



All the world's a screen: l'immagine frattale come strumento di controllo sul mondo nel cinema di Steven Spielberg

*All the world's a screen: the fractal image as an instrument of control over the world
in Steven Spielberg's cinema*

Carlo Ugolotti

Università di Parma, Italy / Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Parma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio analizza come il frazionamento del *frame* e la sua partizione in sotto-immagini vengano utilizzati da Steven Spielberg, non solo come espediente di enunciazione narrativa ma anche come parte integrante di un discorso sull'immagine cinematografica e la sua capacità di essere strumento di comprensione e conoscenza del 'reale'. L'articolo compie un'analisi attraverso la filmografia del regista dimostrando come la sua opera autobiografica *The Fabelmans* sia allo stesso tempo un'esplicitazione e un punto di arrivo di un percorso di ripensamento sul rapporto tra soggetto/immagine/mondo che si dispiega per tutta la sua carriera. La categoria di 'immagine frattale' viene quindi adoperata per enucleare un aspetto centrale della messa in scena di Spielberg poiché manifesta l'elaborazione teorica del regista e permette di collocarlo come figura intermedia tra classicità e post-modernismo. | This paper analyses how the fractioning of the frame and its partition into sub-images are used by Steven Spielberg, not only as an expedient of narrative enunciation but also as a founding feature to build a discourse on the cinematic image and its capacity to be an instrument of understanding and knowledge of the 'real'. An analysis through Spielberg's filmography shows how his autobiographical work *The Fabelmans* is both an explication and a point of arrival of a path of rethinking on the relationship between Subject/Image/World that unfolds throughout his career. The notion of 'fractal image' is thus used to enucleate a central aspect of Spielberg's *mise-en-scène* as it manifests the director's theoretical elaboration; this category also allows to position him as an intermediate figure between classicism and post-modernism.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Spielberg, Fabelmans, frattalità, classicità, post-modernismo | Spielberg, Fabelmans, fractal image, classicism, post-modernism

The Fabelmans (Spielberg 2022¹) si apre con una sequenza in cui il protagonista, il piccolo Sammy (Mateo Zoryan Francis-DeFord), si reca per la prima volta in una sala cinematografica insieme alla madre Mitzi (Michelle

Williams) e al padre Burt (Paul Dano). Dopo i timori iniziali, rincuorato dai genitori, il bambino si ritrova all'interno del cinema e assiste meravigliato alla proiezione di *The Greatest Show on Earth (Il più grande spettacolo del mondo, DeMille 1952)*. L'opera più dichiaratamente autobiografica di Steven Spielberg ha il suo *incipit* con un'esperienza di visione, caratterizzata come interazione emotiva e fisica tra l'immagine proiettata e gli spettatori. Il montaggio costruisce un rapporto dialettico tra schermo e pubblico che scompone lo spazio della sala alternando totali della platea e *reaction shot* del pubblico, concedendo in alcuni momenti al film di DeMille la totalità del 'nostro' spazio schermico. La sequenza si conclude con un movimento di camera che collega il proiettore allo sguardo estasiato di Sammy i cui occhi sono illuminati dalla luce riflessa sullo schermo. Già in questa scena, possiamo notare come Spielberg moltiplichi le immagini: *in primis* quella cinematografica che, compresa dai bordi dell'inquadratura, viene divisa in sottospazi. La superficie del fotogramma principale (quello osservato da 'noi' spettatori) ne accoglie un altro collocato al suo interno, andando a costituirsi a sua volta come cornice e come superficie di proiezione. Centrale per una discussione sull'immagine spielberghiana risulta quindi la nozione di immagine frattale²: si è scelto di adoperare questa formulazione in quanto l'inquadratura del regista subisce una partizione interna, colmata da una sotto-immagine, che tuttavia non provoca una lacerazione della superficie iconica. Tale lacerazione, dichiarando la materialità della superficie schermica, ne relativizzerebbe lo statuto di autorità epistemologica. Al contrario, lo spazio del *frame* viene frazionato in sotto-spazi che non ne compromettono l'integrità (e quindi il potenziale conoscitivo); si enfatizza così la capacità del *frame* stesso di farsi supporto proiettivo e schermo di immagini altre (esaltando anche la preminenza degli sguardi che le osservano). Nella sua etimologia inglese, 'screen' è ciò che protegge, e vedremo quanto in *The Fabelmans* le immagini costituiscano un meccanismo di difesa per il protagonista, ma anche uno strumento per celare qualcuno o qualcosa in uno spazio che ha subito una partizione (Elsaesser; Hagener 2009: 35). Oltre a risultare un ostacolo della visione, lo schermo si può configurare come un dispositivo³ che dischiude e riflette, che permette un accesso controllato a una porzione del mondo⁴. Il frazionamento dell'inquadratura, operato da Spielberg, sottolinea la capacità della superficie schermica di comprendere il reale a livello diegetico e meta-cinematografico. La fiducia nella forza delle immagini, seppur filtrata da fasi in cui esse dispiegano il loro potenziale perturbante, pone il regista in una posizione di transizione tra la classicità hollywoodiana (Spielberg viene

etichettato come regista classico contemporaneo in Elsaesser, Buckland 2010: 33), in cui il testo filmico si configura come vettore di un contenuto informativo leggibile (54-56), e il ribaltamento dello statuto veritativo delle immagini, operato dal post-modernismo. Un altro esempio tratto dall'*incipit* di *The Fabelmans* dimostra come la frattalità sia uno dei dispositivi privilegiati da Spielberg: nel movimento di camera dal proiettore al viso di Sammy, possiamo inferire che la luce proveniente dalla cabina del proiezionista e quella riflessa negli occhi del bambino siano a loro volta superfici depositarie di immagini. Un gioco di specchi tra riflessi, proiezioni, ombre e superfici struttura il cuore della messa in scena del regista, caricando la dimensione iconica e il suo dispiegarsi nello spazio filmico non solo di possibilità espressive ma costitutive di una definita interpretazione dell'interrelazione tra soggetto e mondo.

Spielberg sceglie di aprire la propria autobiografia narrando la sua prima esperienza di visione cinematografica: *The Fabelmans* non solo esplicita tanti temi che attraversano la filmografia del regista (la tensione tra arte e tecnica, il trauma della disgregazione familiare, l'identità ebraica nel contesto statunitense) ma si configura come un vero e proprio trattato sulla natura delle immagini. Proprio tramite l'evoluzione del rapporto con queste ultime, il soggetto/personaggio attraversa le diverse fasi di crescita, configurando questo film come un vero e proprio *bildungsroman*. *The Fabelmans* segue la traiettoria di formazione del protagonista e contemporaneamente marca il punto di arrivo di un regista che ha attraversato quasi ogni genere hollywoodiano e, con una coerente difformità, diverse idee di *film-making*, dal puro intrattenimento all'opera politica. Questa continua erranza di stile e contenuto ha costituito un enigma per la critica che ha avuto svariate reticenze a riconoscere a Spielberg lo status di *auteur* (Mereghetti 1993: 3), spesso relegandolo al ruolo di sapiente manipolatore dell'*audience*. In questa sede si proverà, attraverso il *tractatus* rappresentato da *The Fabelmans*, di mostrare come la costruzione dell'inquadratura spielberghiana (e il suo frazionamento) non sia solo una risorsa tecnica per arricchire la narrazione – come sostenuto nel *video-essay How Reflection Tells The Story* di Nelsu Türkür e Sherimbek Zhunushev (2017) – o un sintagma di un repertorio di segni e stilemi ricorrenti, ma parte costitutiva di un processo di ripensamento sull'esperienza del soggetto nel mondo che, per realizzarsi compiutamente, deve risolversi in un atto di visione. L'efficacia immediata e l'apparente semplicità delle sue scelte registiche celano una riflessione sulla natura e sulla fascinazione che proviamo per il dispositivo cinematografico stesso (Morris 2019: 65), esattamente

come la luce nell'occhio di Sammy nasconde il riflesso di una sequenza del film di DeMille. Se prima della sua opera autobiografica la dimensione meta-riflessiva della messa in scena era perfettamente integrata nella narrazione, il film del 2022 porta alla luce considerazioni che permettono di rileggere l'intera filmografia del regista come un'investigazione sul potere delle immagini. Si tenterà quindi di rileggere i dispositivi enunciativi di Spielberg non solo come strumenti funzionali a una narrazione invisibile (Mairata 2018), evoluzione della *mise en scène* classica in cui gli espedienti stilistici sono strettamente vincolati alla narrazione e da essa motivati (Martin 1992), ma come veicoli per l'edificazione di una rete discorsiva teorico-critica coerente. Il seguente saggio sarà pertanto strutturato analizzando, nella prima parte, come Spielberg abbia disseminato la sua produzione di sequenze incentrate su tale investigazione, cercando di enucleare attraverso il riferimento a scene paradigmatiche come la costruzione dell'inquadratura problematizzi il rapporto tra soggetto e immagine; nella seconda, ci si concentrerà su *The Fabelmans* verificando come tutte le precedenti tematizzazioni si possano ritrovare in questa *opera summa* e come essa contenga l'esplicitazione di un definito orizzonte teorico incentrata sul concetto di controllo del reale.

1 Il mondo come rappresentazione e proiezione: l'immagine frattale come comprensione del mondo

L'estasi durante l'atto di visione e la frustrazione che deriva dall'interruzione di quest'ultimo (La Polla 1982: 32) sono diventate categorie imprescindibili per approcciarsi alla filmografia spielberghiana (Resmini 2014: 37): un *video-essay* di Kevin B. Lee ha analizzato l'esplorazione contemplativa che la cinepresa del regista opera sugli sguardi dei suoi personaggi, esaltandone la specificità con la formula di *Spielberg Face* (2011). La macchina da presa indugia sulla reazione a un atto miracoloso e/o inaspettato bloccando il tempo della narrazione, facendo coincidere su una medesima direttrice i diversi *gaze* (*metteur en scène*, personaggio, pubblico). L'atto scopico si traduce in una contemplazione che genera una sospensione della successione temporale e contemporaneamente certifica la presenza di un'alterità (non necessariamente antropizzata) grazie al ruolo del testimone-spettatore. Il filosofo Julio Cabrera (2000: 90) ha individuato il riconoscimento dell'Altro come il tema fondante della filmografia di Spielberg, non menzionando tuttavia il ruolo specifico svolto

dalle immagini: centrale infatti nel cinema del regista risulta il motto ufologico “*Seeing Is Believing*” che guida il protagonista di *Close Encounters of the Third Kind* (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*, 1977). Trattandosi di una relazione dialettica non bisogna limitarsi al soggetto guardante, va considerato con altrettanta attenzione l’oggetto guardato: se l’universo spielberghiano è filtrato dall’atto scopico, il mondo si configura come un deposito infinito di immagini e, come tale, il cinema (inteso nella doppia dimensione di immagini in movimento catturate da un dispositivo e come spazio di proiezione delle stesse) si rivela come un medium il cui funzionamento mostra forti analogie con il processo di comprensione e conoscenza dell’Alterità. Nel momento in cui la vastità dell’esistente è sottoposta alla costrizione dell’inquadramento, questa può essere conosciuta e controllata; è lo stesso Spielberg a ricorrere direttamente al *déjà vu* come mezzo di costruzione dei suoi mondi narrativi e a riconoscere la fiction come “unico metodo per raccontare la realtà” (Resmini 2014: 15-17). Adottando la formulazione di Resmini: “il cinema non è più un oggetto guardato da fuori, ma diventa la materia stessa del film. [...] Un cinema, insomma che vuole farsi mondo e che di riflesso disegna un mondo profondamente cinematografico” (46-47). Quello del regista è un cinema generato e nutrito dal cinema stesso (Lasagna 1994: 12) che, anche sul piano etico, dichiara la preminenza della sua autoreferenzialità attraverso una “teodicea cinematografica” (Leon Wieseltier, citato in Elsaesser 2019: 100). I film di Spielberg non sono solamente nutriti di citazioni di altri film, estratti dal deposito dell’immaginario cinematografico hollywoodiano e della cultura pop, ma contengono al proprio interno immagini frattali che attestano come i limiti del fotogramma non bastino a contenere e dare forma-senso al reale; è necessaria una sottodivisione dello spazio schermico se si vuol permettere ai protagonisti un accesso alla conoscenza del mondo. La di/visione dell’inquadratura garantisce la possibilità all’occhio di comprenderla, di racchiuderla nell’orizzonte dello sguardo. Il regista opera un re-inquadramento della scena che ha la funzione di circoscrivere una porzione dello schermo guidando l’occhio dello spettatore-personaggio. Allo stesso tempo, l’applicazione della cornice e il *re-framing* esibiscono l’atto stesso del guardare e il “primato dello sguardo” (Canadé 2023: 113). Nella sua analisi sul rapporto tra estetica, materialità e spazi di proiezione, Giuliana Bruno ha notato come una superficie, nel momento in cui si configura come schermo, diventi un’interfaccia di contatto, relazione e comunicazione (2014: 2-8); la superficie schermica attua una rimediazione che è necessariamente momento di apertura che rende possibile

l'interconnessione tra il soggetto e l'alterità. Riprendendo il pensiero di Jacques Rancière, la studiosa concettualizza la partizione dello schermo come una riconfigurazione in cui il pensabile incontra il visibile, rendendo possibile "l'abitabilità (*dwelling*) del mondo materiale" (13⁵).

Il frazionamento del *frame* può dispiegarsi attraverso tre possibilità di messa in scena: la proiezione, il riflesso e l'isolamento di una figura attraverso gli elementi della scenografia. Le prime due schiacciano la tridimensionalità verso la bidimensionalità, nell'ultimo caso le tre dimensioni sono preservate ma è la stessa generazione di una sotto-inquadratura dentro un fotogramma che, imprigionando i personaggi, si costituisce come proiezione di un'immagine dentro un'immagine (ricordandoci che la superficie del film a cui 'noi' assistiamo si inverte sulla superficie piatta dello schermo). Il mondo spielberghiano si configura come un deposito infinito di immagini – al pari del magazzino dell'immaginario nell'epilogo di *Raiders of the Lost Ark* (*I predatori dell'arca perduta*, 1981) (La Polla 1982: 86) – ma anche come superficie di proiezione di una grande macchina che genera l'immagine del reale e ne media le gerarchie concettuali, secondo la definizione che Edgar Morin (2016) ha dato del cinema. Questa dualità si traduce in una composizione che costantemente apre spazi di proiezione e riproduzione che frazionano l'immagine in quella che Ezio Alberione ha chiamato una "drammaturgia del riflesso", catalizzatrice della duplicità del mondo e delle interrelazioni che la parte intrattiene con il tutto (2002: 23-24). L'immagine spielberghiana non è tuttavia solo metonimica ma si configura come punto di contatto tra illusionismo e strumento di conoscenza (Barnabé 2002: 30).

Queste considerazioni verranno esplicitate in *The Fabelmans* e sono rintracciabili in maniera carsica nel resto della filmografia del regista. Attraverso scene paradigmatiche, verranno ora enucleati gli attributi che Spielberg assegna alle immagini, prima della formulazione manifesta nel suo film autobiografico. La progressione segue uno sviluppo di tipo logico-argomentativo e non cronologico; si partirà da esempi già ampiamente rintracciabili nella narrazione classica (la cornice prodotta da dispositivi scenografici, i riflessi, le ombre), per arrivare a risultati maggiormente originali che implicano una esplicitazione sempre più comprensiva della forza conoscitiva dell'immagine che arriva a trascendere la dimensione della narrazione diegetica e a fare della superficie schermica il deposito della conoscenza universale. Il seguente *excursus* in sei tappe vuole dimostrare come Spielberg, attraverso il ricorso a espedienti tradizionali e a una messa in scena altamente elaborata, abbia edificato un coerente progetto

di riflessione sulle immagini che traghetta la classicità nella post-classicità, senza arrivare al totale annichilimento postmoderno dello statuto veritativo dell'inquadratura:

- Gli elementi diegetici generano una sub-inquadratura: in *The Sugarland Express* (*Sugarland Express*, 1974), Lou Jean Poplin (Goldie Hawn) visita il marito in prigione per annunciargli che il loro figlio è stato prelevato dai servizi sociali e dato in custodia a un'altra famiglia. Per rappresentare il senso di oppressione che le istituzioni esercitano sulla famiglia della protagonista, Spielberg la 'chiude' in una cornice scenografica. Molto ricorrente nell'opera del regista è anche l'inquadramento del personaggio attraverso il motivo architettonico della finestra, risorsa enunciativa di derivazione hitchcockiana, che rimanda immediatamente allo spazio schermico (Di Donato 2019: 142). Messo in dialogo con gli attributi sottoelencati, questo stilema si riconfigura non esclusivamente come un'espedito narrativo di matrice classica o espressionista, ma come un primo approccio alla frattalità e alla riconfigurazione del ruolo dell'inquadratura come tramite per la comprensione delle interrelazioni tra i soggetti e il mondo.
- L'immagine come deposito di altre immagini, il mondo come superficie del racconto: in *The BGF* (*Il GGG – Il grande gigante gentile*, 2016), il gigante buono (Mark Rylance) è deputato a creare i sogni e a distribuirli ai bambini di tutto il mondo. In questo film la frattalità entra in campo attraverso diverse modalità: per accedere alla Terra dei Sogni dove questi ultimi sono generati, i protagonisti devono attraversare il proprio riflesso nell'acqua di un lago (l'immagine come deposito di altre immagini); come in altre opere di Spielberg, l'acqua stessa si configura così come una superficie schermica (Masciullo 2019: 114). Nelle sequenze successive, i sogni vengono visualizzati come ombre proiettate sui muri delle camerette dei bambini. Il mondo intero si fa superficie di proiezione: i ragazzini dormienti sono sormontati da immagini bidimensionali in movimento. L'archeologia del cinema e le ombre cinesi si configurano come un mezzo di rielaborazione onirica del vissuto e strumento di espressione dell'inconscio.
- L'immagine come prefigurazione e compressione del reale: in *Jaws* (*Lo squalo*, 1975) lo sceriffo Brody (Roy Schneider) sfoglia un libro sugli squali, a seguito degli attacchi del pescecane. La scena è costruita attraverso l'alternanza dei dettagli sulle pagine del volume e il riflesso di queste sugli occhiali del protagonista. Le illustrazioni riassumono (anticipando) gli snodi principali del film: si notano fotografie di un

bagnino su una torretta, di corpi mutilati dai morsi, di scienziati in posa dietro le fauci (in una scena successiva l'immagine del porto verrà inquadrata in modo uguale), di un pescecane che attacca un sub e di una bombola chiusa nella bocca di uno squalo. Probabilmente Brody ha, in questo momento, una precognizione che gli permetterà nel finale di trovare il modo per sopravvivere. Le pagine scorrono veloci nelle lenti dello sceriffo riproducendo l'effetto dei fotogrammi che, avvicinandosi sulla pellicola, creano l'illusione del movimento. Gli occhiali diventano una superficie riflettente dove viene 'proiettata' una versione concisa dell'intero film.

- L'immagine come strumento di comprensione della realtà (per il personaggio): in *Saving Private Ryan* (*Salvate il soldato Ryan*, 1998), il capitano John Miller (Tom Hanks), durante lo sbarco a Omaha Beach, si trova bloccato in una postazione di sicurezza dietro una barriera protettiva, senza la possibilità di muovere il suo reparto a causa del fuoco nemico. Per capire come muoversi, incolla con una *chewing-gum* uno specchietto alla sua baionetta; attraverso la mediazione dell'immagine riflessa, riesce a capire la posizione della mitragliatrice tedesca e ad attaccare.
- L'immagine come strumento di comprensione della realtà (per lo spettatore): in *Amistad* (1997), la giovane regina Isabella II di Spagna (Anna Paquin) osserva il suo viso, riflesso in un coltello. L'immagine frattale mostra la superficie riflettente il volto della bambina; nello sfondo dell'inquadratura principale, è presente una bombola. L'accostamento dei due piani permette allo spettatore di interpretare la regnante infante come un pupazzo nelle mani degli interessi dei politici di corte.
- L'immagine come deposito universale della conoscenza: in *A.I. Artificial Intelligence* (*A.I. Intelligenza Artificiale*, 2001), gli alieni che popolano la Terra del futuro assorbono dal *mecha* sopravvissuto, David (Haley Joel Osment), la conoscenza del mondo degli umani, ormai scomparso. La trasmissione del sapere è visualizzata trasformando i loro visi in superfici di proiezione su cui scorrono i ricordi dell'androide.

Il cinema di Spielberg è costellato di momenti di riflessione sull'immagine, sulla sua integrità/divisibilità e sulle sue potenzialità, sapientemente iscritti nella narrazione, senza mai permettere alla dimensione teorica di schiacciare il piacere del racconto. Se può apparire da questa disamina che il regista ponga una fiducia assoluta nelle immagini, va segnalato



FIG. 1 – *The Sugarland Express* (*Sugarland Express*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1974.



FIG. 2 – *The BFG* (*Il GGG – Il grande gigante gentile*), Dir. Steven Spielberg, USA, GBR, CA, 2016.



FIG. 3 – *Jaws* (*Lo squalo*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1975.



FIG. 4 – *Saving Private Ryan* (*Salvate il soldato Ryan*), Dir. Steven Spielberg, USA, 1998.



FIG. 5 – *Amistad*, Dir. Steven Spielberg, USA, 1997.



FIG. 6 – *A.I. Artificial Intelligence* (*A.I. Intelligenza Artificiale*), Dir. Steven Spielberg, USA, 2001.

che in alcuni film, su tutti *Minority Report* (2002) e *Munich* (2005), egli ha problematizzato l'atto del guardare, la proliferazione delle superfici-schermo e lo statuto di verità delle informazioni mediate dalla visualità (Friedman 2006: 53; Cohen 2010: 74; Masciullo 2019: 105-107; Garofalo 2019: 123-126). Questo percorso sostanzia in ogni caso una riaffermazione della forza conoscitiva delle immagini che allontana Spielberg dal relativismo epistemico della postmodernità. L'immagine, per il regista, è principio e mezzo di una conoscenza sostanziale (e quindi di un tentativo di controllo) della realtà: questo sarà uno dei temi centrali in *The Fabelmans*.

2 *The Fabelmans: a life in pictures*

Dopo aver dedicato un film alla memoria del padre, *West Side Story* (2021), Spielberg, insieme allo sceneggiatore Tony Kushner, decide di mettere in scena le vicende della sua infanzia e adolescenza. *The Fabelmans* racconta il processo di crescita di un suo alter-ego, Samuel, attraverso una serie di episodi: dai trasferimenti da una città all'altra agli attacchi di depressione della madre, dall'iniziazione alla sessualità all'emarginazione sociale in quanto di origini ebraiche, dalle festività in famiglia alla separazione dei genitori. A fare da collante tra i diversi segmenti vi è la scoperta del cinema e del *film-making*; dopo una fase iniziale di *shock* il giovane protagonista trova nella fruizione e nella creazione di immagini una forza salvifica che, attraverso un processo di consapevolezza, gli permette di superare le avversità del quotidiano. Come detto in apertura, l'inizio del film presenta la sua prima esperienza in una sala cinematografica. Prima dell'ingresso nel cinema, il bambino si mostra spaventato e timoroso. Il padre Burt, un ingegnere, lo tranquillizza spiegando il funzionamento del proiettore: gli illustra come la luce proietti sullo schermo dei fotogrammi che si animano grazie all'effetto della persistenza della visione. La madre Mitzi, dal temperamento artistico, racconta al bambino che le immagini del film sono invece sogni materializzati. Oltre all'esplicitazione di un conflitto tra due tensioni cardinali per la sua intera filmografia, sempre in bilico tra emozione e innovazione tecnologica, questa sequenza introduttiva ci permette di comprendere la centralità del tema della proiezione come strumento di racconto e comprensione del mondo: il dialogo illustra le modalità di diffusione delle immagini. La prima inquadratura dell'interno del cinema è una panoramica laterale del pubblico a cui segue un estratto dell'opera di DeMille che copre l'intera superficie schermica.

La separazione netta tra 'reale' e 'film' è superata dall'inquadratura successiva che, con un raccordo sull'asse a retrocedere, riduce a sotto-immagine *The Greatest Show on Earth*, confinandolo nello spazio dello schermo cinematografico. Due segmenti potenzialmente autonomi (il film/il pubblico) sono messi in relazione dal montaggio, trasformandosi in un momento di condivisione. Spielberg registra le reazioni degli astanti, concentrandosi sullo *shock* del piccolo Sammy: il primo approccio del ragazzino al cinema è un'esperienza sensoriale destabilizzante, prima tappa di un percorso di crescita finalizzato al raggiungimento di un'equilibrata triangolazione tra soggetto/immagini/mondo. Come ricordato in apertura, la luce riflessa sui suoi occhi contiene la scena proiettata: un incidente sui binari ferroviari. La compenetrazione tra guardante e guardato è totale, sottolineata non solo dalle immagini frattali ma anche da un montaggio rapidissimo che sembra includere il protagonista nella dinamica dello scontro. Quest'esperienza di visione perseguita Sammy, il cui sonno è invaso sul piano visivo e sonoro da *flash* del film di DeMille. Il suo rapporto 'ingenuo' con l'immagine cinematografica è assimilato a quello con la 'realtà': una vastità incontrollabile che sottomette il soggetto. Nella scena successiva, Sammy prova a ricreare l'incidente con il trenino regalatogli dal padre, ma questo tentativo di 'riproduzione controllata' della realtà fallisce: lo scontro del treno giocattolo è reso riproducendo il montaggio di DeMille, includendo le reazioni del bambino. Il modellino si rompe e i genitori, svegliati dal rumore, sgridano il piccolo protagonista per il rumore prodotto nel mezzo nella notte; ma Sammy non è (ancora) Spielberg, l'ormai esperto regista controlla la situazione e filma il risveglio di Mitzi e Burt mostrando prima il loro riflesso sullo specchio.



FIG. 7 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

Sarà la madre a indicare al protagonista come esercitare una forma di controllo efficace sul mondo: sottomettendo il reale all'arte. Il personaggio di Michelle Williams, pianista dalla carriera fallimentare, dichiara che, quando nelle esecuzioni segue fedelmente uno spartito, è in grado di creare uno spazio sicuro e felice in cui rifugiarsi. Intuendo il talento registico del figlio, gli propone di ricreare in forma filmica l'incidente del treno in modo da averne così il totale controllo: la creazione di un doppio artificiale della realtà e la sua riduzione a immagine gli permetterà di eternare l'evento senza dover rompere ogni volta il costoso giocattolo. Questa scena sottolinea anche la dimensione materiale – e quindi economica – della realizzazione cinematografica, centrale per una regista come Spielberg che si è sempre dovuto rapportare con le esigenze dell'industria hollywoodiana e che a quest'ultima ha spesso proposto notevoli sfide produttive.

L'ingresso della prima macchina da presa posseduta dal protagonista avviene con un movimento di camera che parte dal riflesso sugli schermi delle televisioni rotte nello scantinato dei Fabelman e si conclude con l'entrata in scena della cinepresa nelle mani di Mitzi. Franco La Polla ha notato come i fotogrammi di Spielberg siano spazi in cui elementi esterni premono per entrare in campo: dallo squalo che squarcia la superficie marina agli svariati oggetti vicari che anticipano l'ingresso dei personaggi nel più ampio quadro del *frame* (1982: 55). Così anche la cinepresa penetra nel tessuto di *The Fabelmans* come fosse un personaggio principale, a lungo atteso. Il movimento dal riflesso nelle televisioni al dettaglio sulla macchina da presa crea un collegamento dalle superfici schermiche al dispositivo 'cinema', contenitore e generatore di immagini future. A partire da questa sequenza, il film si popola di immagini registrate, proiettate e guardate. L'undicenne ricostruisce la scena di DeMille in un cortometraggio che rimanda all'esordio registico amatoriale di Spielberg, *The Last Train Wreck* (1957): seppur legato a un episodio autobiografico, l'identificazione tra treno e cinema è un *topos* vecchio quanto il cinema stesso, dai fratelli Lumière passando per Orson Welles che definiva questa forma di espressione come "il più bel trenino elettrico mai esistito" (Columbo 2002: 52).

La scena successiva è la più paradigmatica dell'intero film: Sammy deve ricontrollare il risultato della sua prima regia e usa come schermo le sue stesse mani. Riprendendo le parole di Giuliana Bruno citate in precedenza, secondo cui la proiezione genera uno spazio relazionale, la corporalità del bambino entra in diretto contatto con la realtà ridotta a immagine: il mondo è stato addomesticato dall'inquadramento del *frame* e può essere

contenuto (e controllato) in un palmo. La vastità del reale si tramuta in una visione com-prensibile e con-divisibile che passa per la dimensione corporea e per un approccio tattile. Se l'esperienza spettatoriale iniziale aveva provocato nel protagonista un forte disagio, ora il possesso dell'immagine permette di mutare la fruizione filmica di segno, tramutando lo *shock* iniziale in piacere. Spielberg, attraverso questa scena, sottolinea la dimensione sensoriale della visione che coinvolge non solo la parte razionale-intellettuale dello spettatore ma la totalità del suo 'esserci'⁶. L'esperienza 'totalizzante' del cinema non è limitata alla percezione ottica, coinvolge la corporalità dello spettatore che deve azionare i dispositivi di riproduzione e il cui sguardo desiderante lo spinge a ricercare un contatto materiale con l'immagine proiettata. Questa sequenza crea una rete discorsiva che attraversa e connette l'intera 'galassia cinema': partendo dall'esibizione degli strumenti meccanici di ripresa, passa per il riferimento a momenti filmici dedicati all'interazione sensoriale con le immagini – su tutti l'*incipit* di *Persona* (Bergman 1966)⁷ – per arrivare a quella che Wanda Strauven (2012) ha chiamato la cultura visiva dell'"immagine+", legata ai nuovi dispositivi *touch*.

Nella scena successiva, Sammy mostrerà alla mamma il filmino, proiettandolo nell'armadio della sua cameretta. La scena esplicita quello che Elisa Venco (2002: 67-71) definisce come uno dei motori originari dell'intera filmografia spielberghiana: il desiderio di un soggetto maschile di ristabilire il suo ruolo di imperio sulla comunità degli spettatori attraverso il dominio sulla sterminata immensità di tutte le immagini possibili. Le scene successive mostrano i *backstage* dei successivi film di Sammy, esibendo come il cinema sia al medesimo tempo illusionismo di marca artigianale e mezzo di controllo della realtà. Il medium ne emerge quale processo ordinatore di stampo tanto intellettuale quanto fortemente materico (dalla polvere dei set ai fori nella pellicola per dare realismo agli spari). E naturalmente, molte delle sequenze girate dall'alter-ego ricordano quelle che caratterizzeranno l'opera del futuro regista.

Dirigere una scena però non significa necessariamente avere il controllo sugli eventi esterni: per ragioni lavorative, la famiglia viene trasferita a Phoenix, Arizona. A loro si unisce anche il migliore amico dei genitori, Benny (Seth Rogen). Il ragazzino osserva il cambiamento di paesaggio dalla superficie schermica del finestrino dell'auto, esattamente come il giovane Christian Bale in *Empire of the Sun* (*L'impero del sole*, 1987) osservava Shanghai dai vetri della *limousine* come si trattasse di uno *show* televisivo (Bittanti 2002: 182). Sammy decide di filmare il viaggio: la sorellina



FIG. 8 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

gioca nel sedile posteriore e soffia sull'obiettivo della cinepresa che si appanna. La camera è portatrice di un punto di vista soggettivo, non autonomo ma ancorato alla narrazione; vedremo che, nella sequenza finale, la macchina da presa guadagnerà la sua autonomia dal personaggio (ma non dal regista). A Phoenix si svolgerà una seconda scena in una sala cinematografica, dove Sammy guarderà *The Man who Shot Liberty Valance* (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, Ford 1962). A seguito della visione, il protagonista troverà l'ispirazione per realizzare versioni amatoriali delle pellicole viste sul grande schermo: la sua prima opera sarà proprio un film di cowboy. Nella scena della proiezione del suo *western* *Gunslog*, il montaggio ricostruisce la stessa spazialità delle sale cinematografiche viste in precedenza: prima un *frame* a tutto schermo del cortometraggio proiettato, poi una sua riduzione a sotto-immagine iscritta nello spazio della sala, *reaction shot* a cui, stavolta, si aggiungono i primi piani del giovane regista che monitora le reazioni del pubblico.

Mentre il protagonista è concentrato nel suo tentativo di controllo del mondo attraverso la creazione filmica, non si accorge che la sua realtà familiare si sta disgregando: a seguito della morte della propria madre, Mitzi entra in una crisi depressiva e intrattiene una relazione clandestina con Benny. La rivelazione del tradimento familiare passa attraverso le immagini e la divisibilità della superficie schermica: nell'inquadratura di apertura della sequenza, i due genitori sono separati dalla composizione

del *frame*. Mitzi appare come riflesso sulla superficie del pianoforte che sta suonando, Burt è fuori fuoco e confinato in un angolo dell'immagine, incorniciato dalla forma dello strumento musicale. La divisione in sezioni indipendenti ma relazionate sottolinea l'isolamento dei personaggi e la loro progressiva distanza sentimentale nonostante la vicinanza fisica. Le immagini di un filmino delle vacanze sveleranno a Sammy la verità. La scena della rivelazione è costruita scomponendo lo spazio: soggettive del protagonista che guarda la moviola sono alternate a immagini *full screen* dei fotogrammi alternati a campiture più distanti del ragazzo alla postazione di montaggio. L'occhio del giovane regista (e con lui l'obiettivo) esplora le immagini in cerca di indizi: soffermandosi su piccoli dettagli zoomati, la pellicola rivela la sua grana e quindi anche la materialità che costituisce la sua dimensione di superficie. Un movimento di camera gira a 360 gradi intorno al personaggio nel momento in cui intuisce il segreto che la madre gli ha nascosto: l'evoluzione della macchina da presa farebbe presumere una resa unitaria dello spazio circostante e una integrità assoluta dell'immagine ma Spielberg riesce a generare, anche in questo caso, inserzioni frattali sia includendo nel *frame* la pellicola in moviola sia attraversando una lente d'ingrandimento che crea una sotto-immagine con il volto del protagonista deformato dal vetro, analogia del suo spaesamento e della sua perdita di punti di riferimento. Dopo il trauma vissuto durante la proiezione del film di DeMille, il cinema dispiega ancora la sua forza rivelando verità che sarebbe meglio restino celate nei confini dell'immagine stessa. Il processo di formazione di Sammy passa quindi ancora una volta per un 'tradimento' da parte dell'immagine filmica che, non più rifugio dal mondo esterno, si fa origine di un sapere indesiderato di cui il soggetto si dovrà dolorosamente fare carico. Anche in questo tragico frangente, la riaffermazione della forza veritativa delle immagini e la loro affidabilità è ribadita; questa scena, pur partendo da premesse narrativi simili a *Blow-Up* (Antonioni 1966), si distanzia fortemente da quest'ultimo per quanto riguarda gli esiti concettuali. Se Elsaesser e Hagener hanno definito il film di Antonioni una «radicale messa in discussione dello status ontologico del referente reale» (Elsaesser; Hagener 2009: 78), Spielberg al contrario non mette in dubbio la veridicità delle informazioni 'contenute' nel filmino, anzi la loro forza colpisce come un pugno il giovane protagonista, svelandogli quanto la madre gli aveva taciuto.

Lo stato di *shock* si replica quando il ragazzo proietta a Mitzi il filmino rivelatore: lo sguardo della madre è inquadrato con una *Spielberg Face* enfatizzando la luce riflessa nei suoi occhi; un bagliore che, a sua volta,



Fig. 9 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

svela una verità nascosta. Il protagonista sceglierà di non rendere pubblico il tradimento della madre, escludendo la sequenza dal montaggio finale. L'apparenza di controllo del reale, attraverso la fase di montaggio e l'elisione delle parti dolorose, però non riesce a fermare la disgregazione familiare: i Fabelman si trasferiscono in California allontanandosi da Benny il quale, prima della partenza, regala a Sammy una camera semi-professionale. Il protagonista, a causa della sofferenza che la rivelazione gli ha causato, ha rinunciato alla sua vocazione registica; solo Mitzi continua a guardare i filmati in cui è eternata l'immagine dell'amante. La rinuncia al *film-making* comporta per Samuel un ulteriore smarrimento nella/della realtà: il rapporto con i genitori si sta sfaldando sempre di più, a scuola è vittima di bullismo e la madre comincia ad andare in terapia. In questo contesto di disperazione, sarà un'immagine proiettata su un muro a ricordare al protagonista che il cinema è l'unico modo per avere la meglio sulla complessità del mondo: a letto, il ragazzo osserva l'ombra della finestra bagnata dalla pioggia su cui lui decide di sovrapporre anche quella della sua mano. Questa scena riprende l'approccio tattile dell'*incipit* di *Persona* marcando una transizione dal desiderio di possedere le immagini fruite a quello di produrle: il protagonista sente in questo momento la necessità di imbracciare la cinepresa.

Il rapporto di Sammy con la realtà esterna ormai è maturo, il suo percorso di formazione è completo: ridurre il mondo a immagine garantisce una via di sopravvivenza al caos. Nel salotto di casa, i genitori annunciano



FIG. 10 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

la loro definiva separazione; il protagonista riesce ad astrarsi e fantastica di filmare la scena: il doloroso momento, da esperienza vissuta, diventa materiale visivo e narrativo. Il ragazzo crea un doppio di sé stesso che non è partecipe del mondo ma ne è testimone e regista. Spielberg mostra la sequenza attraverso il riflesso in uno specchio, operando un *re-framing* di ambiente e personaggi che gli permette di fare quello che Sammy tenta di fare nella sua proiezione onirica: controllare il trauma attraverso la creazione di immagini. La sequenza termina con un primissimo piano del protagonista nei cui occhi si riflette la scena familiare. La tematica del controllo riemerge in un momento successivo: Samuel si scontra con Logan (Sam Rechner), il ragazzo che lo vessava per la sua origine ebraica. In segno di riappacificazione, il bullo offre della marijuana al protagonista sostenendo che la droga gli avrebbe rivelato che la realtà è fuori controllo e che l'essere umano non può essere ritenuto responsabile per questo caos, venendo così a patti con l'incontrollabilità del mondo. Sammy rifiuta sostenendo che nella sua mente è tutto già fuori controllo; Spielberg esplicita come la 'magnifica ossessione' del cinema nasca proprio da questo desiderio di dominare il disordine interiore.

La scena conclusiva del film mostra l'incontro del protagonista con colui è lui il generatore di immagini 'per eccellenza': John Ford (David Lynch). Le immagini sono centrali in questa sequenza, in quanto l'aspirante *film-maker* e il vecchio maestro commentano alcuni dipinti a tema western appesi nell'ufficio del regista: i quadri mostrano nativi



FIG. 11 – *The Fabelmans*, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

americani e cowboy stagliarsi sugli orizzonti del West nordamericano. Le tele sfondano la superficie della parete dandole la profondità del grande *landscape* della Monument Valley, richiamando così i *frame* dei film fordiani. La conversazione tra i due verte su come in-quadrare il paesaggio: Ford insegna a Sammy che un'immagine è interessante solo quando la linea dell'orizzonte è posta nel limite inferiore o superiore del quadro. Il consiglio del Maestro spiega come racchiudere al meglio la vastità del reale nei limiti di un obbiettivo ed è proprio l'obbiettivo a diventare il protagonista autonomo dell'ultima scena. Sammy, dopo l'incontro con il suo idolo, cammina verso l'orizzonte, addentrandosi negli stabilimenti di Hollywood. La figura umana si allontana dalla macchina da presa, disposta al centro della scena con la linea dell'orizzonte che taglia esattamente a metà l'immagine; l'obbiettivo, goffamente, si riposiziona inquadrando il cielo e allineando la superficie terrestre con il limite inferiore dell'inquadratura. Spielberg segue il consiglio di Ford, dando alla cinepresa un'autonomia di movimento rispetto alla narrazione, insolita per il cinema del regista: negli *home movies* di Sammy il punto di vista della camera guadagnava la totalità dello schermo ma si trattava dell'adozione di un posizionamento diegetico; in *Saving Private Ryan*, l'obbiettivo si copriva del sangue dei soldati massacrati rivelando la natura auto-riflessiva della messa in scena che equiparava l'operatore a un personaggio per aumentare l'immersività della ricostruzione dello sbarco, rimanendo tuttavia legata ai bisogni espressivi e comunicativi dello *story-telling*. Nel finale di *The Fabelmans*

lo svelamento dell'autonomia ontologica della macchina da presa non soddisfa nessuna necessità narrativa, se non quella di ribadire che tutto ciò a cui abbiamo assistito (quindi la stessa condizione di esistenza del 'reale') è un'immagine, un frammento parziale i cui confini sono definiti da scelte di posizionamento registiche. La nostra conoscenza del mondo dipende perciò da questo in-quadramento, da un frazionamento del reale.

3 Conclusioni

Il presente saggio, attraverso una serie di premesse teoriche e un'analisi dettagliata di *The Fabelmans*, ha voluto dimostrare come una caratteristica peculiare della messa in scena di Steven Spielberg, il frazionamento del fotogramma principale in sotto-immagini, non sia solamente un vezzo registico o un espediente per manipolare l'intensità narrativa ma sia un elemento consustanziale di un percorso di ripensamento sulle possibilità dell'immagine. Pur conscio della fallacità e finanche dell'illusorietà di tali pretese, il regista considera la riduzione a immagine come solo strumento per la com-prensione della vastità del reale, vastità altrimenti destinata a sfuggire ad altri tentativi di dominio dell'essere umano, come sintetizzato da quel racconto morale sulla *hybris* che è *Jurassic Park* (1993).

A partire da questa considerazione sul potere conoscitivo dell'immagine, Spielberg può pertanto essere etichettato come autore post-classico nell'accezione che Elsaesser e Buckland danno di questo concetto, cioè come evoluzione "eccessiva" e "riflessiva" della classicità hollywoodiana e con essa in costante dialogo (2010: 330). Il cinema del regista è "eccessivo" dal momento in cui, all'interno di coordinate classiche, ne eccede la misura sul piano della composizione dell'inquadratura (frazionandone la superficie) e sul piano teorico, in quanto garantisce all'immagine non solo un valore di enunciazione narrativa ma di vero e proprio strumento epistemologico. È grazie a questa preminenza che la filmografia spielberghiana, ancorata al piacere del racconto e alla sua resa emotiva, trova una dimensione "riflessiva" che principia e termina nella dichiarazione del primato dell'immagine e dell'atto del guardare. La scena finale di *The Fabelmans* esplicita il posizionamento di Spielberg come figura intermedia tra diverse concezioni del cinema: il ruolo di John Ford, regista-emblema della classicità, è affidato a David Lynch, regista-emblema della postmodernità. La mediazione tra due prospettive opposte sulla natura dell'immagine è condensata nella corporalità di Lynch, certificando gli

attributi della post-classicità, l'eccessività e la riflessività: l'*embodiment* lynchiano eccede la dimensione di mera performance attoriale, facendosi interpretazione di una posizione teorica e costituendosi come il punto di arrivo di una elaborazione consapevole sull'essenza del cinema. La scelta di *casting* del 'mito' Ford esplicita la fascinazione di Spielberg per il cinema del regista di *Mulholland Drive* (2001), nonostante le evidenti difformità di esiti teoretici tra i *film-maker*.

La scena finale di *The Fabelmans* permette una comparazione teorica tra i due e le diverse conclusioni a cui giungono circa le possibilità epistemologiche dell'immagine. Lynch ha fondato la sua filmografia sul proposito di sondare i confini del fotogramma (Michalsky 2006: 405), considerando la superficie schermica come una finestra o una porta di accesso verso altri mondi. Attraverso la dichiarazione della materialità e della medialità dell'immagine cinematografica, il regista ha considerato quest'ultima come garante di una conoscenza sensibile, polisemica e ineffabile (Ugolotti 2022) che demistifica l'illusione di controllo sul reale (Elsaesser, Buckland 2001: 198). Mentre il post-modernismo lynchiano svela la vacuità di tutte le pretese di dominio conoscitivo sul mondo, il post-classicismo eccedente e riflessivo dell'autore di *The Fabelmans* propone una posizione opposta. A seguito della riflessione teorica contenuta nella sua opera autobiografica e attraverso l'organizzazione narrativa di un *bildungsroman*, Spielberg individua nel *metteur-en-scène*, grazie alla sua capacità di traduzione in immagine della molteplicità dell'esistente, l'unica figura che può reggere allo scontro con l'Alterità. Il tentativo di controllo del reale può avvenire solo nel momento in cui il mondo viene compreso in quanto deposito infinito di immagini contemplabili (quindi inquadrate) e condivise (proiettate/riflesse). Diversi studiosi hanno interpretato il cinema del regista come un allargamento della percezione (Bertetto 2019: 7) o dei confini del visibile, che addirittura si svincola dal referente reale grazie all'approdo al digitale (Elsaesser, Buckland 2010: 247; Persico 2019); sono proprio queste tensioni verso l'ampliamento delle possibilità del mezzo cinematografico a certificare il desiderio di una maggiore capacità di controllo sull'esistente attraverso la sua riduzione ad immagine. Questa elaborazione ha attraversato l'intera filmografia di Spielberg, passando per momenti confermativi e messe in crisi delle certezze raggiunte, e ha visto come suo punto d'arrivo proprio *The Fabelmans*. In questo film tale rete discorsiva è esplicitata e piegata all'auto-narrazione, espressione di una necessità di contenere il proprio vissuto all'interno di un *frame* per tentare di dominarlo e di renderlo fruibile dallo spettatore. Il percorso

verso il controllo del caos mediante l'immagine cinematografica, come si è visto, alterna fasi di godimento ad altre di dolore e sconcerto, ma sono la compiutezza di questo percorso e l'entusiasmo cinefilo che permettono al regista di superare ogni messa in discussione dello statuto dell'immagine e ad attribuirgli il ruolo conoscitivo, e finanche salvifico, che questo film gli attribuisce. Se l'immagine di Lynch è immagine aperta e, in quest'apertura, svela un potenziale illimitato fino alla vertigine post-moderna, l'immagine accogliente e risolta di Spielberg si risolve in strumento di supporto della complessità del soggetto.

Per un regista che identifica l'atto della propria nascita con un'esperienza di visione cinematografica, che si è definito come "nato con una cinepresa incollata agli occhi" (Cavina; La Polla 1995: 68), che si è nutrito di film e ha costellato le sue opere di omaggi alle sue fonti di ispirazione, il rapporto con il reale si qualifica primariamente come un rapporto di contemplazione di un immenso deposito di immagini di cui il mondo rappresenta, al medesimo tempo, anche una sterminata superficie di proiezione.

NOTE

- 1 Nel resto del testo, visto l'ampio riferimento dell'autore del saggio alla filmografia di Steven Spielberg, il nome del regista non verrà reiterato in relazione a ciascun titolo della sua opera. Si specificherà, piuttosto, quando i film citati sono diretti da altri cineasti, NdR.
- 2 Si ritiene necessario precisare che l'uso dei termini 'frattale' e 'frattalità', come adoperati nel seguente saggio, è limitato ad esplicitare metaforicamente la proprietà dell'immagine cinematografica di essere regolarmente frazionabile all'interno dei suoi stessi confini. L'utilizzo di questi termini sarà pertanto circoscritto alla sua mera radice etimologica latina, *fractus* cioè spezzato, senza addentrarsi in ulteriori derivazioni teoretiche. L'adozione di questa terminologia è a puri fini euristici e per favorire la comprensibilità del discorso; si intende pertanto volontariamente tralasciare in questa sede le implicazioni matematico-geometriche, filosofiche, mediali e le precedenti ma sporadiche incursioni del concetto di 'frattalità' nei *Film studies*. Per comprendere le numerose complessità che il termine comporta, mi limito a rimandare al testo del matematico che ne introdusse la formulazione, Benoit Mandelbrot (1975).
- 3 Anche riguardo il termine 'dispositivo', caricato di numerose sfumature e significazioni a seconda del paradigma di riferimento, occorre porre in apertura una disambiguazione d'utilizzo. Perlopiù esso verrà adoperato

associato a una pratica o una risorsa di enunciazione cinematografica, cioè come sinonimo di 'congegno' (*device*) pratico e/o retorico finalizzato a un 'obbiettivo funzionale'. Con la formulazione di 'dispositivo cinematografico' si intenderà invece il cinema hollywoodiano come "insieme di apparecchiature tecnologiche (il cinema come 'apparato di base' composto da meccanismi e ambienti di registrazione, sviluppo, proiezione, distribuzione e archiviazione e, in ultimo, dagli spettatori stessi) sia da un insieme di tecniche o proprietà in grado di posizione gli spettatori all'interno di un quadro fenomenologico-simbolico chiamato, appunto 'situazione cinema'". (Gatti 2019: 9-10). Rimando al testo di provenienza della citazione per ulteriori approfondimenti sul tema.

- 4 Necessario è sottolineare che quando si adopereranno i termini 'reale' e 'mondo', questi non verranno utilizzati secondo una prospettiva che sottintenda un rapporto non mediato tra film e realtà dei fenomeni. Al contrario, Spielberg è ben conscio della natura artificiale e finzionale del cinema, perciò l'utilizzo di tale terminologia considera quanto impresso sulla pellicola non come diretta e non manipolata registrazione del fenomenico, ma come artificiosa ricostruzione finalizzata alla creazione di un discorso sullo stesso, sostanziata dal rapporto di *suspension of disbelief* tra film e spettatore. In questa sede, insomma, 'reale' e 'mondo' saranno riferiti esclusivamente all'universo della diegesi. Per una esposizione delle posizioni 'realiste' e 'formaliste' nella storia delle teorie del cinema cfr. Elsaesser; Hagener 2009: VII-XI.
- 5 La traduzione di questo passaggio è a cura dell'autore dell'articolo.
- 6 Per una teoria che superi il paradigma oculocentrico e consideri l'esperienza del film come commistione tra comprensione intellettuale e componente corporea, mi limito a rimandare ai fondamentali Shaviro (1993) e Sobchack (2004).
- 7 Nella scena del film di Bergman in questione, dopo un montaggio che enfatizza la materialità del cinema, un bambino abbandona la lettura di un testo scritto ipnotizzato da un'immagine di un viso femminile proiettata su un muro. Il giovane sente la necessità di avere una connessione sensoriale con essa attraverso il tocco.

BIBLIOGRAFIA

Alberione, Ezio (2002), "Figure e discorso: il sistema retorico del cinema spielberghiano", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 19-28.

- Barnabé, Luca (2002), "Frammenti del grande codice. L'anima ebraica di Steven Spielberg", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 29-40.
- Bertetto, Paolo (2019), "Presentazione", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 7-8.
- Bittanti, Matteo (2002), "L'impero del sole: il confine tra gioco e vita. L'interfaccia sogno-realtà", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 175-183.
- Bruno, Giuliana (2014), *Surface. Matter of Aesthetics, Materiality and Media*, London, The University of Chicago Press; trad. it *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Monza, Johan & Levi, 2016.
- Canadé, Alessandro (2023), "Per un paesaggio cinematografico: Giuseppe De Santis", *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, eds. R. De Gaetano, B. Roberti, N. Tucci, Cosenza, Pellegrini: 115-120.
- Cabrera, Julio (2000), *Da Aristotele a Spielberg: capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Mondadori.
- Cavina, Maria Teresa, La Polla, Franco, eds. (1995), *Spielberg su Spielberg*, Torino, Lindau.
- Columbo, Matteo (2022), "Tra paura e desiderio: ritratto di un cineamatore", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 51-62.
- Cohen, Clélia (2010), *Steven Spielberg*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Di Donato, Mauro (2019), "Ready Player One", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 135-151.
- Elsaesser, Thomas (2019), "Schindler's List", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 90-101.
- Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren (2010), *Studying Contemporary American Film*, London, Arnold, 2002; trad.it. *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Milano, Bietti.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2009), *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag GmbH, 2007; trad. it. *Teoria del film: un'introduzione*, Torino, Einaudi.
- Friedman, Lester D. (2006), *Citizen Spielberg*, Chicago-Urbana, University of Illinois Press.
- Garofalo, Damiano (2019), "Munich", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 118-134.

- Gatti, Giuseppe (2019), *Dispositivo. Un'archeologia della mente e dei media*, Roma, Roma TrE-Press.
- La Polla, Franco (1982), *Steven Spielberg*, Firenze, La Nuova Italia.
- Lasagna, Roberto (1994), *Manuale di sopravvivenza nel cinema di Steven Spielberg*, Roma-Salerno, Rispostes.
- Mairata, James (2018), *Steven Spielberg's Style by Stealth*, London, Palgrave Macmillan.
- Mandelbrot, Benoit (1975), *Les objets fractals: forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion.
- Martin, Adrian (1992), "Mise en scene is dead, or the expressive, the excessive, the technical and the stylish", *Continuum*, 5, 2: 87-140.
- Masciullo, Pietro (2019), "Minority Report", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 103-116.
- Mereghetti, Paolo (1993), "Prefazione", *Steven Spielberg*, eds. G. Fiorini Rosa, M. Sesti, Roma, Dino Audino Editore: 3-6.
- Michalsky, Tanja (2006), "David Lynch: *Lost Highway*, Ein Filmischer Beitrag zur Medientheorie", *Das bewegte Bild: Film und Kunst*, ed. T. Hensel, K. Krüger, T. Michalsky, München, Wilhem Fink Verlag: 397-418.
- Morin, Edgar (2016), *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Morris, Nigel (2019), "E.T.", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 58-72.
- Persico, Davide (2019), "Jurassic Park", *Steven Spielberg*, ed. A. Minuz, Venezia, Marsilio: 73-87.
- Resmini, Mauro (2014), *Steven Spielberg*, Milano, Il castoro cinema.
- Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley, University of California Press.
- Strauven, Wanda (2021), *Touchscreen Archaeology. Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Lüneburg, meson press.
- Ugolotti, Carlo (2022), "Mulholland Drive: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine", *We don't stop here: 20 anni di Mulholland Drive*, ed. F. Lonati, Verona, QuiEdit: 13-38.
- Venco, Elisa (2002), "Cinefi(g)li: strategie della relazione del cinema di Spielberg con il suo pubblico", *Incubi e meraviglie: il cinema di Steven Spielberg*, ed. Ezio Alberione, Milano, Unicopli: 63-73.

VIDEO-SAGGI

How Reflection Tells The Story, Dir. Nelsu Türkar e Sherimbek Zhunushev, 2017, <https://vimeo.com/244675846>, [27/10/2023].

The Spielberg Face, Dir. Kevin B. Lee, 2011, <https://vimeo.com/199572277>, [27/10/2023].

FILMOGRAFIA

A.I. Artificial Intelligence (A.I. Intelligenza Artificiale), Dir. Steven Spielberg, USA, 2001.

Amistad, Dir. Steven Spielberg, USA, 1997.

The BGF (Il GGG – Il grande gigante gentile), Dir. Steven Spielberg, USA, GBR, CA, 2016.

Blow-Up, Dir. Michelangelo Antonioni, ITA/GBR/USA, 1966

Close Encounters of the Third Kind (Incontri ravvicinati del terzo tipo), Dir. Steven Spielberg, USA, 1977.

Empire of the Sun (L'impero del sole), Dir. Steven Spielberg, USA, 1987.

The Fabelmans, Dir. Steven Spielberg, USA, 2022.

The Greatest Show on Earth (Il più grande spettacolo del mondo) Dir. Cecil B. DeMille, USA, 1952.

Jaws (Lo squalo), Dir. Steven Spielberg, USA, 1975.

Jurassic Park, Dir. Steven Spielberg, USA, 1993.

The Last Train Wreck, Dir. Steven Spielberg, USA, 1957 [film amatoriale mai distribuito].

The Man who Shot Liberty Valance (L'uomo che uccise Liberty Valance), Dir. John Ford, USA, 1962.

Minority Report, Dir. Steven Spielberg, USA, 2002.

Mulholland Drive, Dir. David Lynch, USA/FR, 2001.

Persona, Dir. Ingmar Bergman, SE, 1966.

Raiders of the Lost Ark (I predatori dell'arca perduta), Dir. Steven Spielberg, USA, 1981.

Saving Private Ryan (Salvate il soldato Ryan), Dir. Steven Spielberg, USA, 1998.

The Sugarland Express (Sugarland Express), Dir. Steven Spielberg, USA, 1974.

West Side Story, Dir. Steven Spielberg, USA, 2021.

Carlo Ugolotti ha conseguito nel 2017 il titolo di dottore di ricerca in Storia presso l'Università di Torino, al momento sta svolgendo un secondo dottorato di ricerca in Cinema, fotografia e televisione presso l'Università di Parma. Collabora con l'Istituto storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Parma e, dal 2020 al 2022, è stato Postdoctoral fellow presso la Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte a Roma. Si occupa del rapporto tra cinema e società, tra storia e immaginario e tra cinema e spazio urbano, con un particolare focus sugli Stati Uniti e l'Italia. Tra le sue pubblicazioni: *La Giungla d'asfalto. L'influenza della mitologia populista antiurbana nel crime film hollywoodiano (1905-1929)*, in V. Coladonato, A. Sangiovanni (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli e immaginari di una categoria politica* (Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ], 2019); *Il campo PG122: una storia di cinema e prigionieri*, in M. Minardi (ed.), *Prigionieri in Italia: Militari alleati e campi di prigionia (1940-1945)* (MUP, Parma 2021); *Mulholland Drive: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine* in Franco Lonati (ed.), *"We don't stop here": 20 anni di Mulholland Drive* (QuiEdit, Verona, 2022). | Carlo Ugolotti (Parma, 1987) holds a Ph.D. in History from the University of Turin (2017); he is currently pursuing a Ph.D. in Cinema, Photography and Television at the University of Parma and he is post-doctoral researcher at the Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea. From 2020 to 2022, he was Post-doctoral Fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for the History of Art (Rome). His main fields of research are the relationship between Cinema and History and that between Society and Popular Imagination, especially concerning Italian and American contexts. Among his publications: *La Giungla d'asfalto. L'influenza della mitologia populista antiurbana nel crime film hollywoodiano (1905-1929)*, in V. Coladonato, A. Sangiovanni (a cura di), *Cinema e populismo. Modelli e immaginari di una categoria politica* (Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ], 2019); *Il campo PG122: una storia di cinema e prigionieri*, in M. Minardi (ed.), *Prigionieri in Italia: Militari alleati e campi di prigionia (1940-1945)* (MUP, Parma 2021); *Mulholland Drive: ovvero della distruzione dello statuto d'autorità dell'immagine* in Franco Lonati (ed.), *"We don't stop here": 20 anni di Mulholland Drive* (QuiEdit, Verona, 2022).