

ESORDI DI UNA CARRIERA MOLTO PROMETTENTE

- Dopo vari mediometraggi, appartenenti ai generi più disparati (western, noir, avventura), il diciassettenne Steven Spielberg scrive e dirige il suo primo lungometraggio amatoriale, *Firelight* (1964), che sarà proiettato in un cinema cittadino. Il budget del film è di 500 dollari.

- Qui, per la prima volta, Spielberg si confronta con **il genere della fantascienza**. Il tema di *Firelight* sarà ampiamente ripreso e approfondito nel successivo ***Incontri ravvicinati del terzo tipo*** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977).

- È lo stesso Spielberg a comporre la colonna sonora di *Firelight*, con il suo clarinetto, mentre la madre, **Leah**, un tempo promettente pianista, aggiunge un brano al piano. La **Arcadia High School**, la scuola pubblica frequentata da Steven e dalle sorelle a **Phoenix**, ha poi ricreato l'intera colonna sonora.
- Il film è realizzato durante i week-end. Molte scene saranno girate a casa di Spielberg e nel suo garage.

- Nel cast, compare anche la sorella del futuro regista, Nancy Spielberg. Oggi, *Firelight* è purtroppo considerato un film perduto.

- O meglio, ci sono rimasti soltanto alcuni frammenti dell'intera pellicola. Tali estratti testimoniano già un precoce, seppure ancora grossolano, talento visivo da parte dell'esordiente regista.

Firelight (1964)

- Il giovane Spielberg attende l'inizio della premiere del suo primo lungometraggio.
- Circa 500 persone assisteranno alla prima del film. Il costo del biglietto sarà di un dollaro.



Alcune immagini dal
film...



- Durante il periodo trascorso in Arizona a causa del lavoro di Arnold, **l'unione tra i coniugi Spielberg si deteriora**. In un tentativo di salvare il matrimonio dal naufragio, la famiglia decide di trasferirsi a **Saratoga, in California**.
- Nondimeno, **nel 1966 Arnold e Leah decidono di divorziare**. Mentre la donna torna con le figlie in Arizona, **Steven e il padre rimangono a Saratoga**. Qui, il giovane frequenta il liceo locale e si avvicina sempre più al mondo del cinema.

- Quando i genitori divorziano, Spielberg non è un bambino, ma ha diciannove anni. Tuttavia, la disgregazione della sua famiglia lo colpisce profondamente. In seguito, ammetterà candidamente: «**[il divorzio dei miei] è ancora un mistero per me**». (cit. in Mauro Resmini).
- Negli anni '60, il divorzio è molto diffuso nella società americana e la cosa non sorprende. La pressione sull'istituzione matrimoniale è, infatti, molto forte in questi anni. Abbiamo, infatti, già visto come, a partire dal secondo dopoguerra, l'enfasi posta sulla relazione uomo-donna e sulla dimensione familiare fosse diventata sempre più importante.

- La generazione a cui appartiene Spielberg continuerà ad accettare l'assoluta preminenza assegnata al valore del matrimonio e della famiglia. In qualche modo, tutte le altre relazioni sono subordinate a esso (cfr. F. Wasser).
- Non a caso, nel cinema del regista, **il dramma del divorzio e la conseguente sofferenza dei figli assolverà spesso alla funzione di perno drammaturgico del racconto.**

Pensiamo a titoli come

E.T. – l'extraterrestre

(E.T. – The Extra Terrestrial, 1982)



L'impero del sole

(Empire of the Sun, 1987)



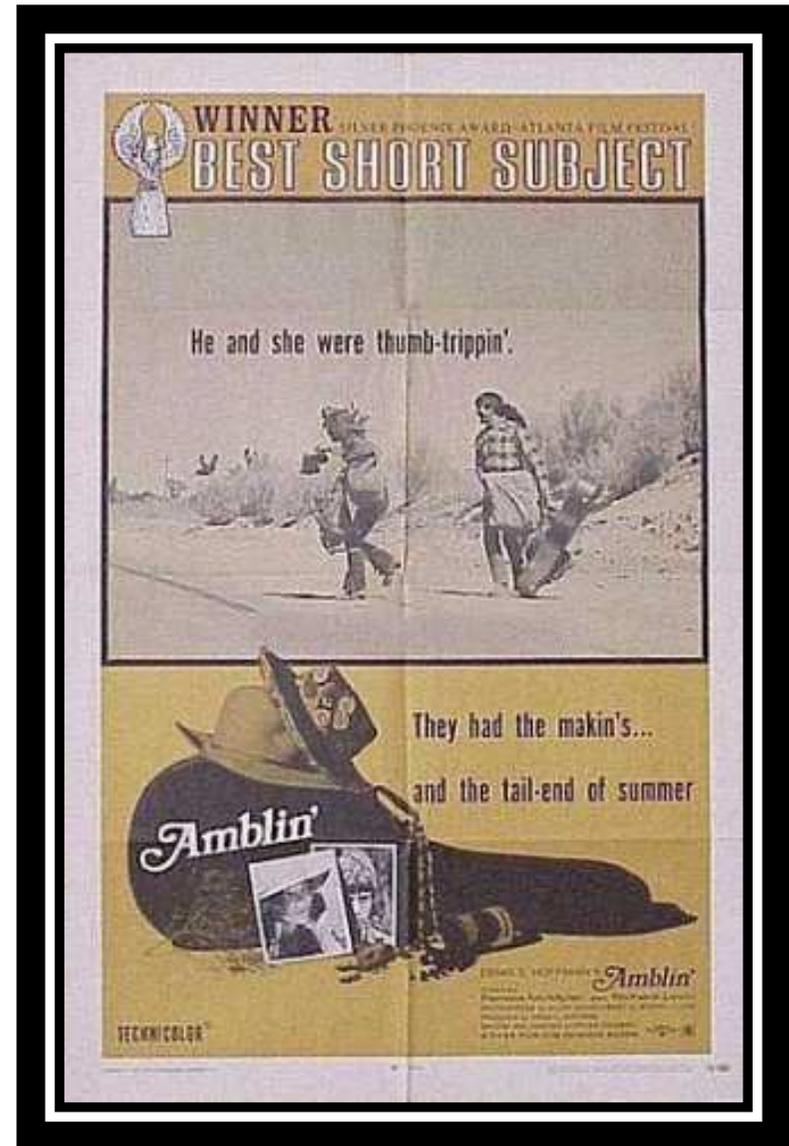
- Sebbene si iscriva all'università, alla **California State College di Long Beach** – scelta, questa, in parte dettata dal bisogno di sottrarsi alla chiamata per il Vietnam – **l'obiettivo del giovane Spielberg è sempre quello di lavorare il prima possibile, e in maniera professionale, nel mondo del cinema.**

- Nel **1968**, grazie a un finanziamento di **15.000 dollari** ottenuto da un aspirante produttore, **Dennis C. Hoffman**, Spielberg dirige *Amblin'*, cortometraggio della durata di **26 minuti**. Il film è girato in **35mm** ed è il racconto poetico del flirt fra un giovane in età universitaria, un poco goffo, e una ragazza più matura e dallo spirito libero. *Amblin'* è anche **una sorta di road movie**. L'incontro fra i due personaggi avviene, infatti, mentre sono impegnati a fare l'autostop per le strade della California.

Il poster pubblicitario di

Amblin' (1968)

- Da questo corto prenderà il nome la **Amblin Entertainment**, la prima casa di produzione fondata da Spielberg nel **1981** assieme ai produttori **Kathleen Kennedy** e **Frank Marshall**.



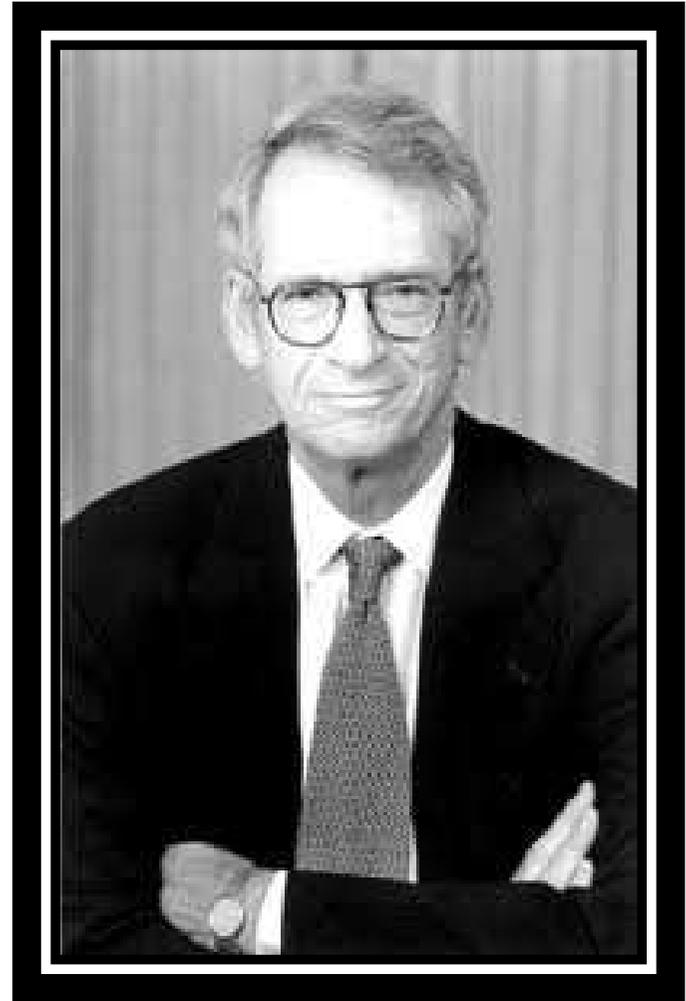
Alcune immagini dal film...



- **N.B.:** Il film ottiene molti riconoscimenti e partecipa a diversi festival, incluso quello dell'**Atlanta Film Festival**, ma fatto ancora più importante, *Amblin'* apre le porte a Spielberg della **Universal Television**.
- Il vicepresidente della Universal TV, **Sidney Sheinberg**, resta molto colpito dall'originale stile visivo della pellicola e decide di mettere sotto contratto il ventiduenne Spielberg, che abbandona immediatamente l'università, peraltro frequentata senza grande profitto.

Sidney Sheinberg (1935-)

È il primo produttore di rilievo a notare il talento di Spielberg e a offrirgli un'importante occasione professionale.



**«Volevo così tanto essere un regista che avrei fatto di tutto, tranne uccidere.
Volevo solo stare in quegli studi [gli Universal Studios]. Quando ci sono
arrivato, era come essere a Disneyland» (Steven Spielberg cit. in M. Resmini).**

- La **Universal Pictures** è uno degli studios più antichi. **Carl Laemmle** (1867-1939) la fonda a Universal City (un'area non incorporata della Contea di Los Angeles tra Los Angeles e Burbank) nel 1912.
- È ricordata come la più importante fra le tre minor.

- Negli anni '60, dopo diverse traversie produttive ed economiche, la Universal punta a **una convergenza tra cinema e televisione.**
- Nel 1962, la società è acquistata dalla **MCA (Music Corporation of America)**. Il presidente, **Lew Wasserman (1913-2002)**, decide, con piglio energico, di puntare su **più settori dello show business.**
- **La produzione televisiva diventa la principale e più stabile fonte di profitti.**

- I prodotti televisivi della Universal tendono, però, a privilegiare **un gusto da “vecchia Hollywood”**. Del resto, gran parte delle maestranze al servizio della società aveva iniziato la carriera prima della Seconda guerra mondiale, durante l’epoca aurea dello studio system (cfr. F. Wasser).

- Di lì a poco. molti altre case cinematografiche imitano l'iniziativa di Sid Sheinberg scritturando altri giovani talenti in circolazione. Tuttavia, non è chiaro fino a che punto la scelta di Sheinberg rientri in un programma di "svecchiamento" della Universal TV o sia piuttosto interamente dovuta al peculiare talento di Spielberg, prescindendo da mere questioni anagrafiche (cfr. F. Wasser).

- Quel che è certo è che sempre più produttori televisivi comprendono che è necessario puntare su giovani talenti per ottenere il favore di un pubblico altrettanto giovane. L'intenzione è quella di recuperare un'audience, quella appunto giovanile, che alla fine degli anni '60 abbandona la Tv perché preferisce titoli cinematografici come *Easy Rider* o *Il laureato*.

- Al contempo, la Universal ha anche un produzione cinematografica e, pertanto, spera anche di trovare in Spielberg un potenziale nuovo talento per il grande schermo.
- Tuttavia, in un primo momento, l'esordiente Steven è ingaggiato come **regista per serie televisive**. Ha così inizio il suo apprendistato.

- I giovani talenti emersi con la New Hollywood, come **Francis Ford Coppola** (1939-), **Peter Bogdanovich** (1939-), **Brian De Palma** (1940-) e **Martin Scorsese** (1942-), hanno un apprendistato molto diverso da quello degli autori del periodo classico. Durante la *Golden Age*, i registi imparavano il mestiere **direttamente sul set**. Ora i giovani cineasti, prima di approdare alla regia, **studiano cinema all'università e hanno una fortissima vocazione cinefila**.

- Il fatto che studino la storia della cinematografia americana all'università permette loro di sviluppare un approccio al cinema **meno intuitivo e più analitico** rispetto a quello dei loro predecessori. Nel loro caso, «**l'amore per i film si mescola al desiderio di comprenderli**» (R. Kolker).

- **Al contrario, «Spielberg non frequenta una scuola di cinema, ma impara il mestiere sul campo. La differenza, alla lunga, si rivela sostanziale: la consapevolezza intellettuale con cui Scorsese o Coppola costruiscono la loro idea di cinema è impensabile in un autodidatta come Spielberg, per il quale fare cinema precede concettualmente ogni tentativo di teorizzarlo» (M. Resmini).**

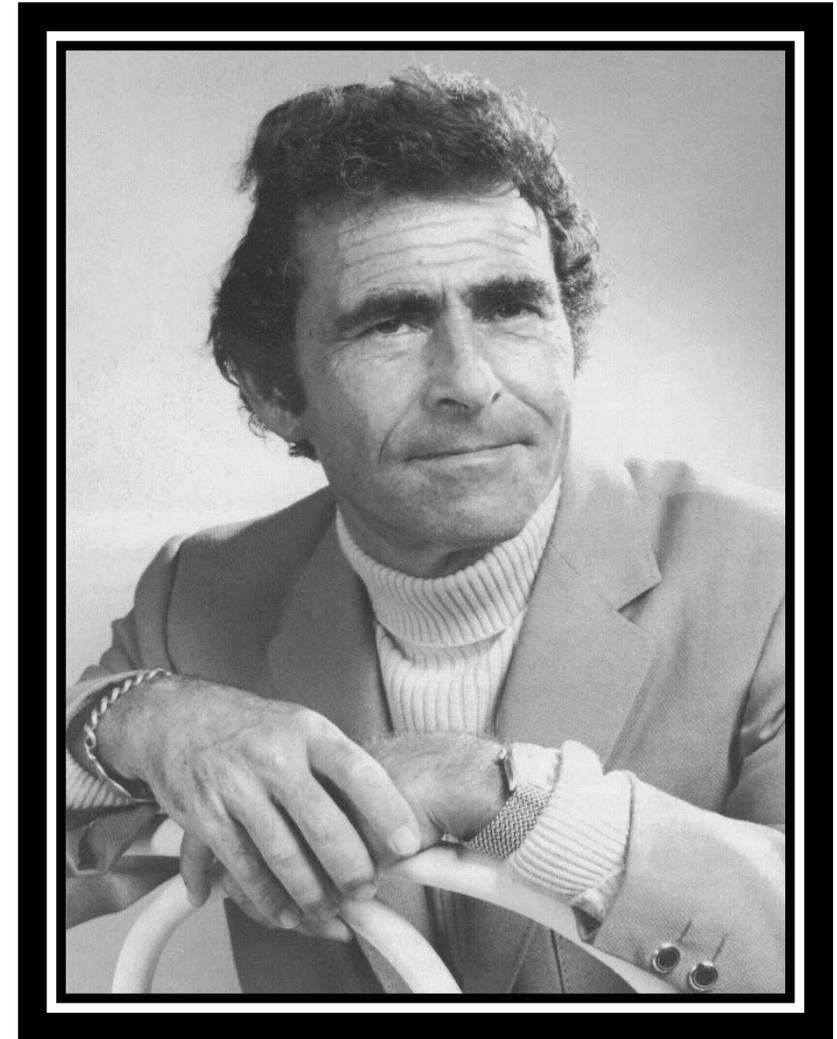
- La prima regia professionale è un episodio della serie Tv *Mistero in Galleria* (*The Night Gallery*). L'episodio pilota, intitolato *Eyes* e mandato in onda dalla NBC l'**8 novembre 1969**, offre a Spielberg l'occasione di confrontarsi con almeno due vecchie glorie della Hollywood classica.

Rodman "Rod" Edward

Serling (1924-1975)

Scrittore e sceneggiatore americano,
principalmente noto come il
creatore della serie di telefilm *Ai
confini della realtà (The Twilight
Zone)*.

Scrive la sceneggiatura di *Eyes*. Nel
1969, è lo sceneggiatore più
prestigioso della Universal.



Joan Crawford

(1904-1977)

Grandissima star del periodo classico, interpreta in *Eyes* il ruolo della protagonista, una ricca e crudele donna non vedente.

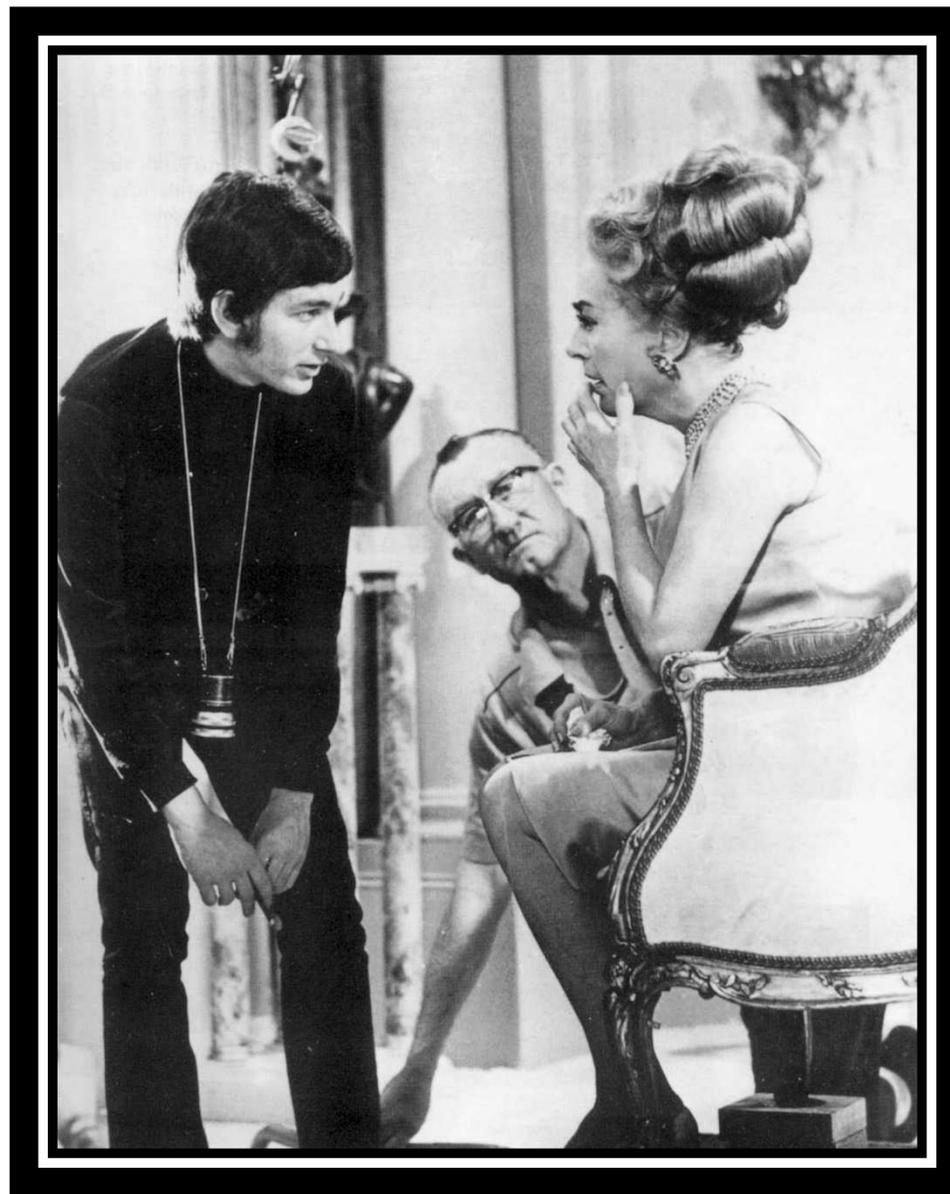
Lavora a Hollywood fin dagli anni Venti. *Eyes* è la sua penultima interpretazione prima della morte.



Joan Crawford ritratta da
George Hurrell nel 1936.



**Un'ottima collaborazione:
il giovane Spielberg e la grande
Crawford insieme sul set.**



- Sebbene il medium televisivo sia di norma considerato poco adatto a chi ha aspirazioni autoriali (si deve lavorare velocemente e con un cast che spesso conosce la serie meglio dello stesso regista), **la televisione offre a Spielberg la possibilità di raggiungere due importanti obiettivi:**

_ sviluppare e mostrare competenza al fianco di personalità attive da molto più tempo nel mondo dello show business.

_ sviluppare una propria cifra stilistica capace di rendere il suo modo di dirigere unico e immediatamente riconoscibile, a prescindere dai diversi generi televisivi con cui viene a confrontarsi (cfr. F. Wasser).

- In *Eyes*, Spielberg si cimenta in autentici “**pezzi di bravura**” dal punto di vista tecnico, al punto tale che l’episodio è giudicato da taluni come “**sbilanciato**” e troppo “**artistaide**”.
- In seguito, il regista imparerà l’**arte di dosare**, restando fedele alle forme dello stile classico, pur cercando sempre **modalità nuove e fresche** per rinnovare e distinguere la veste filmica delle sue opere.

Un'immagine da *Eyes*



- **Spielberg abbatte i pregiudizi sui limiti del piccolo schermo.** Invece di ricorrere a molti primi piani, come tipico di tante serie televisive, **non esita a utilizzare ampie inquadrature e virtuosistici movimenti di macchina.** In altre parole, cerca di utilizzare al massimo il potenziale del mezzo televisivo.

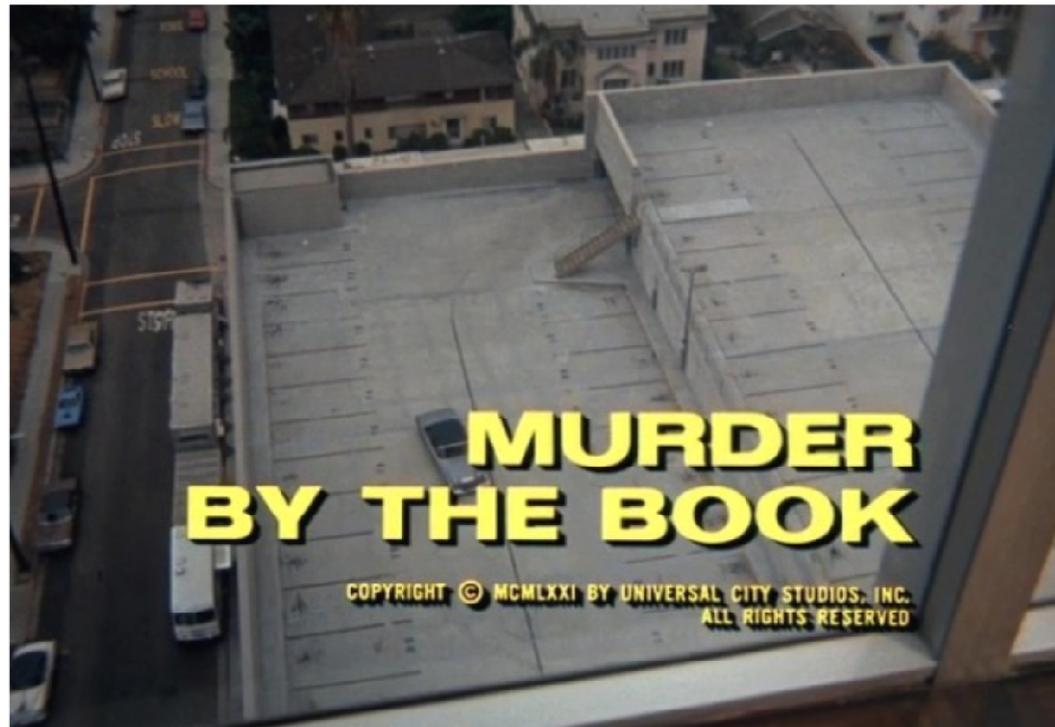
- Non dimentichiamo, del resto, che **la formazione visiva del regista era avvenuta, durante l'infanzia, proprio grazie al mezzo televisivo.** Pur essendo il cinema il suo primo amore, Spielberg inizia a conoscerlo, di fatto, attraverso le trasmissioni televisive dei grandi film dell'epoca classica (cfr. F. Wasser).

- Pur pretendendo rispetto sulle tempistiche di lavoro, Sheinberg lascia il giovane talento libero di sperimentare e di immaginare sempre nuove soluzioni.

- La capacità di Spielberg di utilizzare in modo virtuosistico la macchina da presa ha senza dubbio a che fare con il suo passato da “**bambino-regista**”. Fin dall’infanzia, Steven si abitua a sperimentare con la 8mm del padre e a **riflettere in maniera immediatamente pratica** su tutti i suoi possibili utilizzi.

- Ad *Eyes* fa seguito la regia di altri episodi televisivi. Tra questi va citato il *pilot* della celebre serie poliziesca *Columbo*.
- L'episodio, intitolato *Murder by the Book* e trasmesso dalla NBC il **15 settembre 1971**, è un grande successo. Da questo momento, *Columbo* diventerà una delle serie più longeve di sempre.

La dinamica tra spazi interni ed esterni e il rapporto tra personaggi e ambiente anticipa uno degli aspetti più importanti del progetto successivo, *Duel*.



Peter Falk,
il protagonista della serie



- Alla fine degli anni '60, la Universal cerca fortemente di produrre **lungometraggi per la televisione**. A tal scopo, stipula un contratto con l'emittente della **ABC**.

- Alla Universal non sfugge, infatti, che **il pubblico è ancora innamorato del cinema**. Lo stesso successo dei primi film della New Hollywood ne è una prova. Inoltre, l'audience televisiva gradisce molto la trasmissione dei vecchi film. Senza contare che i lungometraggi per la Tv promettono di costare molto meno rispetto a quelli per il grande schermo.

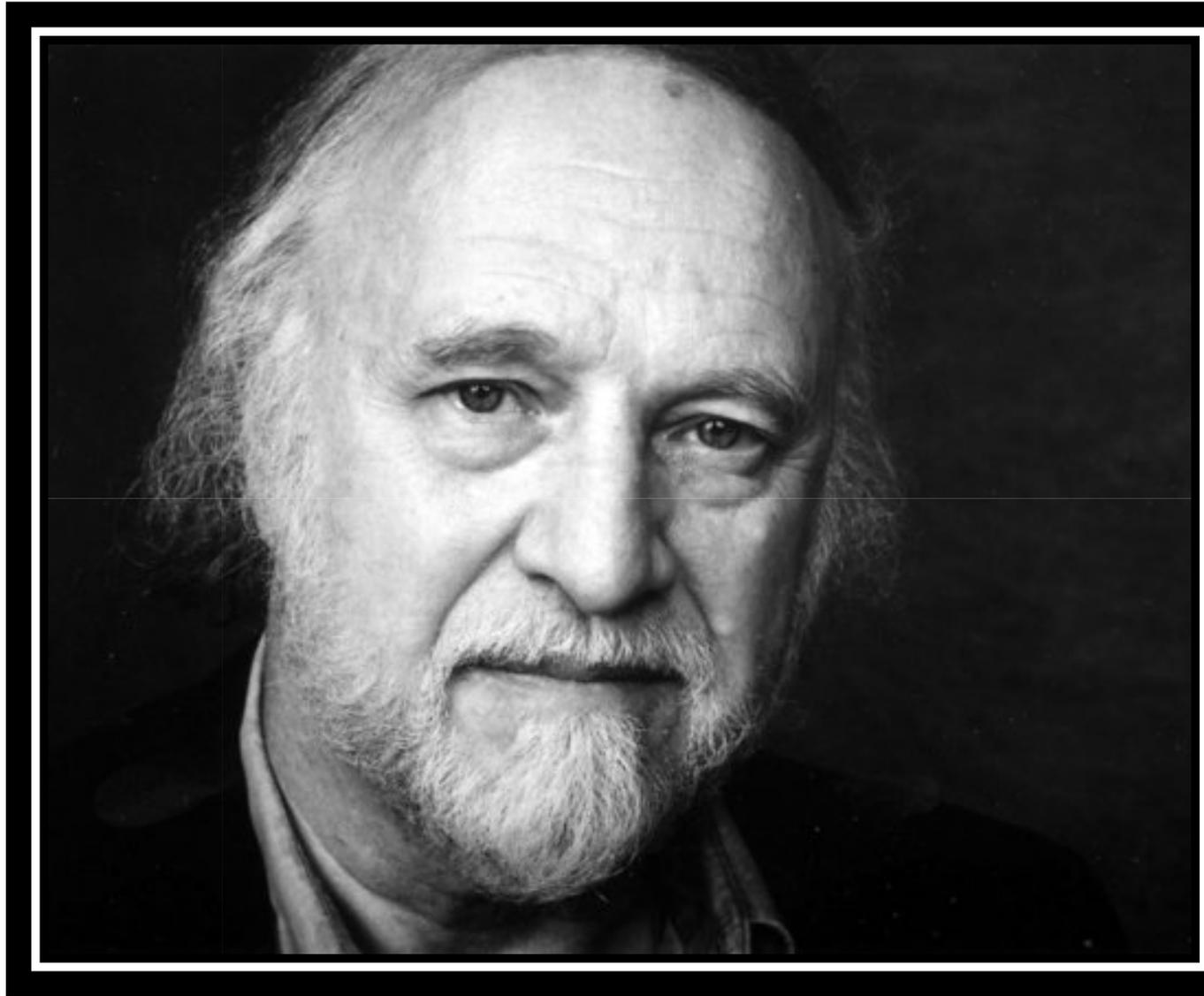
- Tuttavia, nessuno ha ben chiaro come debbano essere questi film. Si fa allora avanti Spielberg e propone di realizzare **un film praticamente privo di dialogo...**
- L'idea per questo ambizioso (e rischioso) progetto gli viene da *Duel*, una *short story* del grande scrittore **Richard Matheson**.

Richard Burton Matheson (1926-2013)

Scrittore e sceneggiatore americano
specializzato soprattutto nel **genere
giallo** e in quello **fantascientifico**.

La sua opera si caratterizza soprattutto
per una **forte carica ansiogena**.

Sarà lui a scrivere la sceneggiatura
della versione cinematografica di *Duel*.

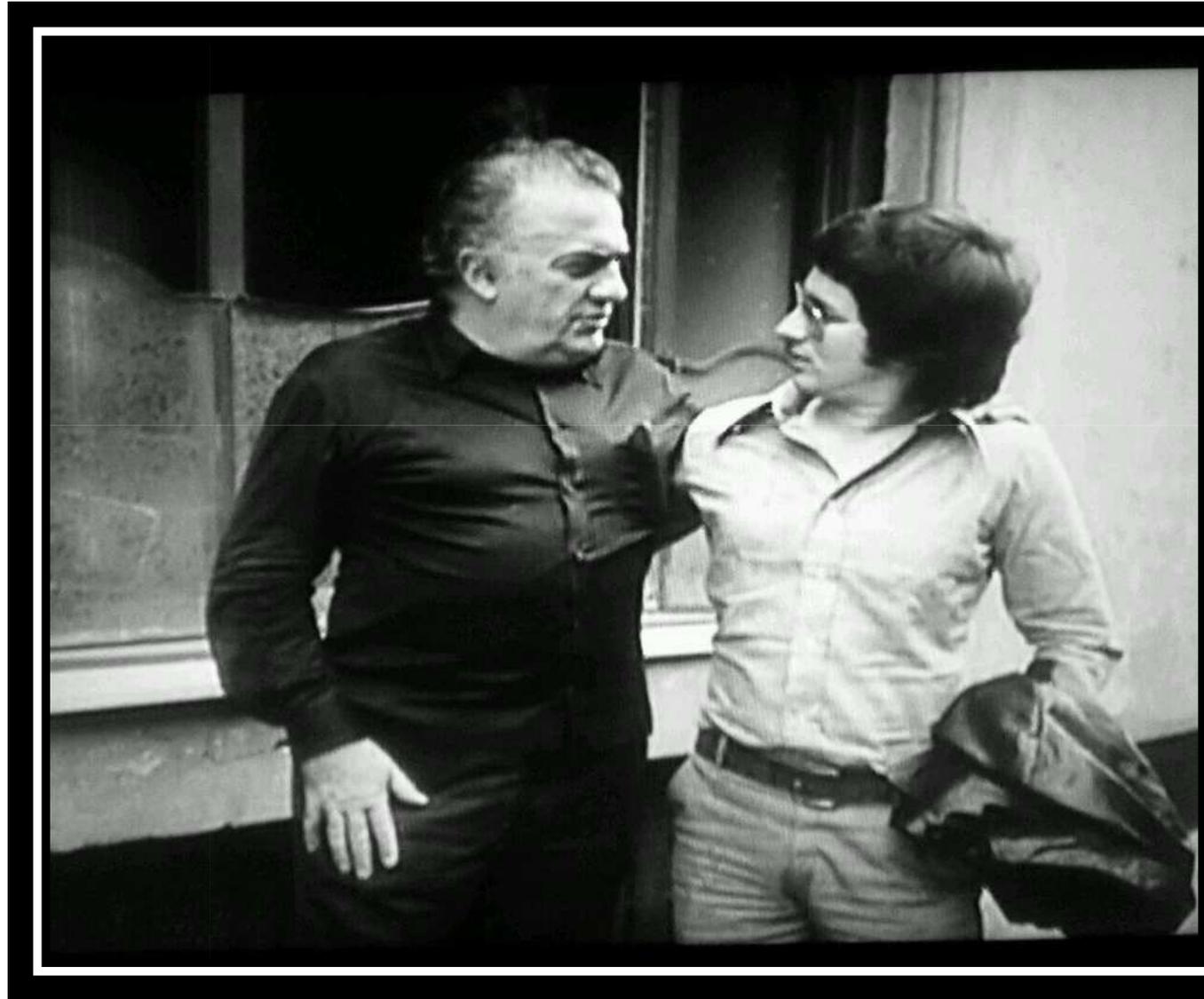


- Il racconto *Duel* è pubblicato, per la prima volta, **nel 1971 su «Playboy»**. Si ispira, però, a un episodio realmente accaduto a Matheson il **22 novembre 1963**, lo stesso giorno dell'assassinio di J.F. Kennedy.

- Il film è girato in soli **13 giorni**. Il suo successo è tale che la **Cinema International Corporation** decide di consentirne l'uscita anche nei cinema, con **una distribuzione su scala internazionale**. A questo punto, Spielberg porterà la durata della pellicola da **74 a 90 minuti**, aggiungendo alcune nuove scene.

- Il film ha ottimi riscontri anche all'estero, in Europa e in Australia. Per la prima volta nella sua vita, Spielberg è invitato a presentare un suo film fuori dagli Stati Uniti. La tappa italiana gli offre l'occasione per conoscere un suo mito: il grande regista italiano **Federico Fellini (1920-1993)**.

Una foto dell'incontro

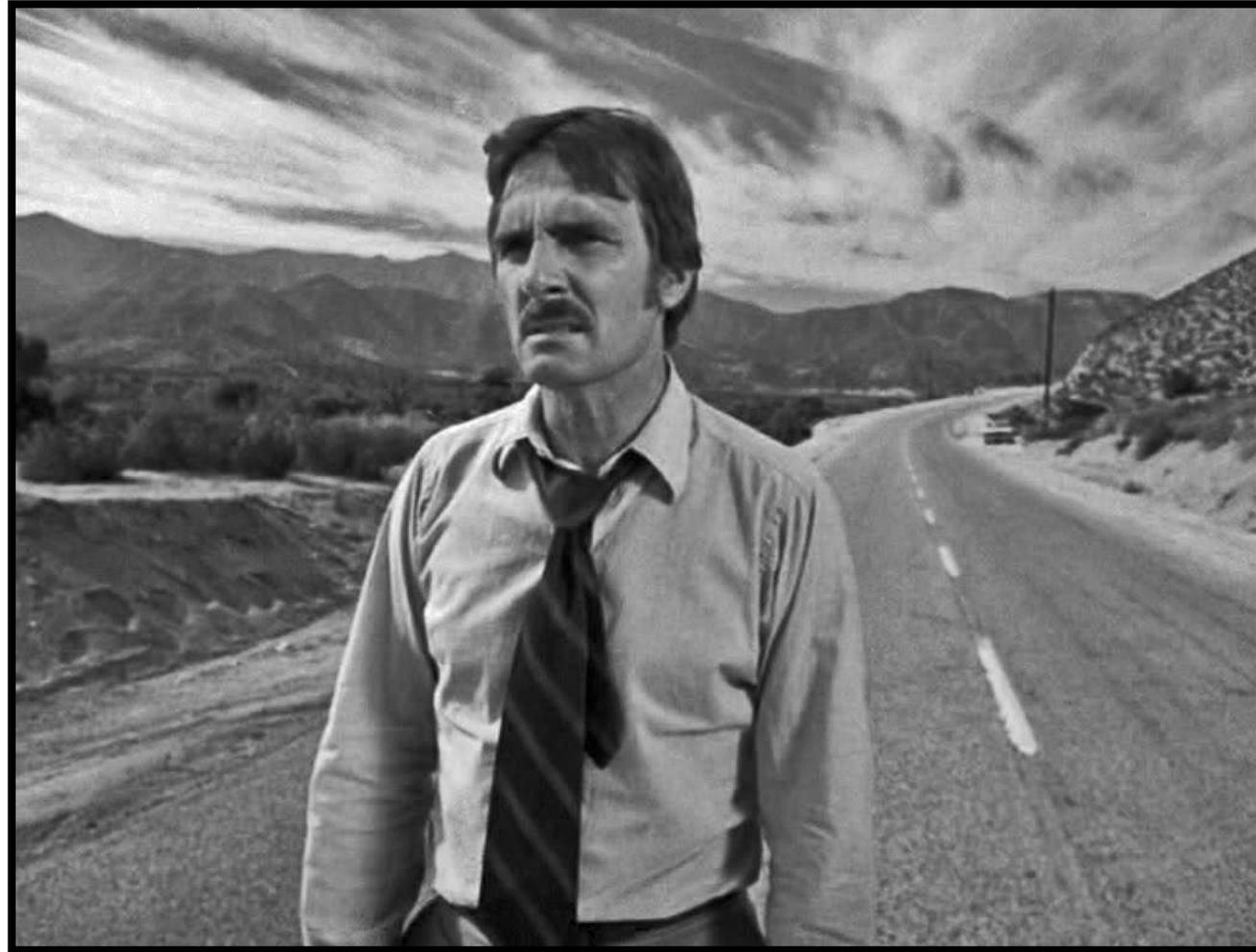


- Questo grande successo può apparentemente sorprendere. In fondo, il film si regge su pochissimi elementi:

Un protagonista:

David Mann

- È interpretato da **Dennis Weaver (1924-2006)**.
- Grande attore dalla lunga e prolifica carriera, tanto in teatro quanto in televisione.
- *Duel* gli regala una grande fama.



- Tuttavia, Weaver non diventerà mai una star cinematografica e continuerà a preferire la televisione, dove raggiungerà altrettanta notorietà con la serie *Uno sceriffo a New York*, in cui interpreta il ruolo di un ruvido sceriffo di paese.
- Nonostante l'eccellente interpretazione resa dall'attore, Spielberg non chiede al suo pubblico di interessarsi a David Mann in quanto essere umano con una propria storia e una propria psicologia. **Ciò che più conta è l'adrenalina, la tensione, il duello in cui l'uomo si trova coinvolto** (cfr. F. Wasser).

- Non a caso, molti commentatori hanno ravvisato analogie **tra *Duel* e il cinema di Alfred Hitchcock**, in cui **la suspense** occupa un ruolo preminente. Del resto, è lo stesso Spielberg a definire il suo film come «*Psyco* e *Gli uccelli su due ruote*» (cit. in M. Resmini).

Un cattivo: l'autocisterna

La motrice dell'autocisterna utilizzata è
il trattore stradale **Peterbilt 281** del
1955.

Spielberg lo sceglie dopo una
"tradizione" di camion perché ritiene che
questo veicolo, se visto da davanti,
suggerisca **una faccia**. Il che è perfetto
in un momento che non si vede mai la
faccia del conducente e che il regista
vuole che il camion stesso sia percepito
come il **"cattivo"**.



L'auto di David Mann

- Si tratta di una **Plymouth Valiant del 1971**.
- Spielberg sosterrà che non aveva tanta importanza che tipo di auto fosse quella di Mann. **Bastava che fosse di un colore rosso vivo**, in modo da contrastare con i colori spenti del paesaggio desertico.



Il paesaggio

Il film è girato in location autentiche.

Il paesaggio è praticamente un terzo personaggio del racconto.

Duel presenta tre elementi chiave del cinema della New Hollywood, ma destinati anche ad assumere un ruolo specifico nella cinematografia Spielbergiana:



- Un protagonista che non ha nulla dell'eroe, ma possiede, anzi, **una dimensione quasi antieroica.**

- Ma l'uomo qualunque, costretto a confrontarsi con situazioni estreme, ignote a cui non è preparato, diventerà anche il perno drammaturgico di gran parte del cinema spielberghiano:

«In *Duel*, il protagonista porta il marchio dell'uomo qualunque fin nel nome (“Mann” come “man”）」 (M. Resmini).

- Non a caso, il film comincia con **un movimento che va dall'interno verso l'esterno**. Dalla sicurezza della propria casa, situata in un quartiere periferico, il protagonista si allontana verso ciò che si snoda al di fuori del mondo conosciuto e civilizzato.

- Analogamente a quanto accade nel racconto di Matheson, sappiamo pochissimo di David Mann. Tuttavia, intuiamo fin da subito che è **un padre di famiglia e che è lui a occuparsi del sostentamento dei suoi cari.**
- Nella prima parte del film, una telefonata fra Mann e la moglie ci consente, però, di intuire che il personaggio sta vivendo una crisi a proposito del suo ruolo di marito, di padre e di maschio. **Come avverrà per tanti altri protagonisti spielbergiani, anche David Mann deve lottare per ritrovare e riscoprire il suo ruolo e il suo compito nel mondo** (cfr. Lester D. Friedman).

- Come accade in altri titoli della New Hollywood, soprattutto **nei western e nei road movie**, anche qui **il personaggio è spinto, trascinato, verso il paesaggio “selvaggio” degli Stati Uniti**. La strada, le stazioni di benzina, i bar fanno da precario punto di passaggio tra il mondo civilizzato, a cui Mann appartiene, e il deserto, le montagne, i dirupi, i rettili...

- Come in altri film della New Hollywood, in *Duel* «**grande protagonista [...] è la macchina, l'oggetto tecnologico per eccellenza, colta nella sua quotidianità, all'interno di un'avventura eccezionale**» (F. La Polla).

- Ma in *Duel* la macchina non è solo quella dell’“americano medio” David Mann. La macchina è anche l’autocisterna, caratterizzata da **un’apparentemente immotivata quanto implacabile volontà di distruzione**. Affiora qui quello è forse il tema più profondo e cruciale del cinema di Spielberg:

«La macchina è per Spielberg l'oggetto di una fascinazione inquieta: in un'oscillazione continua e mai risoltatra un orizzonte di infinite possibilità e gli abissi dell'irrazionale, la tecnologia è spesso il luogo (*à la* Frankenstein) di una perdita di controllo, dove è la “veglia” della ragione (e non il sonno) a creare mostri» (M. Resmini)

Il finale del film

La caduta nel dirupo dell'autocisterna ripreso al rallenty qualcosa di animalesco (cfr. I. Resmini).

Sembra anticipare il finale di *Loqualo*.

Di fatto, l'autocisterna è il primo dei mostri spielbergiani.



«Il *troppo* che si contrappone al *troppo poco*» (M. Resmini)

L'eccessiva presenza del volto di Mann



**La completa assenza del volto dell'autista
dell'autocisterna**



Possibili implicazioni politiche del film?

- Durante una conferenza a Roma, quattro critici si alterano con Spielberg perché il giovane regista rifiuta di sostenere che *Duel* alluda **allo scontro tra *upper class* e *working class* nell'America del periodo** (cfr. F. Wasser).

- Con il passare del tempo, Spielberg sembra essersi, però, ricreduto e aver assimilato il punto di vista dei critici italiani.
- Indubbiamente, *Duel* non è un film apertamente ideologizzato. Tuttavia, già nel 1978, Spielberg parla con maggior consapevolezza del protagonista del film e del mondo suburbano, omologato e viziato a cui appartiene (cfr. R. Wasser)

- Possiamo chiederci se questo tipo di americano incarnato da David Mann, che lavora come commesso viaggiatore, che vive in un sobborgo californiano anonimo, che ha una moglie casalinga e due figli e che mangia nei fast food, sia **un uomo in trappola o un uomo che ha abbracciato consapevolmente il suo (limitato) destino** (cfr. F. Wasser).

- Secondo Wasser, a Spielberg interessa fundamentalmente raccontare storie in cui individui comuni (come i suoi spettatori) riescono ad avere la meglio in situazioni incredibili, spesso segnate dal male. Per lo studioso «**questa è una posizione classica, eredita dalla Vecchia Hollywood, e in contrasto con l'esplorazione, tipica del nuovo cinema americano, di personaggi ambigui stritolati da un sistema disumano**» (cfr. F. Wasser)

- Ma lo Spielberg degli anni '70 non è neppure del tutto indifferente dall'atteggiamento di rifiuto e di ribellione della New Hollywood. Si potrebbe, semmai, affermare che i suoi film di questo periodo cercano una riconciliazione tra sistemi valoriali opposti, in particolare tra anticonformismo e adeguamento alle regole:

- _ nel 1975, lo sceriffo di *Lo squalo* sfida le istituzioni politiche per difendere la sua famiglia e i suoi concittadini da un mostro marino;

- _ nel 1977, in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* un semplice addetto alle linee elettriche decide di seguire gli alieni nello spazio

- Prima di arrivare a questi due ottimi film, la capacità del regista di “bilanciare gli opposti” sarà perfezionata attraverso un’opera interessante, seppur non del tutto riuscita, come *Sugarland Express (The Sugarland Express, 1974)*.

Sugarland Express :

la versione spielbergiana di

Gangster Story?

- È la storia di una coppia criminale. Ma i due personaggi non hanno il carisma di Bonnie e Clyde.
- Sono maggiormente caratterizzati come perdenti
- Tuttavia, è evidente che Spielberg li guarda con tenerezza e simpatia.



- Spielberg guarda con empatia anche il personaggio del **Capitano Tanner (Ben Johnson)**.

- Tuttavia, non si tratta di una figura con cui il pubblico si identifica.

- **L'errore non sarà ripetuto: in *Lo squalo*, l'*everyman hero* sarà un piccolo sceriffo intrappolato tra forze contrapposte.**



Riferimenti bibliografici

- _ Steven Awalt, *Steven Spielberg and Duel: The Making of a Film Career*, Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth, UK 2014.
- _ Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia 1978.
- _ Mauro Resmini, *Steven Spielberg*, Il Castoro, Milano 2014.
- _ Frederick Wasser, *Steven Spielberg's America*, Polity, Cambridge, 2010.