

## La fobia per lo squalo di Spielberg

Antonio Catolfi

Università per Stranieri di Perugia

### Abstract

L'articolo, sulla scorta di un precedente lavoro (Fata Morgana, n. 14/2011), prende in considerazione la produzione del film di Steven Spielberg *Lo squalo* (*Jaws*, 1975) soprattutto nell'aspetto scontro natura-genere umano e sulle paure collettive che il film ha determinato nella *visual culture* contemporanea a oltre quarant'anni dalla sua uscita nelle sale. Il lungometraggio, primo grande blockbuster della storia del cinema, è realizzato su una suspense progressiva ed identifica in quell'animale silenzioso la vera essenza e la pura forza della natura che si confronta continuamente con l'uomo. Lo squalo è una minaccia nascosta, all'inizio invisibile, un simulacro che si materializza - grazie alla regia di Spielberg - prima nell'immaginazione dello spettatore e solo successivamente nei fotogrammi del lungometraggio. Il film ha una linearità di racconto molto ben strutturata, basata sui quattro protagonisti interpreti dello «scontro uomo-animale» e ha costituito un modello insuperabile di racconto filmico e di rappresentazione delle paure umane. Dal punto di vista della narrazione i quattro lati della storia sono le raffigurazioni di come l'uomo affronta queste fobie. Il marinaio intrepido e cacciatore di squali Quint (Robert Shaw), il poliziotto che ha paura dell'acqua Martin Brody (Roy Scheider), lo scienziato marino Hooper (Richard Dreyfus) e lo squalo costituiscono la quadratura del cerchio dal punto di vista del racconto. Lo squalo di Spielberg è solo un grande squalo che con la sua natura aggressiva modifica la vita tranquilla di un piccolo paese di mare. A quel punto nello scontro uomo-natura tutto diventa instabile. Il genere umano diventa molto debole soprattutto quando deve confrontarsi con l'essenza bestiale della natura che determina la maggior parte delle sue fobie.

Keywords: cinema, *Lo squalo*, *Jaws*, Steven Spielberg

«The great fish moved silently through the night water, propelled by short sweeps of its crescent tail [...] The eyes were sightless in the black, and the other senses transmitted nothing extraordinary to the small, primitive brain»<sup>1</sup> (Benchley 1974, p. 3). Con questa descrizione dello squalo inizia il best seller di Peter Benchley, *Jaws*, del 1974, su cui si basa *Lo squalo* (*Jaws* 1975) di Steven Spielberg. Primo blockbuster della New Hollywood, fenomeno sociale, economico ed artistico degli anni Settanta, il film è centrato sullo «scontro uomo-natura», sulle paure collettive verso l'animalità e l'ignoto, elementi che hanno fatto diventare il lungometraggio un modello filmico nella *visual culture* contemporanea.

Con *Lo squalo* il regista di Cincinnati trova la prima decisiva svolta della sua carriera, sia dal punto di vista estetico che produttivo ma soprattutto di pubblico. Il film è un successo senza precedenti. Costato 12 milioni di dollari ne incassa 470 e fino al 1977, quando esce

1 «Il grande squalo scivolava silenzioso nelle acque notturne, spinto da brevi colpi della coda a mezzaluna. [...] Gli occhi erano ciechi nel buio fitto, e gli altri sensi non trasmettevano nulla di insolito a quel piccolo e rudimentale cervello». Come sottolinea Dean Crawford: «gli occhi dello squalo non rivelano nessuna espressione o emozione, così come non esprimono né paura o minaccia. Quando morde, lo squalo rotea gli occhi all'indietro o li chiude con una membrana nittitante che li protegge dai graffi disperati della preda» (Crawford 2012, p. 13).

*Guerre stellari*, è campione d'incassi al box office (Wagstaff 2006, p. 1762). Consacra definitivamente Spielberg come il regista più innovativo, geniale e originale della Nuova Hollywood, anticipatore del fenomeno blockbuster, e di una spettacolarizzazione del cinema che prenderà ancora più piede negli anni Ottanta e Novanta con la trasformazione dell'industria cinematografica americana (Simon 2006, p. 1680). Il film di Spielberg prende spunto non solo dal romanzo di Peter Benchley ma anche da altri grandi classici letterari e cinematografici sul confronto uomo-animale come *Moby Dick* (1851) di Herman Melville, *Il mostro della laguna nera* (*Creature from Black Lagoon*, 1954) di Jack Arnold, *Moby Dick, la balena bianca* (*Moby Dick*, 1956) di John Huston<sup>2</sup>, *Il mostro che sfidò il mondo* (*The Monster that Challenged the World*, 1957) di Arnold Laven, senza tralasciare la cronaca nera raccolta sull'argomento quando nell'estate del 1916 sulle coste del New England si segnalano molti attacchi di squali.

Richard Zanuck e David Brown, produttori della Universal, ebbero subito l'intuizione di trasformare il best seller di Benchley in un film e si aggiudicarono per 150 mila dollari i diritti del romanzo. L'impresa sembrava irrealizzabile dal punto di vista organizzativo. Girare un film dal vero in cui uno squalo balzasse sulla poppa di una barca da pesca divorando un uomo, all'epoca costituiva un vero azzardo produttivo. Spielberg aveva da poco realizzato *Sugarland Express* (1974) per la Universal sempre con Zanuck e Brown, e poteva essere il regista giusto per questa impresa. La storia era abbastanza semplice e lineare: un grande squalo bianco che divora bagnanti in un tratto di costa non lontana da Cape Code. I due produttori riuscirono a convincere Spielberg a girare il film. Il romanzo di Benchley aveva molti punti in comune con il suo primo film, *Duel* (1971), in cui un camion enorme insegue un automobilista per ucciderlo. Entrambi i film trattano di mostri che danno la caccia all'uomo. *Jaws*, titolo di quattro lettere come *Duel*, ne sembrava la continuazione diretta ma questa volta ambientata nell'oceano invece che sulla strada. Come ricorda lo sceneggiatore del film Carl Gottlieb le intenzioni erano molto ambiziose: realizzare un film in cui il mare avesse lo stesso effetto della doccia di *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, costruire un film che in qualche modo instillasse una paura irrazionale, una fobia diffusa in una intera generazione di spettatori (Gottlieb 2005, p. 11). Spielberg, i produttori e i vari sceneggiatori che si sono succeduti, riuscirono nell'impresa. I

2 In quel periodo vanno ricordati anche *Moby Dick, il mostro bianco* (*Moby Dick*, 1930) di Lloyd Bacon e *Moby Dick, il mostro del mare* (*Dämon des Meeres*, 1931) di Michael Curtiz.

ricordi di chi ha visto il film nell'estate del 1975 sono molto simili, hanno come tema proprio la fobia per gli squali, la paura per le profondità marine: «quell'estate non andai a nuotare», «da quando ho visto quel film ho paura dell'acqua», «quando vado a nuotare penso sempre agli squali», «non nuoto mai alle Hawaii» (Bouzereau 1995, min. 00:10:29). Una paura dell'acqua e degli abissi marini che è entrata nella cultura popolare grazie proprio a *Lo squalo* di Spielberg.

Il prologo del film sulla spiaggia notturna è un capolavoro di suoni e immagini. E la colonna sonora da subito diventa determinante (Caprara 1997, 28). Come ricorda lo stesso Spielberg costituisce buona parte del successo del film: «senza questa musica, credo ancora che il film non avrebbe avuto lo stesso successo. Penso che il 50% del successo del film si debba alla musica» (Bouzereau 1995, min. 00:09:20). L'inizio è folgorante. Trentadue inquadrature in quattro minuti e trentatré secondi che ci fanno capire subito a quale film, a che tipo di racconto stiamo per assistere. Dagli abissi marini si passa ad un falò sulla spiaggia con un gruppo di ragazzi che si diverte chiacchierando e bevendo nella notte calma e stellata. Dopo poco due ragazzi si ritrovano correndo sulla spiaggia, spogliandosi per una nuotata. Solo la ragazza si tuffa. È una notte tranquilla, il mare è calmo, il cielo è sereno e si avvia verso l'alba. Un motivo ossessivo introduce una soggettiva dal fondo del mare, qualcosa si avvicina alla ragazza che nuota tranquillamente. L'entità misteriosa si avvicina sempre più mentre la musica sale d'intensità. La ragazza viene stratonata improvvisamente. Non si vede chi la sta tirando verso il fondo. Il sorriso si trasforma in terribili grida di dolore e richieste d'aiuto. La ragazza scompare negli abissi marini e con lei la musica. Torna il rumore del mare. È mattino. Il film inizia così<sup>3</sup>.

Il racconto di Spielberg, basato su una suspense crescente e sull'attesa, trova in quell'animale silenzioso e inesorabile l'autentica potenza della natura che attacca e si confronta continuamente con l'essere umano. Lo squalo è un pericolo nascosto, all'inizio impercettibile, un simulacro «che prende corpo nell'immaginazione dello spettatore prima ancora che nella realtà delle immagini» del film stesso (Catolfi 2011, pp. 193-199). Un rischio oscuro che provoca paura collettiva e una successiva isteria. La sensazione è di orrore e di seduzione per questa forza della natura rappresentata dallo squalo ma è anche una primitiva angoscia per una possibile fine violenta nelle profondità marine,

tutte percezioni che si sedimentano e danno luogo ad una vera fobia collettiva per lo squalo e per gli abissi marini. Un incubo che rimane insito negli spettatori del film come un marchio di appartenenza, come l'effetto indelebile di un rito d'iniziazione.

*Lo squalo* è tutto attesa, azione e movimento fulmineo. La bestia si intravede, appare e scompare come un fantasma. Ben poco cervello, solo istinto allo stato puro, «small and primitive brain»<sup>4</sup>, come nell'introduzione del romanzo di Benchley (Benchley 1974, p. 3). Si susseguono uno dopo l'altro i diversi atti. La descrizione del carattere dello sceriffo Martin Brody (Roy Scheider) che ha paura dell'acqua, l'arrivo del biologo marino dell'Istituto oceanografico Matt Hooper (Richard Dreyfuss) e l'ingaggio di Quint (Robert Shaw) – moderno capitano Achab – che sarà vittima dell'animale predatore. Sono tutti momenti del racconto che rappresentano soprattutto l'attesa dell'arrivo del grande e famelico squalo che irrompe distruttivo nel quarto atto finale, fase in cui tutti e quattro i protagonisti, lo squalo e i suoi tre cacciatori umani ma soprattutto il regista e il pubblico si confrontano in un duello finale con le proprie paure.

I cardini narrativi rimangono l'attesa dello squalo e la verosimiglianza delle location. L'assenza del vero protagonista, per buona parte del film, genera una suspense notevole su cui Spielberg lavora continuamente per sottrazione (Resmini 2014, p. 32). Il pubblico vede apparire lo squalo interamente e da vicino, nella sua famelica grandezza, solamente al cinquantanovesimo minuto, all'improvviso alla quinta vittima e poi stabilmente dal settantasettesimo minuto. Come ricorda Franco La Polla «l'attesa della violazione dello spazio coincide con l'attesa della violazione del corpo» (1995, p. 49). Anche quando non si vede, il grosso animale è molto ingombrante sulla scena. Soprattutto nelle riprese in soggettiva, quando si avvicina alla preda, reso incumbente dalla geniale colonna sonora bitonale (mi-fa, mi-fa, mi-fa) di John Williams a cui in buona parte si deve il grande successo del film (Audisino 2015, p. 36). La musica è un allarme che segnala la presenza dello squalo. Il ritmo primitivo, come un cuore pulsante, ne suggerisce l'irruenza o la pacatezza. Le basse e scarse note, disposte in modo crescente ed ossessivo, riproducono l'attacco cieco e irrazionale dello squalo. Un attacco violento, improvviso, tutto istinto, non premeditato, inarrestabile come ci ricorda lo stesso John Williams che può essere fermato solo con la distruzione totale dell'animale: «anche adesso un bambino sentendo quella musica griderebbe di paura per via dell'associazione mentale che si è creata» (Bouzereau 1995, min. 01:09:01). Il tema de

3 La sequenza iniziale (min. 00:04:33) predispose lo spettatore ad un'attesa che durerà per buona parte del film, la versione utilizzata per l'analisi è quella da 119' del 2005: cfr. S. Spielberg, *Lo squalo* (1975), DVD, ver. 119', Universal, 30th anniversary edition, 2005.

4 Un piccolo e primitivo cervello.

*Lo squalo* si è caricato di simboli, è diventato un jingle, un logo, un marchio popolarissimo: dove udite queste note, lì c'è un pericolo imminente.

L'enfasi sui personaggi e soprattutto sulle loro debolezze, sulle loro fobie, diventa un altro architrave narrativo del film. Il lungometraggio si snoda su un racconto lineare molto ben strutturato. La sceneggiatura, basata sui quattro protagonisti interpreti dello scontro uomo-animale, costituisce un modello insuperabile e sempre attuale di rappresentazione delle paure umane al pari di altri celebri film della storia del cinema contemporaneo come ad esempio *Psycho*. Non è un caso che *Duel*, anticipatore de *Lo squalo* sul tema della caccia, del gioco del gatto con il topo, dell'uomo che viene cacciato dal mostro, nelle parole di Spielberg diventi «*Psycho e Gli uccelli su ruote*» (Resmini 2014, p. 21). *Lo squalo* è dunque il compimento di un dispositivo della suspense che riprende la perfezione hitchcockiana di film come *Gli uccelli* (*The birds*, 1963) e *Psycho* (1960) e la fa progredire in un senso più moderno. Nella normalità della vita quotidiana di una località balneare come Amity – Martha's Vineyard nella realtà – si apre una crepa improvvisa. Un incidente notturno, imprevisto, lascia intravedere un'entità minacciosa che richiama l'uomo ai suoi doveri di difensore del gruppo sociale di Amity.

Dal punto di vista produttivo, per rendere il film più credibile, furono ingaggiati Ron e Valerie Taylor, due esperti di riprese marine, con il compito di girare filmati con squali veri in Australia. I due sub avevano lavorato con Peter Gimbel, regista che aveva già realizzato *Blue water, white death* (1971), il miglior documentario sugli squali mai realizzato fino a quel momento. Il problema principale era che gli squali ripresi dai Taylor misuravano tra i 4 e i 5 metri, mentre lo squalo della sceneggiatura veniva descritto come un gigante di almeno otto o nove metri di lunghezza. Quindi si imponeva la costruzione di uno squalo meccanico di difficile realizzazione anche perché Spielberg voleva girare il film dal vero sulle coste del New England, senza nessun tipo di animazione. Come fare per dare maggior senso di realismo? Come far sembrare gli squali enormi e paurosi? Il primo step fu realizzare uno squalo meccanico di grandi proporzioni che potesse essere utilizzato in un fondale basso, ma che diede molti problemi durante la lavorazione. Successivamente venne ingaggiato uno stuntman di piccolissime dimensioni, Carl Rizzo, che era stato anche la controfigura di Liz Taylor, da utilizzare come stuntman in campo lungo nella gabbia sottomarina in modo da far sembrare gli squali molto più grandi. Nelle riprese dal vero effettuate dai Taylor misero Carl Rizzo nella gabbia, la calarono in profondità fino a quando gli squali non iniziarono a girarci attorno.

La fortuna volle che in una sequenza non prevista dalla sceneggiatura, uno squalo distruggesse la gabbia, impigliandosi nella catena che la sorreggeva e trascinandola sul fondo, dando vita ad una delle più spettacolari e suggestive scene del film.

Martha's Vineyard non venne scelta solo perché è un villaggio tipico di quella regione fedele alla descrizione che ne fa Benchley nel suo romanzo, ma anche perché è una delle pochissime località marine sulla East Coast degli Stati Uniti che anche a molti chilometri dalla costa conserva un fondale sabbioso di soli otto/nove metri. Con questa ridotta profondità si poteva installare facilmente il supporto per lo squalo meccanico ed avere la possibilità di girare a 360 gradi la macchina da presa senza mai inquadrare la terraferma creando un forte senso d'isolamento, una sospensione temporale funzionale alle paure e alla solitudine dei protagonisti (Bouzereau 1995, min. 00:34:23.). Spielberg intuì che il fatto di non vedere subito lo squalo avrebbe generato un'ansia crescente. Meglio far vedere solo l'acqua, con cui tutti abbiamo più familiarità. Con tutte le probabilità nessuno del pubblico è mai stato in acqua con uno squalo, ma sicuramente ha nuotato, ha confidenza con l'acqua del mare. Se uno squalo fosse saltato fuori all'improvviso avrebbe tradito l'attesa e rotto l'incanto. Probabilmente sarebbe stato un grande inizio ad effetto, ma poco originale. Lo squalo si mostra nella sua grandezza solo quando il pubblico è già reso vulnerabile da quasi un'ora di suspense crescente.

Spielberg ha saputo dare al proprio film un'identità profondamente popolare proprio attraverso la condivisione di una fobia indotta, in cui tutti gli spettatori potessero riconoscersi, non a caso il motto del regista è «I'm directing the audience»<sup>5</sup> (Mc Bride 2010, p. 246). Una immedesimazione totale tra Spielberg e lo spettatore proprio attraverso le debolezze ancestrali dell'uomo, che dà vita ad una delle rappresentazioni più vivide delle radicate paure umane per l'oscurità delle profondità marine. Il regista mette lo spettatore davanti ai fatti, lo antepone ai personaggi stessi del film - come nella sequenza della morte del piccolo Alex Kintner (Jeffrey Voorhess) - tramite piccole indicazioni, come una silhouette, un urlo, un passaggio di persone sulla spiaggia, un movimento brusco. Lo spettatore riesce così a intravedere lo squalo prima dello stesso sceriffo Brody. Nella sequenza, il punto focale infatti non è tanto il bambino che viene divorato ma Martin Brody stesso<sup>6</sup>. Spettatore e vittima allo stesso tempo. Spielberg attraverso un movimento combina-

5 Io dirigo gli spettatori.

6 La sequenza è uno dei punti di snodo del film, cfr. S. Spielberg, *Lo squalo*, 1975, cit., min. 00:12:26 – 00:17:07.

to – il famoso *Vertigo Shot*<sup>7</sup>, l'uso mescolato di carrello all'indietro e zoom in avanti – rende lo sceriffo “nudo” di fronte alle proprie fobie, fermando per un istante il tempo (Resmini 2014, p. 33). Lo sceriffo è infatti paralizzato perché non riesce a confrontarsi con un nemico davanti al quale la sua esperienza e professionalità è inutile e disarmata. Brody, il poliziotto di New York, abituato a criminali feroci e scontri a fuoco, è schiacciato dal terrore ma anche dal rispetto - che non perderà mai - per un avversario che incarna la forza della natura stessa.

L'alternanza tra momenti di tranquillità e improvvisi cambi di marcia è l'altro importante registro narrativo del film. La celebre frase «we gonna need a bigger boat», pronunciata da Brody nel momento in cui lo squalo irrompe silenziosamente nella sua grandezza sullo schermo, ne è un esempio<sup>8</sup>. La battuta è frutto dell'improvvisazione di Roy Scheider ma rispecchia anche il sentimento di una troupe che non vedeva l'ora che il film terminasse. Lo squalo meccanico denominato «Bruce» era diventato un incubo per tutti<sup>9</sup>. Le riprese durarono per molti mesi sia a causa delle difficoltà di realizzazione delle inquadrature in alto mare ma anche per i problemi legati al funzionamento dello squalo meccanico; Spielberg rimase a Martha's Vineyard per ben sette mesi senza mai muoversi. Lasciare l'isola per pochi giorni poteva significare non riprendere più le riprese. La produzione fu continuamente funestata da imprevisti, interruzioni, problemi tecnici. Lo squalo meccanico si fermava in continuazione ed era diventato un'ossessione per tutta la troupe. I tre protagonisti ad un certo punto del film cantano:

Mostrami la strada per tornare a casa. Sono stanco e voglio andare a letto. Mi sono fatto un bicchierino un'ora fa. E mi ha dato subito alla testa. Dovunque io possa andare. Per terra o via mare. Mi sentirete sempre cantare questa canzone.<sup>10</sup>

Quando viene girata questa scena la troupe aveva i lucciconi agli occhi, racconta Spielberg, non perché la scena fosse commovente ma perché tutti non vedevano veramente l'ora di tornare a casa. Il successivo monologo di Quint, sull'affondamento della Indiana-

polis, ideato da Howard Sackler e poi allungato e rielaborato da John Milius e dallo stesso Robert Shaw sul set, è determinante per la costruzione del climax finale (Gottlieb 2005, pp. 161 - 167). Quint si mette a nudo e spiega i motivi del suo odio e del suo desiderio di vendetta verso gli squali. Nel luglio del 1945 la corazzata Indianapolis era stata affondata da due siluri giapponesi. Su 1100 marinai ne sopravvissero 316, gli altri morirono di stenti o furono divorati dagli squali. Quint raccontando il momento degli attacchi toglie ogni speranza circa la possibilità di “redenzione” del mostro, delinea l'ineluttabilità ma anche la cruenza dello scontro finale (Crawford 2012, pp. 8 - 13) e anticipa il tributo di sangue che, inevitabilmente, dovrà essere pagato:

Il primo squalo si fece vivo dopo una mezz'ora. Un tigre di quattro metri. Sai da cosa lo capisci quando sei in acqua? Dalla distanza fra la pinna dorsale e la coda. Noi non lo sapevamo ma la nostra missione era talmente segreta che non era stato neanche lanciato l'SOS. Per una settimana non dissero che eravamo spariti. Insomma alle prime luci cominciarono ad arrivare gli squali. Noi c'eravamo riuniti in gruppi stretti. Una specie di quei quadrati delle battaglie, quei quadrati che si vedono nelle stampe della battaglia di Waterloo. L'idea era quella che quando uno squalo si avvicinava ad un uomo quello si metteva ad agitare l'acqua gridando a squarciagola. Qualche volta lo squalo se ne va, ma qualche volta non se ne va per niente. Ti fissa dritto negli occhi.<sup>11</sup>

L'uccisione dello squalo è l'atto finale. La vendetta viene compiuta nel più tradizionale dei modi (Lardieri 2008, pp. 121-125). Lo sceriffo Martin Brody, ormai ridotto allo stremo, imbraccia un fucile e come nel più classico dei film western, prende la mira ed esplose il proiettile che raggiunge la bombola d'ossigeno rimasta nella bocca del grande squalo (Quirke 2002, pp. 88-89.). Lo squalo si disintegra come un incubo che finisce al mattino. Con l'esplosione della bestia famelica arriva così a compimento la voglia di vendetta. Le paure dell'uomo verso l'animalità, il soprannaturale e i suoi simboli sono cicliche nel cinema di Spielberg, dagli anni Settanta al Duemila. L'autocisterna di *Duel* (1971), lo squalo di *Jaws* (1975), il tirannosauro di *Jurassic Park* (1993), i tripod di *War of the worlds* (2005). Ma lo squalo di Spielberg non è un animale preistorico resuscitato, non è una sperimentazione scientifica, non viene da altri pianeti ma è invece «una macchina perfetta, una macchina divoratrice di uomini, un vero miracolo dell'evoluzione, questa macchina non fa altro che nuotare, mangiare e produrre piccoli squali» come ci dice il biologo marino nel film<sup>12</sup>. È solo

7 La definizione «Vertigo Shot» è un omaggio ad Alfred Hitchcock soprattutto riguardo al suo film *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), cfr. A. D'Aloia, 2015, pp. 79-80.

8 «Abbiamo bisogno di una barca più grande», battuta di Martin Brody (Roy Scheider) quando vede apparire all'improvviso lo squalo a poppa della barca, cfr. S. Spielberg, *Lo squalo*, 1975, cit., min. 01:16:53 - 01:17:11.

9 Bruce era il nome dell'avvocato di Steven Spielberg.

10 I tre protagonisti (Quint/Robert Shaw, Matt Hooper/Richard Dreyfuss, Martin Brody/Roy Scheider), in un momento di relax, cantano questa canzone, cfr. S. Spielberg, *Lo squalo*, 1975, cit., min. 01:28:48 - 01:29:19.

11 Monologo di Quint (Robert Shaw), cfr. S. Spielberg, *Lo squalo*, 1975, cit., min. 01:25:26 - 01:26:52.

12 Battuta pronunciata da Matt Hooper (Richard Dreyfuss), cfr. S. Spielberg, *Lo squalo*, cit., min 00:48:31 - 00:48:41.

un grande squalo che si introduce violentemente, con furia primordiale, nella pacifica e rasserenante quotidianità di una località marina come Amity, provocando scompiglio nell'intera comunità balneare. Pertanto molto debole risulta la forza del sindaco di Amity, inutile è il sacrificio del capitano Quint che desidera solo vendetta, fragile è la serenità della famiglia dello sceriffo Brody (Catolfi 2011, p. 193). Indifeso è sempre l'uomo, quando entra direttamente in contatto con l'essenza del mostro generato dalla natura e che determina la maggior parte delle sue fobie. E tale è anche lo spettatore, davanti all'inesorabilità dei morsi famelici del mostro. Lo squalo ha trovato un nuovo habitat nel subconscio dello spettatore e li rimarrà per sempre come una fobia permanente.

Spielberg S., *Lo squalo* (1975), DVD, ver. 119', Universal, 30th anniversary edition, 2005.

Wagstaff C., *Quasi un'appendice. Alcune cifre sull'industria cinematografica statunitense*, in Brunetta G. P. (a cura di), *Il cinema americano*, vol. II, Torino, Einaudi, 2006, pp. 1745-1772.

## Bibliografia

Art S., *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema americano*, vol. II, Torino, Einaudi, 2006, pp. 1635-1684.

Audissino E., *Due note di credibilità. John Williams e Lo squalo*, in «Cinergie», n. 7, aprile 2015, pp. 36-44.

Benchley P., *Jaws*, New York, Random House, 1974 (trad. it. *Lo Squalo*, Milano, Mondadori, 1974).

Bouzereau L., *A look inside Jaws*, documentario, 108', Mca Home Video - Universal Studios, 1995.

Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema americano*, vol. I e II, Torino, Einaudi, 2006.

Caprara V., *Steven Spielberg*, Roma, Gremese, 1997.

Catolfi A., *Lo squalo animale-totem, tra creatività e spirito produttivo*, in «Fata Morgana», n. 14, 2011, pp. 193-199.

Crawford D., *Shark*, London, Reaktion, 2008 (trad. it., *Lo squalo. Storia, mito, realtà*, Roma, Le Orme, 2012).

D'Aloia A., *Gli agguati dello sguardo. Enunciazione della suspense in Jaws*, in «Cinergie», n. 7, aprile 2015, pp. 74-85.

Gianpiero F., Isola S., Lardieri L., Pieri I., *Steven Spielberg*, Roma, Sovera, 2008.

Gottlieb C., *The Jaws Log*, New York, Newmarket Press, 2005.

La Polla F., *Steven Spielberg*, Milano, Il Castoro, 1995.

Lardieri L., *Lo squalo. Divorati da un ignoto profondo*, in Gianpiero F., Isola S., Lardieri L., Pieri I., *Steven Spielberg*, Roma, Sovera, 2008, pp. 121-125.

Mc Bride J., *Steven Spielberg: A Biography*, Jackson, University of Mississippi Press, 2010.

Quirke A., *Jaws*, London, BFI Palgrave Macmillan, 2002.

Resmini M., *Steven Spielberg*, Milano, Il Castoro, 2014.