

LO SQUALO (JAWS, 1975)

- Steven Spielberg fa il suo ingresso nel mondo del cinema quando la New Hollywood sembra aver ormai esaurito gran parte della sua spinta propulsiva. Lo dimostra il fatto che *Sugarland Express* non sortisce lo stesso successo di *Duel*. Certi temi del nuovo cinema paiono aver perso di vivacità e interesse.

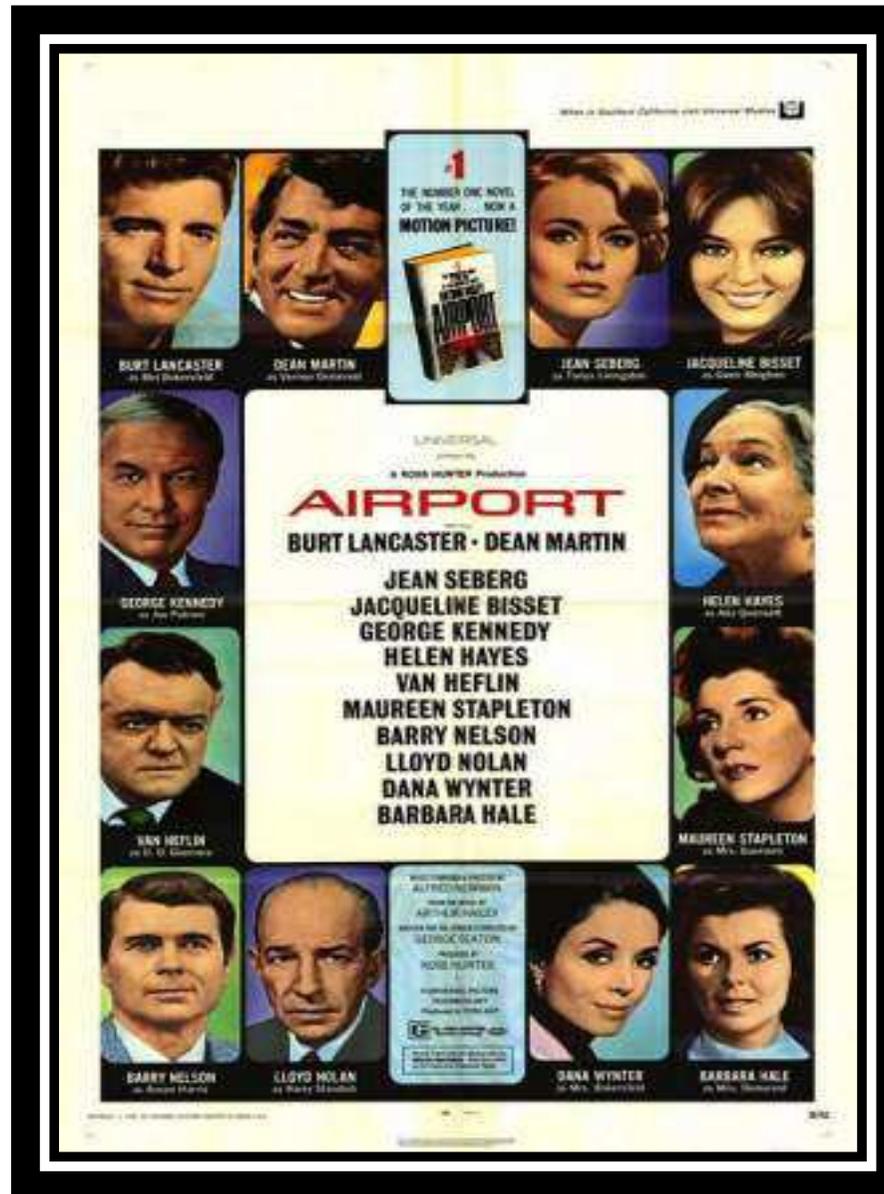
- Che il film del '75 rappresenti, come è stato detto da molti, «**la pietra tombale scaraventata sui resti della New Hollywood**» (M. Resmini) o il momento in cui «**Hollywood [può] continuare a essere Hollywood**» (F. La Polla), è una lettura, almeno in parte, discutibile.

- Quel che è certo è che *Lo squalo* darà la possibilità al giovane regista di imporsi all'attenzione generale come esponente di una “**nuova tradizione**” (quella del **blockbuster contemporaneo**) e al contempo come **innovatore di questa stessa tradizione** (cfr. F. Wasser).

- Ispirandosi alla nota **suspense hitchcokiana**, Spielberg riuscirà con *Lo squalo* a superare tanti altri *disaster movies* coevi.

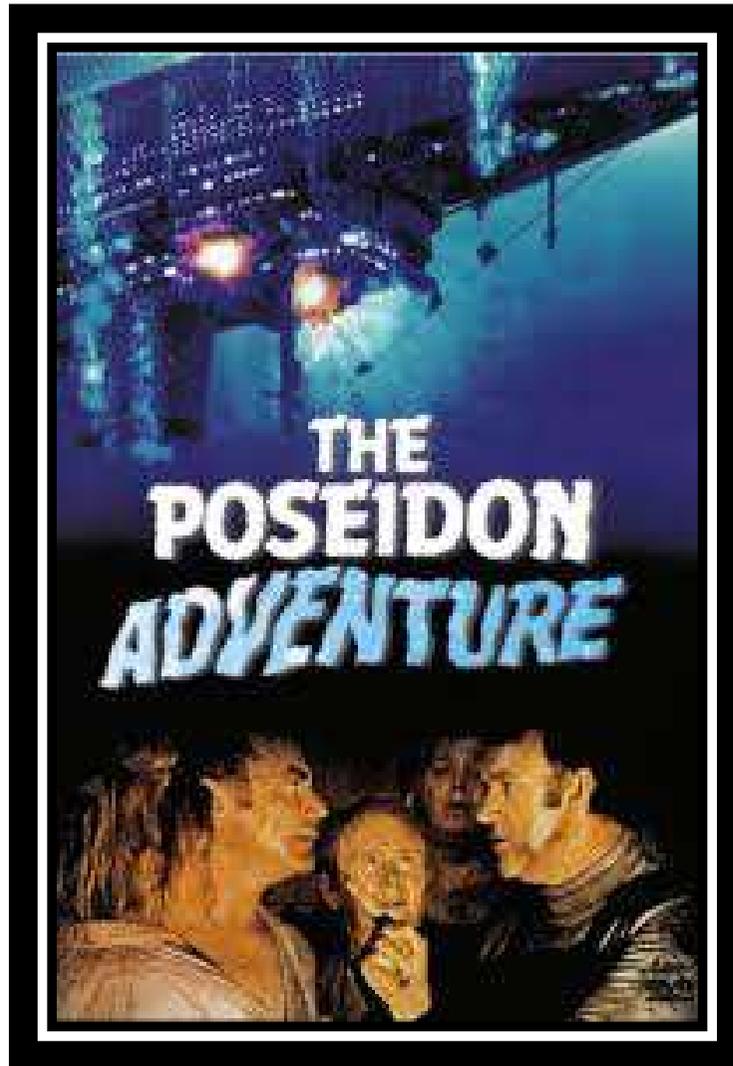
- *Lo squalo* non inventa un nuovo genere. Film incentrati su apocalittiche catastrofi esistevano già durante il periodo classico. Inoltre, prima del 1975 escono almeno tre titoli appartenenti al filone:

Airport (1970) di George Seton



L'avventura del Poseidon

(The Poseidon Adventure, 1972) di Ronald Neame



L'inferno di cristallo

(The Towering Inferno, 1974)

di John Guillermin e Irwin Allen



- I *disaster movies* dei primi anni '70 sono generalmente ambientati **nella contemporaneità** e spesso presentano **personaggi appartenenti a classi differenti**. La vicenda viene così trovarsi sullo sfondo di conflittualità sociali preesistenti alla catastrofe (cfr. Stephen Kane cit. in F. Wasser).

- Inoltre, questi titoli possono quasi sempre vantare **cast stellari** con circa una decina di interpreti molto noti e da tempo affermati.

- In altre parole, si tratta di prodotti ancora legati all'immaginario della vecchia Hollywood e che non hanno come priorità quella di attrarre le giovani generazioni.

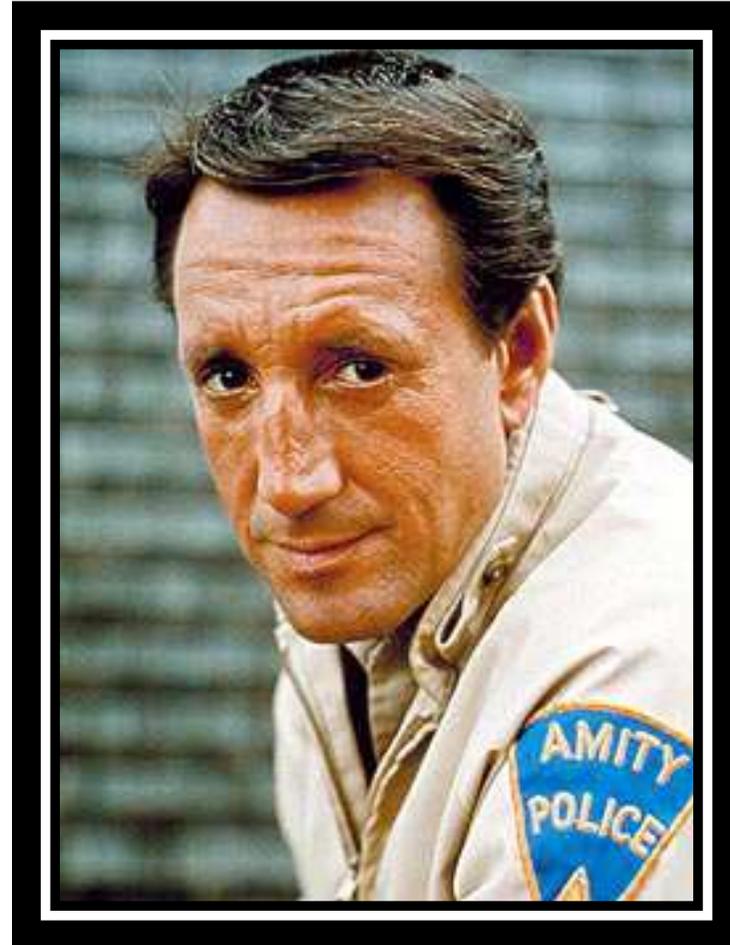
- Al contrario, Spielberg vuole realizzare **un thriller/*disaster* movie** adatto alla sua generazione.

- Pertanto, per prima cosa, evita la presenza di un cast *all stars*

Roy Scheider (1932-2008)

- Interpreta lo **Sceriffo Martin Brody**.

- Ha alle spalle una solida reputazione come *supporting actor*, ma non è una star.



Robert Shaw (1928-1978)

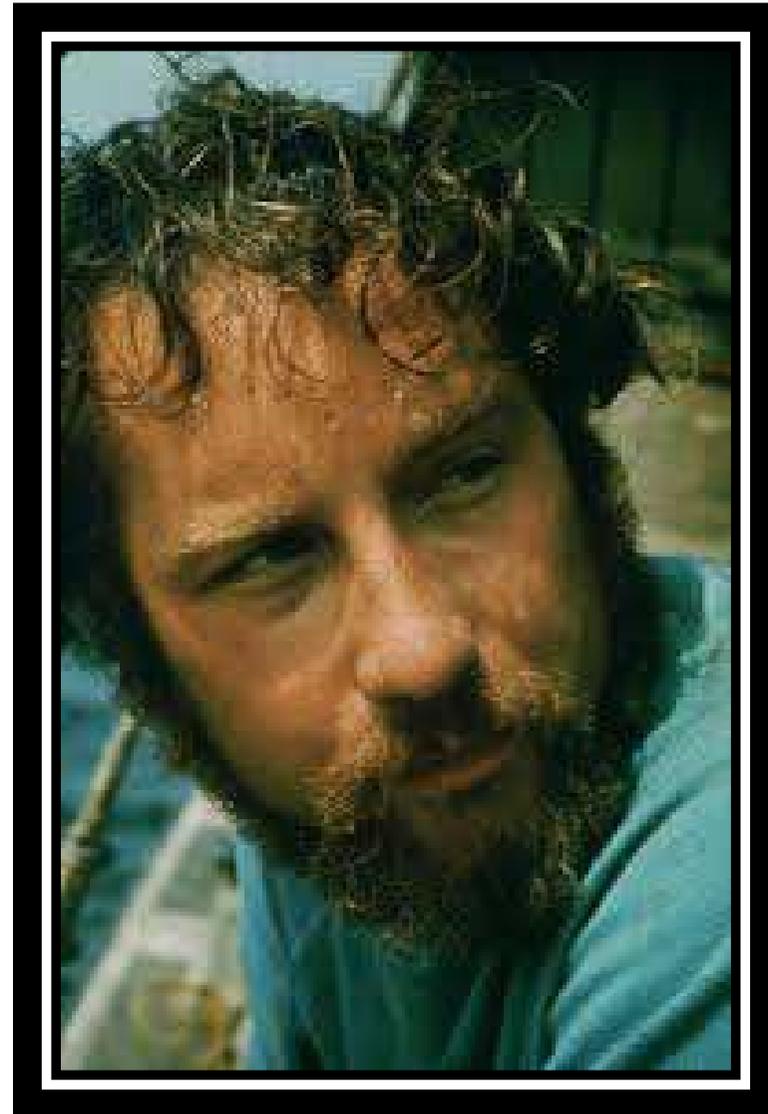
- Interpreta il rude cacciatore **Quint**.
- Anche lui ha alle spalle una lunga carriera come caratterista.



Richard Dreyfuss

(1947-)

- Interpreta **Matt Hooper**, il biologo marino di buona famiglia.
- Al momento di girare *Lo squalo*, è un attore **relativamente noto**. In seguito, lavorerà con Spielberg per *Incontri ravvicinati del terzo tipo* e *Always – Per sempre* (Always, 1989).



- Spielberg mantiene il tradizionale motivo del conflitto di classe, ma elimina la caratterizzazione di Hooper come seduttore e il dettaglio, presente nel romanzo da cui il film è tratto, di una relazione adulterina fra il biologo ed Ellen, la moglie di Brody.

- Ai numerosi sceneggiatori che metteranno mano al soggetto Spielberg chiederà di eliminare tutti gli stereotipi del genere:

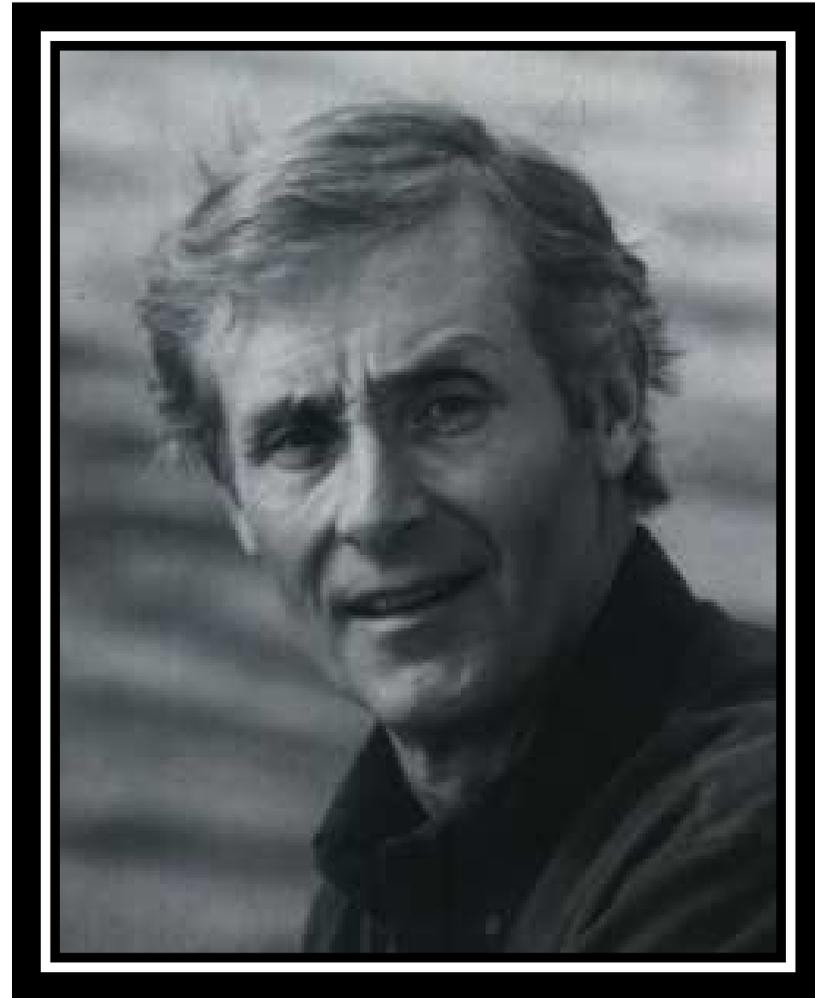
_ il sottotesto erotico

_ l'idea che l'eroe della classe operaia sia più capace degli altri

- **Al contrario, il vero eroe della storia si rivelerà essere (sorprendentemente) il modesto e piccolo borghese Sceriffo Brody.**

Peter Benchley **(1940-2006)**

- Scrittore e giornalista statunitense, deve la sua fama principalmente al romanzo *Lo squalo* (*Jaws*, 1974).
- Per 44 settimane il libro compare nella lista dei più venduti; un anno dopo Spielberg realizza l'omonimo adattamento cinematografico.



La vicenda produttiva e distributiva

- **Richard D. Zanuck** e **David Brown**, produttori della Universal, capiscono presto che il recente libro di Benchley può offrire l'occasione per un film di grande successo. Ne acquistano i diritti per circa **\$175,000**.

- Dopo aver preso in considerazione un paio di altri registi, i due produttori affidano la regia del film al giovane Spielberg.

- Fin da subito, Zanuck e Brown vogliono che la sceneggiatura sia redatta dallo stesso Benchley. Lo scrittore realizzerà tre bozze che saranno, però, giudicate insoddisfacenti.

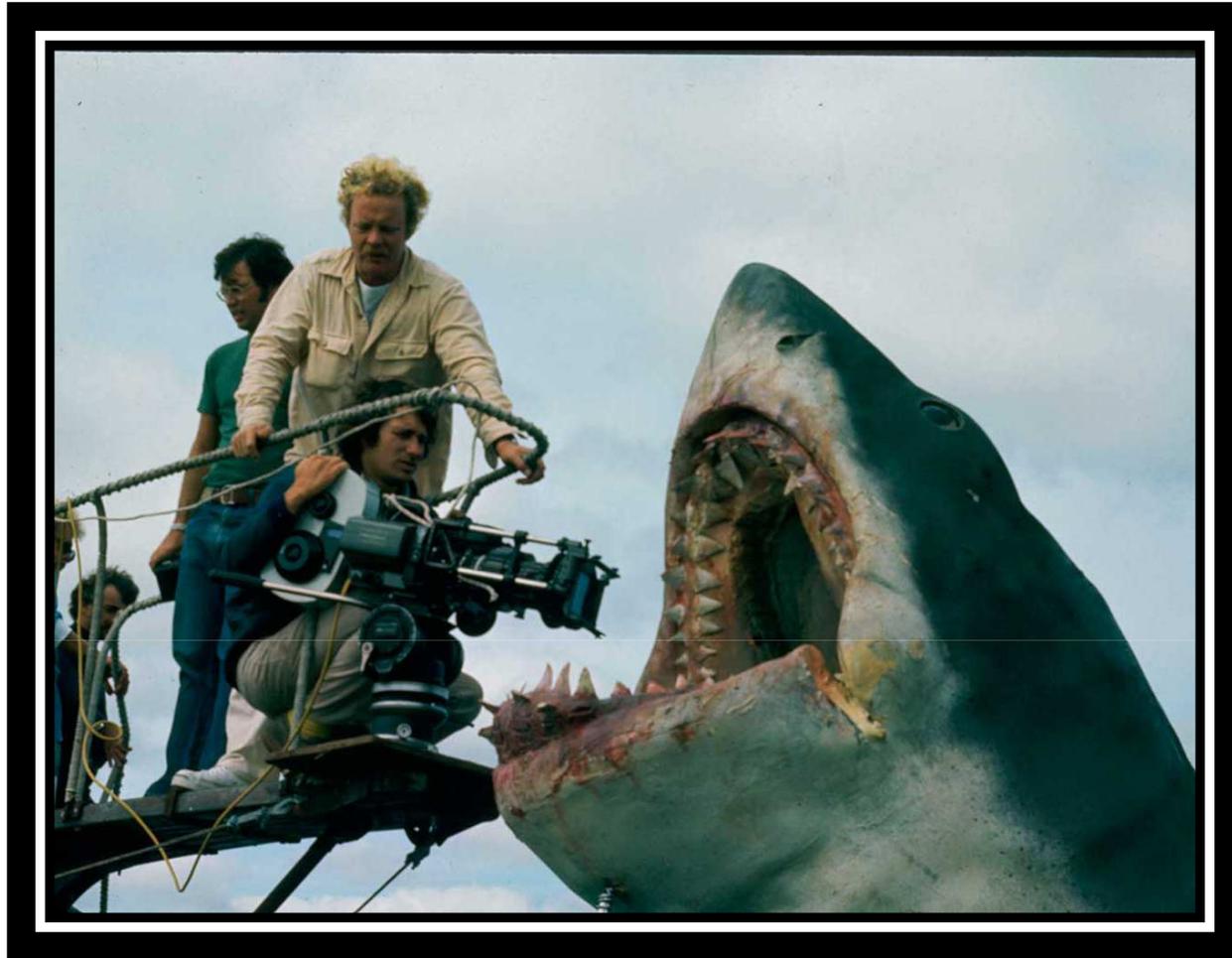
- I produttori e Spielberg chiederanno ad altri sceneggiatori – **Howard Sackler, Carl Gottlieb e John Milius** – di intervenire. Lo stesso Spielberg preparerà una sua bozza.

- La lavorazione del film sarà costellata di problematiche di natura tecnica. In particolare, sarà la creazione del mostro, dello squalo, a creare continui problemi.

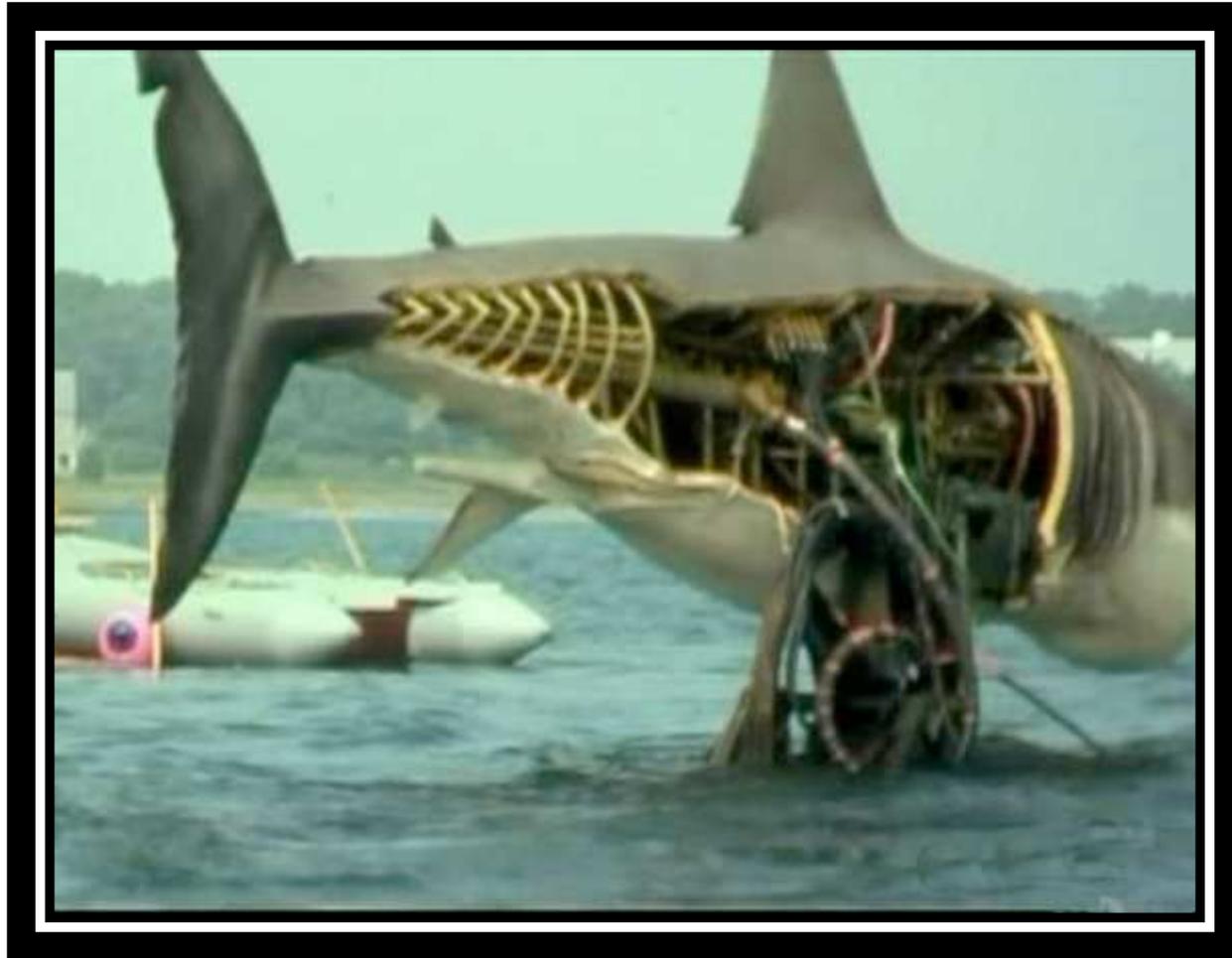
- Saranno costruiti **tre squali meccanici**: un modello intero per le riprese subacquee e quelle in cui l'animale si muove a fior d'acqua, e due apposta per girare a destra o sinistra, con un lato completamente cavo in modo da far alloggiare al suo interno i meccanismi idraulici. Sarà anche utilizzata una pinna dorsale da far scorrere a pelo d'acqua.
- La loro costruzione è supervisionata dal designer di produzione **Joe Alves** e dall'artista degli effetti speciali **Bob Matthey**.
- I continui malfunzionamenti degli squali meccanici ritardano di diversi mesi la fine delle riprese (**da 55 giorni previsti si arriva a 150 giorni**), fanno lievitare il budget (**da 4 milioni a 9 milioni**) e mettono a repentaglio la conclusione del film.



Spielberg e il “grande bastardo bianco”



Il modello intero



Il modello scavato sul fianco



Scorcio sul porto dell'isola di Martha's Vineyard (MA), usata per le riprese del film

- A un certo punto, non potendo più fare affidamento su modelli meccanici, **Spielberg ricorrerà ad alcuni stratagemmi**. Fra questi va citato l'utilizzo dei barili il cui riaffiorare dalle acque diventa il segnale dell'avvicinarsi dello squalo. Invece di nuocere al film, questa e altre **soluzioni forzate** hanno aumentato e reso più raffinato il livello della suspense.

- Ma oltre al sapiente uso degli effetti speciali, *Lo squalo* rappresenta **un'opera antesignana anche per la strategia promozionale e distributiva utilizzata.**

- ***Lo squalo* è il primo film che deve il suo successo a una “distribuzione a tappeto” nelle sale.**

- **Inoltre, è tra i primi film a servirsi in modo massiccio della pubblicità su scala nazionale, specialmente quella televisiva.**

- **Il film esce il 20 giugno 1975. Prima di allora, l'estate era considerata un periodo "fiacco" per il botteghino.**

- **Primo film a guadagnare più di \$470 milioni in tutto il mondo, *Lo squalo* smentisce definitivamente questa percezione.**

La concezione del mostruoso nel cinema di Spielberg

- A partire dalla sua distribuzione e sempre più nel corso degli anni, *Lo squalo* è diventato **l'emblema universale di una forza oscura** che giace sotto la superficie, pronta a divorarci (cfr. Lester D. Friedman)

- La storia, estremamente semplice, di tre uomini molto diversi, ma uniti nello scopo comune di salvare la loro comunità da un enorme squalo bianco, ha colpito in modo straordinario l'immaginario collettivo, riscuotendo un successo senza precedenti.

- Alla base di questo successo, troviamo, prima ancora di qualsiasi particolare talento tecnico e registico, la capacità del regista di utilizzare in modo estremamente sapiente e personale la tradizione del cosiddetto *monster movie*.

- **David J. Russel** propone una tassonomia dei mostri cinematografici:

_ mostri reali (= comportamenti umani aberranti)

_ mostri irreali (= creature magiche e soprannaturali)

_ mostri parzialmente reali (= creature teoricamente esistenti, ma che non hanno alcuna relazione con la natura così come viene normalmente esperita).

- Secondo tale tripartizione, possiamo dire che
 - _ **il guidatore folle e senza apparente motivazione di *Duel* appartiene alla prima categoria;**
 - _ **lo squalo (e i dinosauri del successivo *Jurassic Park* del 1993) alla terza;**
 - _ **e gli alieni della *Guerra dei mondi* (*War of the World*, 2005) alla seconda.**

- *Lo squalo* e il successivo *Jurassic Park* rientrano anche nella sottocategoria incentrata sul tema della “**rivolta della natura sull’uomo**”. Russel definisce questo filone interno al *monster movie* come «**deviant nature**».

- Andrew Tudor delinea nel suo libro una storia culturale del genere mostruoso.
- **N.B.: Lo studioso nota come dopo gli anni '50 e '60, in cui i mostri colpiscono in luoghi esotici e avulsi dalla realtà, si passi a un cinema in cui queste creature invadono, invece, contesti molto concreti, calati nella contemporaneità.**

- Inoltre, nel cinema degli anni '80 e '90 spesso il mostruoso si configura come **una minaccia di tipo ecologico** che vuole punire l'uomo per gli abusi perpetrati sull'ordine naturale.

Gli uccelli
(The Birds, 1963) di
Alfred Hitchcock

- Il film di Hitchcock, in cui sciami impazziti di uccelli aggrediscono una piccola comunità sul mare, è l'opera antesignata di questo sottogenere.



- Indubbiamente, *Lo squalo* e *Jurassic Park* proseguono la tradizione inaugurata dal regista inglese con il capolavoro del 1963.

- Tudor distingue poi tra *monster movies* in cui la minaccia esiste autonomamente rispetto alla volontà umana (come in *Lo squalo*) e *monster movies* in cui, invece, la minaccia dipende dall'operato dell'uomo (come in *Jurassic Park*, dove i dinosauri sono ricreati grazie a un sofisticatissimo esperimento genetico).

«Spesso i film di genere di Steven Spielberg appaiono tradizionali perché il regista aderisce abilmente a molti degli aspetti più esteriori di alcune convenzioni cinematografiche, ma un'indagine più attenta rivela quanto spesso Spielberg, nelle sue *science fictions*, nei suoi *fantasy* e nei suoi *action/adventure films*, si allontani dalle aspettative del pubblico. Tuttavia, lo stesso non può essere detto a proposito dei suoi *monster movies*» (L.D. Friedman).

Per Friedman, sebbene questi ultimi titoli esibiscano un'eccellente regia, ottime narrazioni e un sapiente uso degli effetti speciali, **«essi offrono una scarsa complessità intellettuale ed emotiva»**.

- L'opinione di Friedman è discutibile. Si potrebbe, infatti, obiettare che lo squalo funziona come **«una superficie levigata e riflettente, che dice molto di più delle sue vittime di quanto non dica di se stesso»** (M. Resmini).

- Tuttavia, è vero che i mostri spielbergiani **non incoraggiano nel pubblico alcun sentimento di empatia o comprensione** nei loro confronti.

- Di solito, nell'*horror-monster film* lo spettatore è portato ad avvertire almeno **una lieve compassione** verso la creatura mostruosa.

- Ovviamente, non perdoniamo Dracula per il suo vampirismo né Frankenstein per la sua violenza né King Kong per la sua forza distruttiva, ma avvertiamo ugualmente un senso di pena per la loro solitudine e per il destino crudele a cui sono condannati (cfr. L.D. Friedman).

- Al contario, non proviamo nessuna pena per l'uccisione dello squalo o per quella dei dinosauri di *Jurassic Park*.

- Lo stesso Quint afferma che gli occhi dello squalo sono «**occhi neri, senza vita, come quelli di una bambola**» e che l'animale «**non sembra vivo**», se non quando sbrana una vittima.

- I mostri spielbergiani, siano essi il frutto di **una minaccia tecnologica** (*Duel*), **naturale** (*Lo squalo*), **aliena** (*La guerra dei mondi*) o **scientifica/industriale** (*Jurassic Park*), sono mostrati come **semplicemente e totalmente malvagi**.

- Secondo il critico **Robin Wood** e lo scrittore **Stephen King**, questa visione del mostruoso è ideologicamente **conservatrice e reazionaria**.

- Nei film di Spielberg, il mostro deve essere ucciso per poter riaffermare lo status quo, spesso incarnato dall'**istituzione familiare**.

- In tal senso, i *monster movies* spielbergiani possono essere interpretati come **la difesa simbolica dell'idea di normalità di una certa cultura. Il mostro, incarnazione dell'anormalità,** deve essere annientato per rafforzare ulteriormente tale idea (cfr. Noel Carroll cit. in L.D. Friedman).

- Non a caso, secondo Friedman, quando lasciamo il cinema, proviamo **una sensazione di sicurezza e di trionfo**. Lo status quo ci appare più attraente di prima perché ha dimostrato, alla fin fine, la sua superiorità rispetto al minaccia esterna. **Non siamo indotti a ripensare al mostro e non ci portiamo a casa alcun incubo.**

Un fiume di interpretazioni

- Il grande successo di pubblico e di critica (seppur con qualche voce dissonante) di *Lo squalo* ha generato, nel corso degli anni, un'infinità varietà di letture:

_ Un'interpretazione letteraria

(= *Lo squalo* come *Moby Dick* di Herman Melville)

- In particolare, l'ossessione di Quint per lo squalo bianco ricorda l'ossessione del Capitano Achab per la balena bianca.

**«La Balena Bianca gli nuotava davanti come la monomaniaca
incarnazione di tutte quelle forze malvagie da cui certi
uomini profondi si sentono rodere nell'intimo»**

(trad. di Cesare Pavese).

_ Un'interpretazione freudiana

**(= Quint come l'Es, Hooper come il Superio, Broody come
l'Io)**

_ Un'interpretazione femminista

**(= lo squalo come incarnazione del femminile e del materno
annientato dal patriarcato)**

_ Un'interpretazione marxista

**(= la morte di Quint, l'individualista accecato dal denaro,
come colpo sferzato al capitalismo)**

_ Un'interpretazione storica

**(= la minaccia dello squalo come allusione alla guerra del
Vietnam)**

_ Un'interpretazione ecologica

(= la natura si ribella alla prepotenza dell'uomo)

_ Un'interpretazione generazionale

(= un giovane, Hooper, un uomo di mezza età, Brody, e un anziano, Quint, si confrontano con una minaccia comune)

_ Un'interpretazione economica

**(= *Lo squalo* come storia di una comunità pronta a sacrificare
i propri bambini per non rinunciare agli incassi della
stagione estiva)**

_ Un'interpretazione moralistica

**(= lo squalo incarna una punizione divina scagliata su Quint
che, in gioventù, ha contribuito allo sgancio della bomba
atomica. Broody e Hooper cercano di salvarlo, ma l'uomo è
fatalmente condannato perché ha commesso un crimine
contro l'umanità)**

La morte di Quint: una punizione divina?



_ Un'interpretazione di classe

**(= *Lo squalo* come racconto sulle separazione interne alla
società americana: Hooper come emblema dell'*upper class*,
Brody come emblema della *middle class*, e Quint come
emblema della *working class*)**

_ Un'interpretazione biografica

(= come Brody, anche il regista Steven Spielberg deve mediare tra il suo amore per il passato (soprattutto il suo interesse per la storia) e la sua fascinazione per il futuro (il suo coinvolgimento con la fantascienza e il fantasy)

_ Un'interpretazione psicologica

(= i tre personaggi maschili formano una disfunzionale famiglia americana, composta da un padre burbero (Quint), un figlio ribelle (Hopper) e un figlio “saggio”, che si ritrova coinvolto nelle loro dispute)

_ Un'interpretazione sociologica

(= i maschi forti della tribù devono proteggere le loro donne e i loro bambini da un mostro che minaccia la comunità)

_ Un'interpretazione legata alle strutture dei generi
(= *Lo squalo* come incrocio tra l'horror/*monster movie* e il film di avventura, in cui ciascun personaggio gioca un ruolo tradizionale: Quint (il veterano), Broody (l'eroe riluttante), e Hooper (il mago della tecnica). Come in *Duel*, nel film ci sono anche situazioni che richiamano il western)

- Sebbene spesso antitetiche fra loro, tutte queste letture concordano su un punto: *Lo squalo* racconta la storia di tre uomini, molto diversi per età, carattere e background, che devono stabilire una momentanea alleanza.

«Eppure, in pochi si sono preoccupati del fatto che a vivisezionare la bestia si rischi di ucciderla» (M. Resmini).

- Benchè maggiormente preparati, né Quint né Hooper saranno in grado di abbattere lo squalo. **Ci riuscirà soltanto Broody.** Ma per farlo, lo sceriffo dovrà servirsi di due strumenti appartenenti ai suoi compagni: il fucile di Quint e la bombola di ossigeno di Hooper.

- Il motivo narrativo del **sodalizio tutto maschile** affiora molto spesso nel cinema spielbergiano.

- In *Lo squalo*, i tre personaggi maschili partono da una situazione di inimicizia fino ad arrivare a rispettarsi a vicenda.

Male Bonding



- Il sodalizio tra uomini, fondato sull'esclusione della donna come potenziale elemento di disturbo o debolezza, rientra in quel tipo di **amicizie maschili**, apparentemente prive di implicazioni erotiche, che **Eve Kosofsky-Sedgwick** ha definito come **“omosociali”**.

- La figura dell'eroe maschile, solitario e antiborghese, che trova nell'associazione con altri uomini una scappatoia per evitare lo scontro diretto con la donna informa **uno schema psicologico ricorrente nella letteratura americana** fin dalla metà del Settecento, come ha dimostrato **Leslie Fiedler** nel celebre studio *Amore e morte nel romanzo americano* (1960) e a cui Kosofsky-Sedwick è senz'altro debitrice per la sua definizione di "omosocialità"

- Come dimostra la sequenza contenente il monologo di Quint sulla tragedia dell'Indianapolis, **l'alcol** serve come strumento per abbattere le differenze e i contrasti fra loro.

- Nella prima parte della sequenza, i personaggi diventano sempre più intimi non solo a parole, ma anche nel linguaggio corporeo.

Alcol, risate, confessioni e contatto fisico



Quint e Hopper sempre più vicini...





L'isolamento momentaneo di Brody



The Indianapolis Speech



Il trio finalmente al completo



- Fino a questo momento, i tre uomini incarnano altrettante risposte diverse dinnanzi al problema del male:

_ Quint, l'uomo d'azione, vuole semplicemente distruggerlo;

_ Hooper, l'uomo di scienza, vuole analizzarlo;

_ Brody, l'uomo "medio", "normale", vorrebbe semplicemente evitarlo.

- Solo dopo questa sequenza, i tre uomini capiscono che devono combattere assieme per vincere il male (cfr. L.D. Friedman).

Una regia magistrale e un uso intelligente della suspense

- Oltre alla pionieristica strategia di marketing utilizzata, il grande successo di *Lo squalo* ha indubbiamente a che fare con il suo valore intrinseco, con il grande talento dimostrato da Spielberg e dai suoi collaboratori.

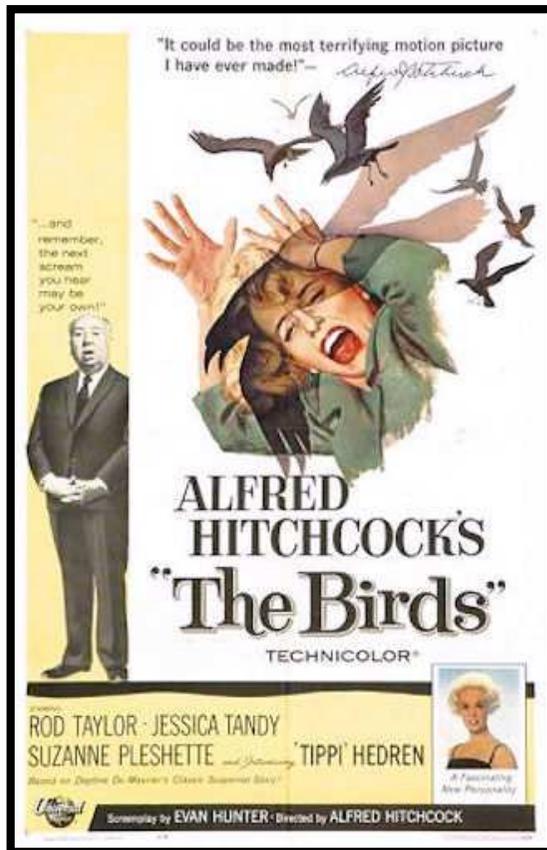
- Come abbiamo già detto, un punto di grande forza del film è la sua vicinanza al meccanismo della suspense hitchcockiana.

- Analogamente a *Duel*, *Lo squalo* presenta, già sul piano narrativo, tratti in comune con il cinema di Hitchcock, di cui Spielberg è fanatico ammiratore fin dalla giovinezza:

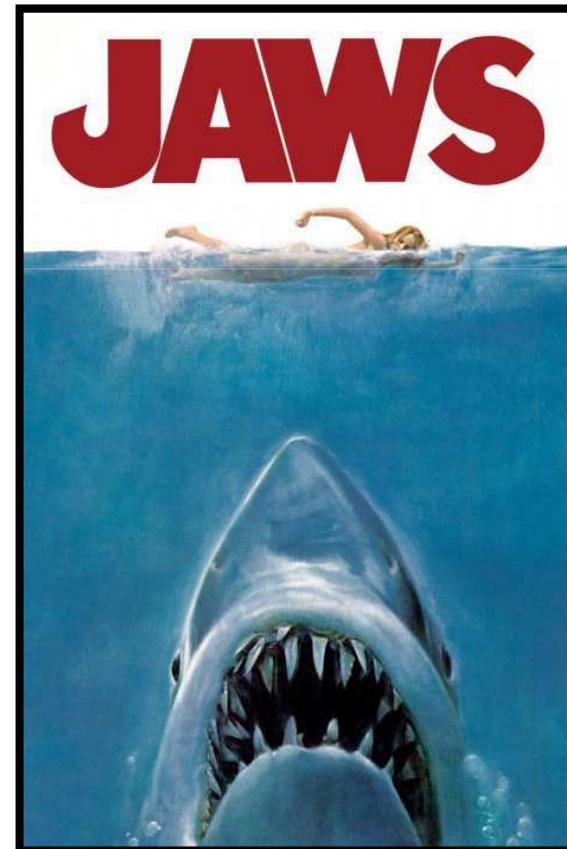
«Il tema classico hitchcockiano, quello dell’**“uomo ordinario calato in circostanze straordinarie”**, viene perfettamente incarnato dalla figura di Martin Brody, il capo della polizia fuggito dalla criminalità di New York per approdare nella tranquilla **Amity Island** dove, pur temendo l’acqua e la vita di paese, arriverà a confrontarsi con il grande squalo bianco assassino» (Edoardo Beccatini).

C'è poi in comune il tema dell'animale assassino

Gli uccelli



Lo squalo



John Williams (1932-)

- Inoltre, c'è la partitura celeberrima di John Williams che ricorda molto quella, creata da **Bernard Hermann**, per *Psycho* (*Psycho*, 1960).

- Si tratta di un semplice motivo composto dall'**alternanza di due note**, mi e fa, ed esguito da **una tuba** a un **registro molto alto**. È diventato un classico della suspense, sinonimo di un pericolo imminente, ma non chiaramente visibile.

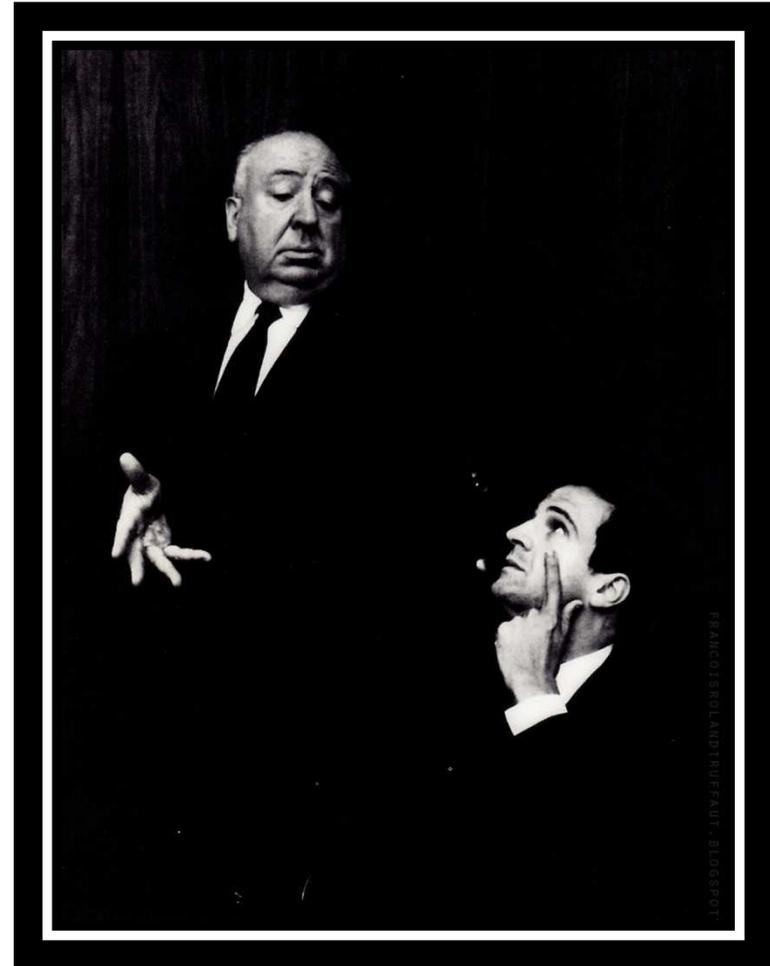


- Ma è soprattutto nella scelte registiche e nella costruzione della suspense che **Spielberg si dimostra molto influenzato da Hitchcock** (cfr. E. Beccattini).

- **Ma cosa si intende per suspense?**

- Nella lunga e celebre intervista concessa a **François Truffaut**, Hitchcock definisce definisce la **suspense** in rapporto **alla sorpresa**.

- Mentre quest'ultima equivale a un improvviso colpo di scena che lascia lo spettatore attonito, la suspense, invece, corrisponde **all'ansia procurata dall'attesa di alcuni eventi paurosi** che il pubblico, diversamente dai personaggi, sa essere imminenti.



- Truffaut definirà la suspense come una «**volontà feroce di trattenere a qualsiasi costo l'attenzione [dello spettatore]**».
- In questo senso, sia Hitchcock sia il discepolo Spielberg sono registi “**fortementi alleati con il proprio pubblico**”, pronti a usare qualsiasi potenzialità del linguaggio cinematografico, popolare o ancora sconosciuta, pur di guidare, manipolare e sconvolgere le emozioni degli spettatori. (cfr. E. Beccattini)

- Non a caso, Spielberg ama dire di sé «**io sono il pubblico**»
(cit. in M. Resmini).

- **Analizziamo l'incipit del film:**

- Si tratta di una sequenza tutta costruita sul **montaggio alternato:**

_ da un lato, le inquadrature subaquee che segnalano l'avvicinarsi di una presenza marina inquietante.

_ dall'altro, i ragazzi alla festa intorno al falò, con la coppia di Chrissie e Tom che, a un certo punto, si allontana.

- Quando Chrissie entra in acqua, la regia si serve di tre diversi elementi stilistici:

_ oggettive della ragazza che nuota e di Tom, ubriaco, che crolla sulla spiaggia

_ soggettive dello squalo sul corpo galleggiante di Chrissie.

- N.B.: in realtà, fino al momento dell'attacco, non sappiamo ancora che queste soggettive (realizzate inserendo la macchina da presa nella *water box* realizzata dal direttore della fotografia **Bill Butler**) corrispondono al punto di vista 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»**

(E. Beccattini).

- Una volta sferrato l'attacco, «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?» (Warren Buckland).

- Restiamo, inoltre, colpiti dalla commistione fra sensualità e vulnerabilità femminili, pericolo e violenza.

Erotismo e bellezza femminili



Una violenza inaudita



«In questa sequenza d'apertura, come in *Duel*, Spielberg si ispira a Hitchcock. Abbiamo molti degli stessi elementi della scena della doccia in *Psyco*: 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»

(Andrew Gordon).

«Come *Psyco* ha messo alla gente paura di fare la doccia, così *Lo squalo* gli ha messo paura di nuotare nell'oceano» (A. Gordon)



Verna Fields (1918-1982)

- Lo straordinario lavoro di regia è reso possibile dall'altrettanto magistrale e innovativo lavoro della **montatrice Verna Fields**.
- Come John Williams per la colonna sonora, anche Fields si aggiudicherà un Oscar nel 1976 per *Lo squalo*.



- **Analizziamo ora la presentazione di Brody:**

- La presentazione di Brody avviene subito dopo il prologo.
Dalla notte passiamo alla mattina.

- Abbiamo un'altra inquadratura del mare, ripreso con l'orizzonte nella stessa posizione di prima. Ne risulta un accostamento grafico dei due orizzonti, sovrapposti da una breve dissolvenza.

- Subito dopo, vediamo entrare in campo **la nuca di Brody** che scruta questo stesso orizzonte dall'interno di casa sua. Ancora, però, non sappiamo chi sia e quale sia il suo ruolo.

«Lo spettatore impiega alcuni secondi per capire che [quest'inquadratura] 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 serve implicitamente a unirli in termini di linguaggio visivo e di potenza espressiva»

(W. Buckland).

- Segue un dialogo tra Brody e sua moglie, Ellen (Lorraine Gary), che ci fa comprendere che si sono appena trasferito ad Amity. Capiamo così che Brody è **un outsider**, non appartiene al contesto isolano.

«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»** (W. Buckland).

- Il dialogo tra i coniugi è interrotto dall'ingresso in casa del figlioletto Michael. L'arrivo del bambino è fondamentale perché serve a introdurre **la tematica familiare**. Ma non solo: Michael è significativamente **ferito a una mano**.

- Il **dettaglio del sangue** lavora in direzione della suspense ed evoca allo spettatore la recente uccisione di Chrissie in acqua.

- La successiva chiamata telefonica, in cui sentiamo solo la voce di Brody, è evidentemente legata a quanto accaduto la notte precedente. Iniziamo anche a intuire quale sia la professione dell'uomo.

- Mentre Brody è al telefono, **sullo sfondo** Ellen medica la mano del figlio che, nel mentre, le chiede se può andare a nuotare. Per lo spettatore è un campanello dall'allarme. **Diversamente dai personaggi**, lui sa già che le acque di Amity celano un pericolo mortale.

«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**» (W. Buckland).

- Quando la famiglia esce dall'abitazione, per qualche secondo l'inquadratura è suddivisa in due parti: da un lato, Ellen e l'altro figlioletto, Sean, siedono sull'altalena, dall'altra, Brody fa per allontanarsi con l'auto della polizia. Si realizza così la compenetrazione tra due aspetti della vita del personaggio maschile:

_ la sua identità di *pater familias*

_ il suo essere il capo della polizia

- **Analizziamo il secondo attacco dello squalo:**

- Avviene circa 10 minuti dopo il primo attacco. È una sequenza ancora più ricca di **virtuosismi tecnici** e presenta **un grado ancora maggiore di suspense**.

- Sebbene i soggetti coinvolti siano molto più numerosi (è giorno, la spiaggia è affollata), tutta «**la costruzione della tensione si concentra sul punto di vista di Brody e il suo dilemma morale**» (E. Beccattini).

- A questo punto, sappiamo che Brody è dilaniato da tormenti morali:

_ vorrebbe far chiudere le spiagge

_ non vuole contraddire il volere del sindaco di Amity.

- Prima di concentrarsi sul volto teso e vigile di Brody, la macchina da presa (“mdp” d’ora in avanti) ci mostra diversi bagnanti, tutte potenziali vittime dello squalo: una donna obesa, un bambino biondo, una coppia che amoreggia in acqua, e un adolescente che gioca con un cane.

- Nella sceneggiatura, a quella che sarà la vittima effettiva, il bambino biondo, **Alex Kintner**, era destinata pochissima attenzione.

- Al contrario, durante le riprese, Spielberg decide di ampliare il ruolo di Alex. Colpisce, in particolare, il dialogo tra il bimbo e la madre.

- La mdp segue Alex mentre si dirige a prendere il suo materassino, ma lo abbandona nel momento in cui entra in campo il profilo teso di Brody che scruta il mare.

- In questo modo, «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» (W. Buckland).

- Da questo momento in poi, la suspense è tutta costruita, come spesso accade nel cinema hitchcockiano, su di **un'alternanza di oggettive e soggettive di Brody.**

- Fondamentale, nella sequenza, è l'uso dell'innovativo *wipe by cut* (il taglio di montaggio segnato dal passaggio in primissimo piano di un elemento o di una persona), ideato da **Verna Fields**.
- vd. https://www.youtube.com/watch?v=tXsvIt_GI78

- Nelle oggettive di Brody, preoccupato per un possibile attacco dello squalo, vediamo i segni della sua ansia; nelle sue soggettive siamo calati dentro quello che lui vede e resi partecipi della sua paura, fomentata da **una serie di falsi allarmi.**

- I due adulti che si avvicinano a Brody per parlargli ostacolano la visuale del personaggio sulla spiaggia. Anche questi elementi amplificano la tensione (nostra e di Brody)

- Quando sta per cominciare l'attacco della squalo, abbiamo una serie di inquadrature subaquee, verosimilmente soggettive dell'anima che vede la gambe dei bagnanti.

- Come nel caso della morte di Chrissie, quando comincia l'attacco, abbiamo un'alternanza fra inquadrature subacquee e inquadrature fuori dall'acqua. Vediamo così l'agonia del bambino e, per la prima volta, percepiamo qualcosa del corpo dello squalo.

- Tuttavia, questa visione dura poco. Inoltre, gli altri bambini ostacolano la nostra visione.

- Alcuni sulla spiaggia si accorgono dell'aggressione, ma non la madre di Alex che, mostrata al centro dell'inquadratura, continua a leggere.

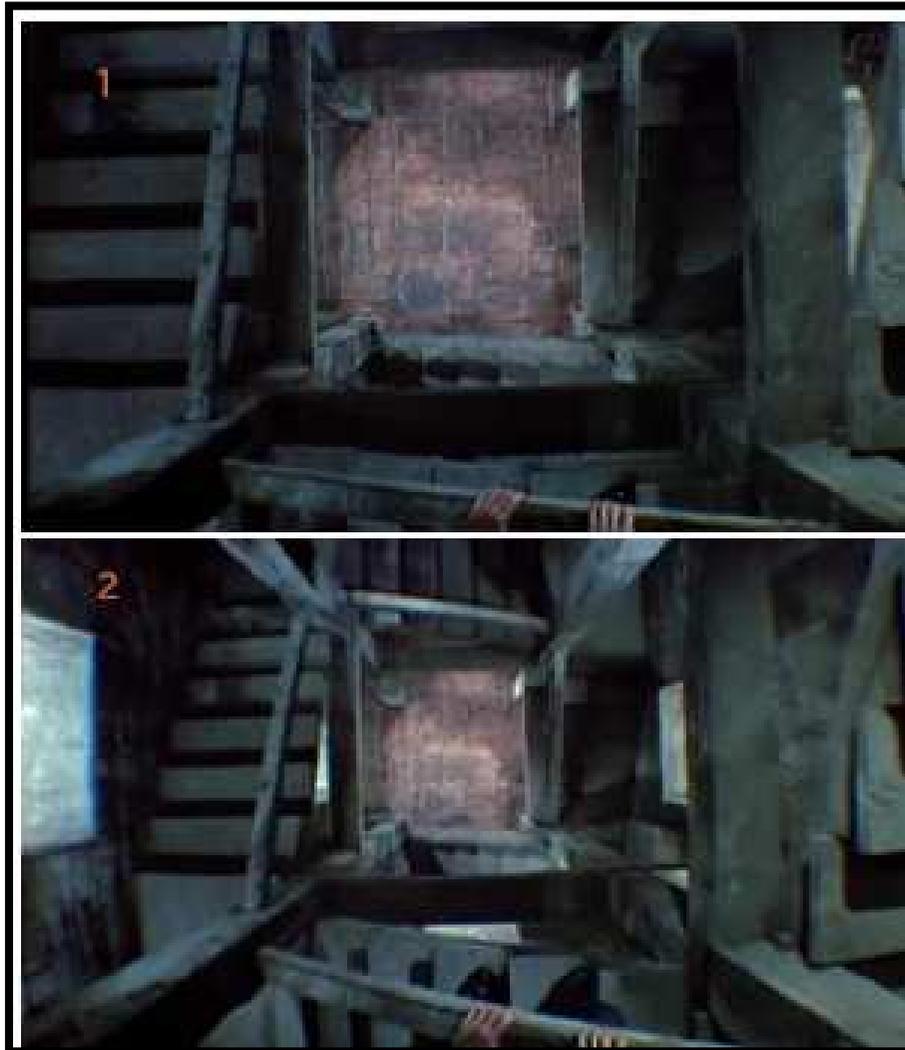
- Arriviamo al momento apicale dell'intera sequenza: «la mdp torna a Brody (ripreso frontalmente), e enfatizza la sua esperienza dell'attacco **combinando zoom e carrello in avanti**. L'effetto di questo **doppio movimento** è mantenere la grandezza di Brody costante nel quadro mentre la prospettiva dietro di lui cambia. [...] Sincronizzando zoom all'indietro e carrello in avanti, **la grandezza di Brody rimane uguale nel quadro mentre lo sfondo continua a recedere**» (W. Buckland).

- **carrello:** è un movimento di macchina realizzata con l'ausilio di un carrello. Il macchinista muove fisicamente il carrello sul quale è posta la cinepresa, seguendo un percorso prestabilito. Lo scopo del carrello è consentire **una ripresa fluida e stabile.**

- **Zoom:** la carrellata può anche essere effettuata tramite lo zoom, un obiettivo complesso dalla lunghezza focale variabile. In questo caso, si ottiene una “**carrellata ottica**” (o **zoomata**).

- Con il film *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), è Alfred Hitchcock il primo a combinare la zoomata in avanti con il carrello all'indietro per suggerire la sensazione di **una terrificante vertigine**.

Vertigo Effect



Se nel film di Hitchcock le vertigini del protagonista «venivano rese dando una sensazione di allontanamento dello spazio e di prolungamento della tromba delle scale della chiesa [...], le paure di Brody prendono corpo dando **la sensazione di un mondo che si schiaccia attorno a lui**, facendo avvertire in modo tangibile **tutto il peso delle responsabilità** che gli stanno ricadendo addosso» (E. Beccattini)

Un mondo che frana sul personaggio



- Qui, la suspense acquista **un valore morale**. Brody è, infatti, costretto traumaticamente a confrontarsi con le sue responsabilità e il suo fatale errore di valutazione.

- In questo caso, l'uomo ha fallito su due fronti:

_ **come padre:** Alex sarebbe potuto essere uno dei suoi figli

_ **come sceriffo:** come difensore della sicurezza dei suoi cittadini.

- Come accadeva già in *Duel* e come accadrà in altri progetti successivi di Spielberg, la seconda parte del film non sarà soltanto dedicata alla cattura e uccisione del mostro, ma anche alla **redenzione** di questo personaggio dapprincipio fallimentare.

- In altre parole, con l'aiuto di Quint e Hooper, l'antieroe riuscirà a diventare progressivamente un eroe.



- **Un eroe che può serenamente fare ritorno, a nuoto, verso la propria casa e la propria famiglia.**



Si ritorna al punto in cui la tragedia aveva avuto inizio (in riva al mare), ma con una nuova serenità e sicurezza.



Riferimenti bibliografici

- _ Edoardo Beccattini, What would Hitchcock do?
Analisi e meccanismi della suspense hitchcockiana in Jaws,
«Cinergie. Il cinema e le altre arti», n.s. marzo 2015.
- _ Peter Benchley, *Lo squalo*, Rizzoli, Milano 1976.
- _ Warren Buckland, “*Duel with a Shark*”: *Un’analisi della regia di Jaws*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n.s. marzo 2015.
- _ Lester D. Friedman, *Citizen Spielberg*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2006.
- _ Andrew M. Gordon, *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Rowman & Littlefield,

Lanham 2008.

_ Mauro Resmini, *Steven Spielberg*, Il Castoro, Milano 2014.

_ David J. Russel, «Monster Roundup: Reintegrating the Horror Genre», in Nick Browne (a cura di), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, University of California Press, Berkeley, 233-254.

_ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

_ Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford 1989.