema d'autore come *Un borghese piccolo piccolo* (Mario Monicelli) e *Gran bollito* (Mauro Bolognini), entrambi del 1977. In secondo luogo, lo studioso effettua un ammirevole lavoro di ricerca documentaria sui prodotti della cultura di massa relativi ai periodi indagati, prendendo in esame periodici illustrati, resoconti sulle varianti italiane del teatro del Grand Guignol, fotoromanzi e novellizzazioni.

Nella seconda parte della trattazione di Venturini, questo persistente legame tra l'immaginario orrorifico e alcuni delicati momenti di passaggio della cultura nazionale è ulteriormente rafforzato dalle analisi, organizzate attorno a un corpus che incorpora (ma non è limitato a) il tradizionale canone dell'horror italiano. Intrecciando diverse metodologie di analisi (tra cui *feminist theory*, *production studies* e teorie del postmodernismo) l'autore dà così corpo a quei traumi della cultura nazionale che sono stati messi in scena – filtrati da una sensibilità orrorifica – attraverso il cinema: dalle due guerre mondiali, al senso di insicurezza del post '68, fino alle ansie postcoloniali di *Zombi 2* (Lucio Fulci, 1979).

Così facendo, Venturini, che già aveva indirettamente dato il suo contributo agli studi sul genere con la sua prima monografia imperniata sulla Galatea – la casa di produzione che aveva dato vita a *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960) – imprime una svolta ulteriore a un settore di studi che sembra poter riservare ancora molte sorprese.

Francesco Di Chiara

## RECENSIONI Cinema's Linguistic Turn?

### 52. New York Film Festival 2014



In contrast to comparable events, the New York Film Festival is small because it features only twenty-five films every year. This special size is close to a highly selected, potentially symptomatic cross-section. It lends itself to speculation as to where the cinema might be heading today, in the midst of digital culture, special effects, and fast video games. The speed of e-mail seems to be competing with thought, while linguistic introspection starves for a different kind of temporality. Students write with more and more grammatical and spelling mistakes, while we teach more and more with PowerPoint presentations, posters, and bullet points. There is no time to explain or question the connections from one idea to the next.

After attending the 2014 New York Film Festival, I was reminded of the breakdown of language in blogs, commercial ads, and chat rooms. Normal sentences are mutating into the unknown glyphs of a new generation. Technological terms replace verbal statements, and acronyms proliferate. The three most interesting films for me were: the Dardenne Brothers' *Two Days and One Night*; Olivier Assayas' *Clouds of Sils Maria*; and Abderrahmane Sissako's *Timbuktu*. With articulate and time-consuming dialogues spoken by both trained and nonprofessional actors, these three films suggest that contemporary cinema is living through a linguistic turn. Dialogue, conversation, verbal exchange loomed large on the screen with all their thought-provoking ingenuity and cunning potential. In other words, to listen and think was as important as to look and feel during the screening of these films at the festival.

Such an overall situation reminded me of an episode between two nonprofessional actors in Vittorio De Sica's film *Umberto D* (1952): the protagonist, played by Carlo Battisti, is a professor of linguistics at the University of Florence, and he tells the little pregnant maid Maria: "It is important to know your grammar." Regardless of the fact that the films I shall discuss were accompanied by subtitles, the verbal nuances of the screenplay in the Dardennes' film, and the interweaving of French, English, Arabic, and the different tribal languages of Mali and West Africa in *Timbuktu* were a crucial component of the *mise-en-scène* itself in each case. *Clouds of Sils Maria* also fits my claim of a "linguistic turn" in today's cinema which demands more thought and thrives on a slower tempo.

In fact, Assayas' latest effort deals with the seemingly uneventful interaction between a successful actress, Maria Enders (Juliette Binoche), and her young assistant, Valentine (Kristen Stewart). They spend a lot of time together working at home and hiking in the mountains. Valentine helps Maria to master the dialogue of her upcoming performance, day after day. Meanwhile their relationship constantly shifts, like a snake slithering on the ground. This happens not only when they work, but also when they relax and seem to engage in casual conversations, laughter, and drinking. All of a sudden language becomes a mysterious force comparable to a special gathering of clouds in a valley surrounded by the mountains of South Tyrol. Called the "Maloja Snake," the designation of this natural phenomenon is

## RECENSIONI

also the title of the play Maria is rehearsing for the second time, this time playing the role of the older woman next to her younger female disciple. This re-visitation of the past becomes all the more charged, because this particular text, also titled *Maloja Snake*, originally launched her career into international fame. The channeling of clouds into a snake-like formation, the passing of time, and the gap between generations—these are the topics of Assayas' logocentric and long film. I asked myself if *Clouds of Sils Maria* was a bit too long. I decided against this possibility, because the slow tempo of human conversation was necessary to experience a different and calmer sequencing of ideas inside my own mind. Indeed, this switch of rhythm was indispensable to my appreciation of this film.

In a similar fashion, the issues of translation, long-distance communication, and the legalistic battles over what words mean in Shariah law are the central focus of Sissako's *Timbuktu*. Instead of relying on expensive combat scenes and action-filled sequences, Sissako investigates war through a series of conversations. This verbal orientation not only dominates the interaction among the characters, it also subtends the director's dialogue with film history itself. This is why, for example, he refers to Alain Resnais and Chris Marker's *Les statues meurent aussi* (Statues Also Die, 1953). Shortly after the beginning of his film, we see bullets injuring a few African masks and statuettes. In Resnais and Marker's controversial anti-colonial French documentary, the filmmakers reflect on a "botany of death." It is well-known that, in African sculpture, the shaping of the wood is supposed to preserve the idiosyncrasies of whichever particular tree has enabled this feat of art-making. To some extent, nature itself cooperates with the talent of the sculptor, who does not interrupt the link between plant and object. After travelling too far away from their original context, the African wooden statues slowly die inside the Western museums. It is as if the trees that were still breathing inside of them had lost all access to some kind of vital lymph.

Characterized by an intentionally slow tempo, in order to ponder over the contradictions, *Timbuktu* reduces the depiction of the West to technology. The so-called representatives of "Western powers" are refreshingly absent as far as the human characters are concerned, while one cow is called GPS. The subject of the story is the implementation of a dehumanizing version of the Koran among Malians who are already practicing their Islamic faith. Instead of a war film, Sissako presents the political situation in *Timbuktu* as a rough change in management style between competing ways of understanding the Islamic ethos in regard to property, marriage, art, and social boundaries. This kind of approach is much more internal and thought-provoking than comparable films depicting terrorism in Africa and the Middle East.

In *Timbuktu*, the power of music and song and the muteness of sculpture and sport emerge as the only inspirational forces capable of sustaining personal and collective resistance. A flood of language runs through the film, but its use is intentionally formulaic or ineffective. The film finds its climax in a children's silent soccer game played without a ball. The poetry of Sissako's sequence in slow motion competes with Michelangelo Antonioni's tennis game among mimes at the end of *Blow-Up* (1966). Even if language dominates its unfolding, Sissako's film opens with a speechless and vitalistic unleashing of speed that has nothing to do with wireless communication. An antelope runs across the savannah faster than a jeep filled with men all dressed in black and holding Kalashnikov rifles. It is an image of *élan vital*, namely a figure of something that it is much more important than the impulse to survive. Completely separate from linguistic confrontations, the antelope stands for a shared cry of freedom.

By the end of *Timbuktu*, a young male motorcyclist drives away at breakneck speed. Just like the antelope, his trajectory amounts to a forward movement that defies all obstacles. By now a trope in Sissako's cinema, the figure of the motorcyclist originally appeared in his slow and meditative *Life on*

**RECENSIONI** *Earth* (1998). Possibly lifted from Fellini's iconography in *Amarcord* (1973), the motorcyclist thrives on Western technology in the microscopic village of Sokolo. It is hard to tell whether his valence is African defiance or Western consumerism. In Sokolo, not one single phone call is easy to execute, while goats and donkeys are more efficient than bicycles.

Since *Life on Earth*, things have changed in West Africa. Now the cell phone dominates everywhere. Yet Sissako's *Timbuktu* ends with a young girl running up the dunes of the desert and struggling to find a clear direction after her parents' death. Not quite a close-up on a single face, the way François Truffaut sealed his *400 Blows* on Antoine Doinel's (Jean-Pierre Léaud) puzzled expression, she runs up towards us. She is speechless, just as we are as we sit in the dark. Together with the spectators who are questioning themselves in regard to what they have heard and seen, she is about to become a living question mark, within a narrative so hopelessly filled with human language and wireless communication.

*Timbuktu's* slow tempo returns in the Dardennes' *Two Days and One Night*. Set in an industrial town, a young woman risks losing her job unless she can persuade several of her co-workers to give up their annual salary bonus. The Dardenne brothers' well-known focus on the working class creates ample room for the observation of behavioral elements which are contingent enough to defy predictable and abstract identity politics. Brilliantly played by Marion Cotillard, the protagonist, Sandra, approaches each colleague with a mixture of hesitation and despair. These conversational encounters never become repetitive, but they reveal a constellation of complex personal issues and intersubjective perceptions. A film made of banal locations, *Two Days and One Night* builds an amazing level of suspense. This is the case because the ending of the film itself is very much an indictment of the deceptions of language. And yet, language is all Sandra has to advocate for herself.

In conversation after conversation, an intricate tapestry emerges with layers of deception next to folds of solidarity. The Dardennes' film could have easily flopped at the very end. This does not happen, because when Sandra confronts her employer's foreman, she has become a different person from the one we had originally encountered at the beginning of the film. She can speak well and for just the right amount of time to prevail against adversity, even though she has lost her job. Yet what is most stunning is that the employer calls Sandra in and tries to persuade her to stay in her job. He argues that nobody will be fired, because he will simply not renew the temporary contract of her African-immigrant colleague.

Well beyond the dichotomy of happy or sad endings, the film's conclusion soars on the rhetorical difference between firing someone and not renewing a temporary hire. Power is all about language, in the best and in the worst ways. Rhetoric replaces human fellowship. In clear antithesis to this binary dilemma, Cotillard's performance is evolutionary, because it becomes richer and richer as time goes by. Whenever she speaks to a different colleague, we are reminded of an actress trying out her lines, rehearsal after rehearsal, as she grows into her new role. Cinema's linguistic turn, in this case, enriches the Dardennes' film with a meta-textual level that discloses the incremental impact of verbal exchanges between how Sandra feels about herself and the new person she has become by the end of her plight. As the title itself suggests, time is the protagonist of *Two Days and One Night*.

It might be too ambitious to claim that all the feature films in the 2014 New York Film Festival engaged to some extent in my hypothesis of a linguistic turn, but I shall briefly mention that Jean-Luc Godard's film, which centered on his dog, was titled *Beyond Language* and resonated with the poetical intensity and verbal intellectualism that we always expect from this legendary director. Unfortunately, Abel Ferrara's *Pasolini* was most disappointing because Willem Dafoe, who played Pier Paolo Pasolini, spoke in English

---

**RECENSIONI** and in Italian during the same sequence. Standing in the middle of a Roman *trattoria* ordering a “steak,” the poor Dafoe looked helpless and ridiculous. Ferrara’s *Pasolini* was comparable to a schizophrenic experiment in bilingualism, as if two worlds had collided in the Wikipedia dictionary.

Angela Dalle Vacche



## RECENSIONI Racconti di vite non omologate

### 32. Torino Film Festival 2014



La trentaduesima edizione del Torino Film Festival, svoltasi dal 21 al 29 novembre 2014, è stata anche la prima targata Emanuela Martini, storica vice-direttrice della manifestazione.

Con un'offerta vastissima, forse anche troppo per riuscire a fruirne in modo esaustivo, Torino si dimostra ancora una volta un festival ricco e fertile, di cui non possiamo che restituire una piccola parte. Una tra le linee costanti rintracciabili nei titoli proposti è forse quella del racconto di vite "difformi", "alternative", "differenti", "non omologate". Si può scegliere la descrizione che si preferisce per indicare tutta una lunga serie di storie e personaggi che abitano i propri spazi seguendo solo le proprie regole, o cercando di difendere strenuamente il proprio stile di vita "anomalo". Siano essi finzionali o reali.

Si va dai bikers reduci del Vietnam di *Stray Dog* (Debra Granik), disillusi outsider che si ostinano a vivere lontani dalla società in una comunità di camper nel bosco, ai bambini e maestri della Scuola Libera Teddy McArdle di

Little Falls, New Jersey, raccontati in *Approaching the Elephant* (Amanda Rose Wilder).

Nel primo, la vita di Ron (detto Stray Dog), biker e reduce ultrasessantenne, si muove tra comunità, attivismo e famiglia (formata dalla moglie messicana Alicia e i suoi due figli, che sperano di ricongiungersi alla madre negli Stati Uniti). L'obiettivo di Granik lo segue mostrandoci un melting pot culturale e religioso tanto assurdo quanto affascinante fatto di filosofia hippy e nazionalismo, cattolicesimo e paganesimo, valori di amicizia e solidarietà, che alimenta una comunità in grado di sopravvivere soltanto grazie all'apporto organico di tutti i suoi membri, lontano da una civiltà per la quale i protagonisti non sono altro che reietti.

*Approaching the Elephant*, invece, affronta – con l'occhio distaccato ma partecipe del *free cinema* cui l'autrice si ispira – un percorso didattico alternativo fatto di democrazia diretta, riunioni continue in cui bambini e maestri hanno lo stesso potere decisionale e classi a frequenza non obbligatoria. Il film è un'immersione nelle – rumorose – vite di Lucy, Giovanni, e degli altri alunni della scuola, e del preside e fondatore, Alexander. Lungi dal fornire una celebrazione di questo metodo di insegnamento, la regista osserva da vicino gli eventi, mostrando l'incredibile forza ma anche i rischi e la frustrazione che un tipo di scuola senza gerarchie e obblighi comporta. Un ritratto incredibilmente coinvolgente di una vera utopia didattica.

Si passa, poi, dal commovente papà affetto da disturbi mentali interpretato da un Mark Ruffalo in stato di grazia in *Infinitely Polar Bear*, esordio autobiografico alla regia della sceneggiatrice Maya Forbes, agli adolescenti appassionati di musica "alternativa" nell'oscura provincia italiana di *Frastuono* (Davide Maldì).

Il primo racconta le vicende della famiglia Stuart, sul finire degli anni Settanta. Maggie Stuart è costretta a trasferirsi da Boston a New York per frequentare il college e ottenere un titolo di studio che le permetta

## RECENSIONI

di mantenere le figlie, Amelia e Faith. Per poterlo fare dovrà compiere un atto di fiducia e affidare le figlie al padre, Cam, appena ripresi da un ricovero in ospedale psichiatrico. Un film che con immenso calore e umanità mostra il rapporto, divertente e realistico, tra due figlie capricciose e spaventate, che si vergognano del padre “strano” e della casa disordinata, e un padre anomalo che, con fatica e gioiosa incoscienza, riesce a crescerle.

*Frastuono*, invece, pur con gli inevitabili eccessi di un’opera prima, ci mostra la vita di due adolescenti della provincia toscoemiliana. Iauì è cresciuto in una comunità autogestita nel bosco, e crea musica psy-trance; Angelica proviene da una famiglia benestante e borghese ed è la leader di un gruppo punk-rock. Le atmosfere sognanti e la scrittura credibile delle vite dei due ragazzi riescono a dare vita a un ritratto verosimile di una possibile adolescenza nella provincia italiana.

Raccontano sempre l’Italia “che non si conforma”, infine, i documentari *Qui* (Daniele Gaglianone) e *Una nobile rivoluzione* (Simone Cangelosi). Il primo, con interviste insolitamente e piacevolmente lunghe, dà voce a dieci NoTAV membri di quella lotta intergenerazionale che da oltre venticinque anni anima i territori su cui si vorrebbe costruire la Torino-Lione. Si va dalla signora cattolica praticante al conduttore radiofonico di Radio Blackout, dal sindaco di Bussoleno all’attivista che si ostina a cercare di parlare con i poliziotti che da anni presidiano e militarizzano la sua casa, al carabiniere in congedo ferito dalla polizia durante gli scontri. Voci finora inascoltate di persone che hanno preso in mano il proprio territorio, consapevoli che “qui” sta succedendo qualcosa che non si può ignorare.

Il secondo, infine, racconta con l’aiuto di un amalgama di materiali d’archivio cinematografico e video, e con l’aiuto di numerose interviste, la storia di Marcella Di Folco, che di vite “non conformi” in realtà ne ha avute molte. Quella più nota: presidente del Movimento Identità Transessuale, attivista instancabile, prima donna transessuale al mondo eletta in una carica pubblica come consigliere comunale a Bologna. E, precedente al cambio di sesso, un’altra vita straordinaria: attore per Fellini e buttafuori del Piper nel periodo d’oro degli anni Sessanta. Una vita sotto i riflettori che si era fatta testimonianza viva e umana per i movimenti LGBTQ nel momento della loro formazione, di cui Cangelosi traccia con delicatezza il ricordo.

Molti gli altri titoli interessanti passati sugli schermi torinesi, alcuni di questi già usciti nel frattempo in sala (come *Whiplash* di Damien Chazelle, *Cold in July*, di Jim Mickle o *The Drop* di Michael Roskam), senza dimenticare l’attesa seconda parte della retrospettiva dedicata alla New Hollywood. Un’offerta variegata che non fa mancare niente allo spettatore, tranne forse il tempo necessario per passare da una sala all’altra.

Lucia Tralli