

THE FABELMANS

(Scheda a cura di Alessia Astorri)

CREDITI

Regia: Steven Spielberg.

Soggetto: Steven Spielberg, Tony Kushner.

Sceneggiatura: Steven Spielberg, Tony Kushner.

Montaggio: Sarah Broshar, Michael Kahn.

Fotografia: Janusz Kaminski.

Scenografia: Rick Carter, Andrew Max Cahn, Karen O'Hara.

Musiche: John Williams.

Costumi: Mark Bridges.

Trucco: Eryn Krueger Mekash.

Interpreti: Michelle Williams (Mitzi Fabelman), Paul Dano (Burt Fabelman), Seth Rogen (Bennie Loewy), Gabriel LaBelle (Sammy Fabelman), Mateo Zoryan (Sammy Fabelman, bambino), Keeley Karsten (Natalie Fabelman), Alina Brace (Natalie Fabelman, bambina), Julia Butters (Reggie Fabelman), Birdie Borria (Reggie Fabelman, bambina), Judd Hirsch (zio Boris), Jeannie Berlin (Hadassah Fabelman), Stephen Matthew Smith (soldato Angelo), Robin Bartlett (Tina Schildkraut), Sam Rechner (Logan Hall), Oakes Fegley (Chad Thomas), Chloe East (Monica Sherwood), Isabelle Kusman (Claudia Denning), Chandler Lovelle (Renee), David Lynch (John Ford, cameo).

Produttori: Kristie Macosko Krieger, Steven Spielberg, Tony Kushner.

Case di produzione: Universal Pictures, Amblin Entertainment (Steven Spielberg), Reliance Entertainment.

Distribuzione (Italia): 01 Distribution.

Origine: USA.

Genere: Drammatico, autobiografico.

Anno di edizione: 2022.

Durata: 151 min.

Sinossi

The Fabelmans è la fiaba di vita del giovane “favoloso” Steven Spielberg, in cui “*fabel*”, fiaba, diventa il calco di quello “*spiel*” che sta per recitare/giocare, come il “*play*” inglese: un fittizio *nomen omen* che allude alla realtà. Come tutto il film, che snoda, nelle sue due ore e mezza, il romanzo di formazione intimo e autobiografico di uno dei più celebri registi di Hollywood, re della suspense ottimistica, del pathos classico, della prevedibilità appagante, dell’idealismo che ripara i traumi della vita.

Profondamente e volutamente didascalico verso la storia del cinema, il sentimento e il senso stesso dell’essere registi e spettatori, *The Fabelmans* si può annoverare fra i testamenti registici che, negli ultimi anni, ci hanno raccontato di un’arte mutevole e sfuggente, sempre messa alla prova da altre tecnologie, che ha già perso a suo tempo il confronto con la TV e, ogni giorno, perde quello con i nuovi “*individual media*”. Lo ha fatto Tarantino con *C’era una volta a... Hollywood* e i suoi satanisti-junkie del piccolo schermo, Scorsese con il (viale del) tramonto del mafia-movie di *The Irishman*, anch’esso autobiografia celebrativa, pur se indiretta; lo fa perfino Chazelle, nostalgico di un’epoca che non ha mai vissuto, con *Babylon*.

Lynch, nella sua visionarietà, aveva già elevato la visione seriale televisiva a cinematografia e videoarte, ampliandone il sentimento fino a farne paradigma del vedere, come i suoi *Rabbits*, come il suo *Impero della mente*, riportando in scena, quasi trent'anni dopo, quel mondo di squallidi intrighi che era stato *Twin Peaks*. Lynch che racconta il bollettino meteo su YouTube e che, temibile e bendato come il Buster Keaton di *Film* (Beckett, 1965), metafora vivente della cinepresa, compare in *The Fabelmans* nei panni di John Ford: un epilogo che è – fu – tutta una premessa. Così Spielberg, 76enne che ha perso i genitori nel 2017 e 2020, fa i conti con il proprio passato, si racconta e si autoconsacra eroe di un piccolo, grande schermo.

È uno Spielberg inedito, insieme prevedibile e spiazzante.

Quello a cui assistiamo è un'indissolubile compenetrazione di vita quotidiana e vita filmata, di cinema e realtà, un mondo perduto che non perde la sua patina e *il* mondo perduto e ritrovato di un grande regista che si racconta intimamente, emotivamente, ma sempre e soprattutto *registicamente*. Forse è la storia dello Spielberg bambino, o dello Spielberg regista, ma più probabilmente è la storia dello Spielberg regista-bambino, autore e narratore classico che ha sempre saputo confezionare capolavori della schiettezza emotiva, della gestione dello sviluppo drammatico, soprattutto dal punto di vista del coinvolgimento emozionale, dalla commozione, alla tensione, al divertimento. Un puro hollywoodiano, dunque, ma con una cifra tutta sua che, da sempre, riconosciamo e gli riconosciamo.

ANALISI SEQUENZE E MACROSEQUENZE

1. Macrosequenza di apertura. Fra i chiaroscuri della vita e la cinesi del treno: genesi della regia (00:00':00" - 00:11':15")

Fuori dal cinema

Musica over, sfondo nero, compare il titolo del film, nonché il nome di famiglia dei protagonisti che andremo a conoscere: *The Fabelmans*. In testa un solo titolo, *il titolo*, e siamo subito nella storia, e siamo subito al cinema nel cinema: è il 10 gennaio 1952 nel New Jersey, ci informa la didascalia, ed è appena uscito il nuovo film di Cecil B. DeMille, ***Il più grande spettacolo del mondo***.

Una cosa, su tutte, salta all'occhio: fuori dal cinema c'è la fila – qualcosa che chi è nato dagli anni 2000 in poi, probabilmente, non ha mai visto.

L'incipit non dà tregua e i dialoghi si susseguono rapidamente, addizionando contenuti e suggestioni che, volutamente didascalici, ci parlano di cinema. La mamma si sofferma sul dato emotivo «*i film sono sogni, tesoro*»; il papà ne spiega l'aspetto tecnico, illustrando il funzionamento di un proiettore. Tutto per placare la paura del bambino, non solo quella primordiale del buio, ma anche quella nuova, tecnologica e mitologica insieme, del gigantismo, «*le persone [sullo schermo] sono giganti!*».

«*Mamma e papà saranno sempre accanto a te. Le luci si spegneranno, forse ci sarà un organo che suona mentre si apre il sipario... Non avere paura*». Così, fra rassicurazioni e descrizioni di ricordi di come funzionava un tempo, fra cui l'apertura del sipario che rafforza la quarta parete, agganciandosi alla tradizione teatrale, il nostro bambino affronta la spaventosa esperienza del suo primo film, ovvero del “più grande spettacolo del mondo”, non più solo titolo del film di DeMille, ma anche esaltazione della meraviglia del cinema, nella sua epoca d'oro hollywoodiana.

Dentro al cinema

La sala è piena, un dolly la percorre fino a condurci verso i nostri protagonisti.

In un classicissimo rispecchiamento, noi guardiamo loro che guardano il film; il “film nel film” diventa un gioco di sguardi e rimandi a cui partecipa anche Cecil B. DeMille: il suo film proiettato sul grande schermo, nel mostrare il treno del circo Barnum, cita il famoso filmato ***L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat***, (di soli 50 secondi), dei fratelli Lumière, datato 1896, ovvero qualche mese dopo la nascita ufficiale del cinema, con la prima proiezione della storia, *L'uscita dalle officine Lumière (La Sortie des usines Lumière)*, il 28 dicembre 1895.

Il treno sul grande schermo che, vuole la leggenda, spaventò gli spettatori, è da molti ricordato come il primo film della storia, e sicuramente rientra tra i primi piccoli filmati, pur non essendo proprio il primo film. Ricordiamo, inoltre, che la scintilla del cinema si accende in più luoghi e per opera di più persone, da Edison, ai noti Lumière, ai poco conosciuti fratelli Skladanowsky, ma dai Lumière il cinema viene messo a punto come esperienza collettiva, grazie al macchinario che risulterà il più efficiente: il **cinematografo**, per l'appunto.

Al time-code 00:02':51" del film, vediamo l'inquadratura simmetrica della sala gremita dal fondo, il treno nel mezzo, e siamo chiamati a partecipare alla visione che si svolge sullo schermo, ad essere, per qualche minuto, gli spettatori di allora.

Essere spettatori

Il film si rivela un tantino più “violento” di quanto immaginassero i genitori, ma il bambino ne è comunque rapito. Da spettatori contemporanei, non possiamo che notare la rudimentalità degli effetti speciali, ma anche contestualizzarli e comprendere come la percezione

dell'inganno, la dimensione dello stupore, il grado di partecipazione emotiva, nonché la scala di percezione della violenza, siano cambiati radicalmente in meno di un secolo dal film di DeMille. La sequenza diventa un punto di incontro di due spettatorialità: la nostra e quella del pubblico sullo schermo.

Gli occhioni del bambino che guarda, il campo-controcampo che alterna il suo sguardo alle immagini proiettate, sono ormai un classico del rimando nostalgico alla visione stupefatta che fu: sono gli occhi di Hugo (*Hugo Cabret*, Scorsese, 2011), quelli di *Wall-E* (Andrew Stanton, Disney-Pixar, 2011), ma anche quelli di Totò (*Nuovo Cinema Paradiso*, Tornatore, 1988) e di Amélie (*Il favoloso mondo di Amélie*, Jeunet, 2002) e di tanti, tanti altri, inquadrati dal basso mentre guardano, in alto, qualcosa di più grande di loro. Il denominatore comune è, appunto, quello nostalgico, quello dell'anti-piccolo schermo che domina il presente e che, già dall'avvento della TV, ha vinto sul grande schermo.

Buio e luci

La dimensione cinematografica di luce e buio è replicata dal contesto abitativo della famiglia: la loro casa è l'unica senza lucine di Natale, il che aiuta a renderla immediatamente riconoscibile. Il paradosso è che il bambino, percependo questa differenza culturale che, nel corso delle festività, diventa visibile, come regalo per Hanukkah, vorrebbe le luci di Natale.

Del resto, Hanukkah è “la festa delle luci”, ma quelle delle candele o, meglio, del candelabro. «*Who could ask for anything more?*», “chi potrebbe chiedere di più”, canta il papà, seguito dalla mamma. Dunque, a ciò che sappiamo di questo quadro familiare, si aggiunge che sono ebrei e che vivono un sereno rapporto di coppia fatto di complicità. La richiesta del bambino «*posso dormire con l'oscilloscopio?*», chiude il quadretto con una stranezza che desta curiosità: troppa serenità non sarebbe stata interessante, così la narrazione incalza, introducendo un elemento di sorpresa.

Non solo: continua il dialogo tra fascinazione e tecnologia (così come, poco prima, mamma e papà ci avevano raccontato che il cinema è “sogno”, ma anche il frutto di un'innovazione tecnologica); e si stabilisce l'equilibrio di **contrast**i che caratterizzerà tutto il film, fatto, proprio come la pellicola, di **luci e ombre**.

Il treno

Quanto hitchcockiano è questo passaggio ce lo racconta la luce verde (così ricorrente, per esempio, in *Vertigo*, in cui diventa cifra del soprannaturale, dell'apparizione, dell'agnizione), ma anche per la sfumatura psicologica dell'elaborazione del ricordo della visione, con i dialoghi over che si sovrappongono allo sguardo fisso e muto del bambino. L'illuminazione è arrivata con il regalo da ricevere per Hanukkah.

Comincia la celebrazione, si aprono i regali. Il montaggio alterna l'accensione delle fiammelle allo spacchettamento, vagone dopo vagone, di uno straordinario trenino. La famiglia, in sottofondo, canta il commento sonoro alla scena.

Il treno è stupefacente per la fattura, così realistica, che ne fa più una miniatura che un giocattolo, e testimonia il benessere economico della famiglia («*signor ingegnere (...) ti hanno dato un aumento?*», ironizza la madre) e, ancora una volta, l'interesse paterno verso i congegni tecnici (ora sappiamo che è un ingegnere).

Mezzo di trasporto fra i più classici che, insieme ai cavalli, ha contribuito a costruire l'America nel vecchio West di un tempo è, come abbiamo visto, anche il mezzo che fa la sua apparizione eclatante nel cinema delle origini. Ma il treno, in grado di coprire le grandi distanze, di trasportare merci pesanti, di attraversare panorami, con la sua cinesì modulare, è parte del racconto cinematografico e pre-cinematografico, perché il suo movimento copre vasti orizzonti e la sua giustapposizione di elementi che scorrono ricorda la pellicola stessa.

Pensiamo, per esempio, allo Zootropio e al Kaiserpanorama dalle cui fessure si sbirciano immagini in movimento che scorrono in sequenza.

Cinematograficamente, prendiamo due esempi che fanno al caso nostro, uno in cui il treno è visto da fuori e uno in cui la vita è vista da un treno.

Il primo non può che essere *La grande rapina al treno* (*The Great Train Robbery*, 1903), il film prodotto e diretto da Edwin S. Porter, proto-western che segna l'inizio del cinema narrativo grazie all'uso del montaggio incrociato; il secondo è la famosa scena del treno in *Lettera da una sconosciuta* di Max Ophüls (*Letter from an Unknown Woman*, 1948), in cui i due protagonisti si siedono all'interno del vagone e viaggiano di città in città, senza muoversi, per effetto dei fondali dipinti che si alternano dietro al finestrino (rimandando a un dispositivo illusorio pre-cinematografico che metaforizza l'illusorietà del loro rapporto).

La soggettiva (dal time code 00:07:38") contiene anche una percezione di personaggio: Sam, il nostro piccolo Spielberg, "cinematografizza" il treno e, nella propria immaginazione, lo vede reale, sbuffante. Dunque, la macchina da presa segue il movimento del treno in parallelo, identificandosi con esso, fermandosi sul primo piano del bambino e il carico di idee che gli stanno chiaramente affollando la testa. Aspettiamoci un'altra illuminazione notturna.

Difatti, la nuova idea non tarda ad arrivare. È notte – ancora una volta, la macchina cinetica-pre-cinematografica viene messa in moto al buio –, Sammy procede al *re-enactment* ("rievocazione") delle immagini viste sul grande schermo e rimaste impresse nella sua memoria. Sono state in una certa misura sconvolgenti e, proprio per questo, non se le toglie dalla testa, ma le ripercorre, come a volte facciamo con ciò che ci ha destato stupore, ma anche paura e perfino orrore.

Rimettendo in scena l'incidente, rompe il trenino, che il pazientissimo padre provvederà a sistemare.

Nel letto, madre e padre si scambiano pensieri e pareri. A Mitzi manca suonare e cantare, ma «era un'altra vita, era due figli fa»; la musica è per lei un riparo, un piccolo mondo con le sue regole in cui sentirsi protetti. Così, ragionando comprende perché Sammy ha avuto bisogno di far scontrare il treno con la macchina: per avere una forma di controllo sull'evento.

Dal treno al cinema

Come conciliare il bisogno di controllo su un'azione con il bisogno di evitare di ripeterla all'infinito, producendo un danno ogni volta? Filmandola, naturalmente. Il passaggio avviene in modo quasi naturale, pressoché didascalico, come tutta la struttura del film (vedi sinossi).

Non stiamo parlando di rivivere una sensazione guardandone la rappresentazione: quello che Sammy cerca non è un consumo emotivo di immagini, ma una produzione di avvenimenti che gli dia la possibilità di gestirli. In Sammy sta fermentando una propensione registica.

La madre, spirito artistico e passionale che si contrappone alla calma razionale paterna, diventa l'iniziatrice segreta dell'atto del filmare.

PER SAPERNE DI PIÙ:

The Greatest Showman

Questo film del 2017, con Hugh Jackman, diretto da Michael Gracey, fa riferimento proprio al Barnum & Bailey Circus che portava in giro lo spettacolo "The Greatest Show on Earth" e che partecipò alle riprese dell'omonimo film di DeMille, del 1952, che gli valse l'Oscar per il Miglior film l'anno successivo.

2. Convergenza di cinema e vita quotidiana (00:11':16" - 00:40':36")

“Zio” Bennie

Uno stacco segna un ellissi temporale indefinita, durante la quale il girato è stato mandato in sviluppo e la pellicola sviluppata è appena arrivata via posta.

A cena conosciamo Bennie, l'esuberante amico di famiglia interpretato da Seth Rogen, che porta in braccio l'anziana madre, e suocera, Fabelman – la vediamo subito dopo in un eloquente *tête-à-tête* con Mitzi.

A tavola si parla di campo magnetico. Mitzi non ne sa granché, ma è affascinata dal modo in cui Bennie ne parla a Sammy, al punto da zittire il marito che le rivolge un complimento.

“Zio Bennie”, lo chiama la bambina, subito corretta dalla nonna: «*Non è tuo zio e non è neanche tanto divertente*» – non le sfuggono le risate argentine di Mitzi.

La **proiezione del treno sul palmo delle mani** racchiude l'immagine come un piccolo tesoro e, ancora una volta, metaforizza in modo elementare il possesso che segue al controllo sull'evento. La luce acquatico-cianotica che effonde dal buio avvolge in una dimensione segreta e magica, concentrica allo spazio domestico.

Se la fruizione coincide con il silenzio e il raccoglimento, il set, si sa, è sempre un discreto caos: ormai l'innesco alla regia è partito, il mezzo di ripresa c'è e ogni stanza della casa è diventata una location, ogni oggetto è materiale di scena. L'utilizzo del sommario ci mostra, in una breve porzione di film, un arco temporale esteso in cui gli eventi si susseguono.

N.B.: La narrazione sta procedendo per ellissi: quando Bennie entra in casa e lo vediamo per la prima volta, i bambini già lo conoscono come uno di famiglia; dell'utilizzo della pellicola da parte di Sammy si parla ormai come di una cosa normale, non è più un segreto condiviso con la madre; con un salto temporale di un anno (“L'anno seguente”, t.c. 00:16':58") scopriamo come Bennie sia diventato una figura così importante che allontanarsi da lui per Mitzi segna l'inizio di uno stato di crisi. Ciò che non abbiamo visto e non vediamo viene colmato dal nostro intuito e lascia al contempo la scia di qualcosa di non detto.

La tromba d'aria

Un evento climatico improvviso ricalca lo stato d'animo stravolto di Mitzi. Il suo desiderio di fuga e il suo dovere di madre coesistono nella corsa in automobile verso la tromba d'aria.

«*È una cosa sicura?*».

«*Certo che è sicura: sono tua madre!*».

Lo scambio sortisce un effetto comico per il contrasto fra l'ovvietà dell'essere al sicuro, garantita puramente dal ruolo, e il tornado che imperversa tutto intorno, scuotendo alberi, oscurando il cielo, fra automobili in sosta d'emergenza e carrelli della spesa vaganti (improvvisamente, potremmo essere finiti all'interno di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*). Da spettatori vediamo convergere genere comico, drammatico e catastrofico, e ne risulta un senso di stranezza del vivere, perfettamente codificata a livello scenico, che si può comprendere solo alla luce dei sentimenti di Mitzi e dell'impossibilità di dichiararli anche solo a se stessa.

«*Avviene tutto per un motivo*» è l'auto-incoraggiamento che diventa litania ripetuta in coro con i bambini.

In Arizona

Nel viaggio in macchina c'è anche zio Benny, che appare sempre più come una figura di famiglia.

La soggettiva di Sammy attraverso la macchina da presa, l'immagine che diventa sgranata, alludendo alla pellicola, mostra, in tempo reale, il presente che diventa già ricordo e documento.

Uno stacco netto (t.c. 00:21:40" - 00:21:42") produce una nuova ellissi, in questo caso un vero salto temporale e spaziale – dal filmato di famiglia al set, dall'età infantile all'adolescenza –, a raccontarci che Sammy non ha mai smesso di filmare, anzi, è letteralmente cresciuto filmando.

Al cinema danno *L'uomo che uccise Liberty Valance* (t.c. 00:22:56"), è dunque il 1962: sono passati dieci anni dal primo film di Sammy. Western tardivo e transizionale del padre del genere, John Ford, racconta la fine di un'epoca d'oro di cui Sammy, boy scout fra i boy scout, non può accorgersi. La sala appare ben diversa da quella che proiettava il film di DeMille, il pubblico scarseggia e l'età media è avanzata. Ma l'ispirazione nasce, ancora una volta, dal grande schermo, i vasti spazi desertici sono un irresistibile set naturale e l'epoca del vecchio West comincia per il giovane Fabelman che gira, dirige, monta. Non solo: si cimenta con gli effetti speciali, come faceva già da bambino, ma con un crescente tocco professionale e l'esigenza crescente di realistica.

Il concerto "da camera", la proiezione del film

Mitzi è finalmente tornata a suonare e svolge al cospetto di tutta la famiglia – fra cui Bennie – la prova generale dell'imminente concerto in diretta TV. Al dettaglio delle mani che suonano, con le unghie laccate di rosso che ticchettano sui tasti, si accompagna il dettaglio sonoro. Sollevata e trascinata dal marito Burt, e dal suo migliore amico Bennie, Mitzi appare, con non troppo velata ambiguità, fisicamente divisa fra i due. La scherzosa coercizione non è troppo diversa dalla turbolenta, surreale comicità della scena del tornado. Mitzi, infine, spegne il climax della scena ripristinando la serietà generale, non senza un velo di tristezza, e appellando Burt "Dalila", con riferimento alla figura biblica che tagliò i capelli a Sansone.

Lo strappo prodotto dal tacco della scarpa nello spartito offre a Sammy uno spunto per gli effetti speciali carenti nel suo film; il momento di intuizione risulta simmetrico rispetto a quello che abbiamo osservato nella prima parte del film, in cui Mitzi, parlando di musica, si accorge che Sammy bambino vuole replicare l'incidente del treno per avere il controllo della situazione. *In modo speculare ora avviene il contrario, in un silenzioso scambio madre-figlio di piccole rivelazioni.*

Il film si rivela un successo e, in macchina, Burt paragona il lavoro di regista al suo di ingegnere: «*Determino quello che il mio reparto deve ottenere e poi elaboro come i miei uomini lo realizzeranno*».

«*Guarda la strada*» è la battuta del figlio che chiude la scena; «*Guarda la strada*» è la battuta del padre che apre la scena, uno stacco dopo. Ancora una volta, è il montaggio ellittico a mettere in connessione due momenti a indefinita, ma intuibile, distanza temporale.

Notiamo come, se la specularità madre-figlio avviene sul piano artistico e intimistico, quella padre-figlio avviene sul piano ingegneristico e pratico.

L'entusiasmo del padre verso l'abilità registica (dunque ingegneristica, se è vero quanto sopra) del figlio, si ridimensiona alla scoperta delle spese della moviola di montaggio «*8 mm, Mansfield*», di 80 dollari, ovvero «*quasi 100 dollari per un hobby*». Per Sammy non si tratta di un hobby, ma ciò che suo padre vorrebbe è un impegno in qualcosa di "reale", che «*le persone possano usare*».

Il campeggio

In campeggio, di nuovo la quotidianità delle scene di vita familiare dei Fabelman mostra e nasconde insieme quel che non si vuol vedere.

Mitzi oscilla aggrappata a un albero con la complicità di Bennie e tutti i figli accorrono, incuriositi e divertiti, lasciando Burt solo con le sue spiegazioni ingegneristiche.

Attorno al fuoco, mentre tutti insieme cantano “Kalinka” di Larionov, Bennie domina di nuovo la scena, trasformando le parole del brano in un gioco a cui tutti partecipano, sotto lo sguardo eloquente di Burt.

Burt e Bennie, migliori amici e colleghi, hanno due temperamenti evidentemente diversi e anche le ambizioni lavorative divergono. Burt può ambire alla California dove la IMB lo aspetta, annuncia Bennie. La decisione spetta, apparentemente, a Mitzi, che commenta «*noi abbiamo il Grand Canyon, loro la faglia di Sant’Andrea*», in un alticcio e paradossale tentativo di sminuire il Golden State americano: quello che si intuisce è che non lascerebbe alcun luogo in cui Bennie si trovi, neanche per la California.

PER SAPERNE DI PIÙ:

“Kalinka”

È una delle canzoni folkloristiche più famose della storia della musica popolare russa e si riferisce ai **frutti del viburno** (*kalinka*, appunto) e a quelli del lampone (*malinka*). Si attribuisce al compositore **Ivan Petrovič Larionov** la sua trascrizione nel 1860.

I Fabelman, ebrei di origine russa, la intonano attorno al fuoco. I riferimenti all’origine russa della famiglia vengono progressivamente abbandonati, anche se lo zio Boris (che a breve farà il suo ingresso) evoca macchiettisticamente un certo generico *physique du rôle* che potrebbe spaziare dai Balcani al bassopiano Sarmatico, incluso. Judd Hirsch, l’attore nei panni dello zio, nasce nel 1935 nel Bronx, in una famiglia ebraica ashkenazita di origini tedesche, olandesi e russe.

Lo zio Boris è ispirato a una figura reale che incoraggiò l’ambizione cinematografica del giovane Spielberg. All’attore Hirsch, Spielberg ha lasciato molta libertà d’interpretazione e Hirsch sentiva, in fondo, il personaggio già nelle sue corde. Il vero “zio Boris” era in realtà «*ucraino, ma davvero russo, come la madre dell’attore*», il che suggerisce come perfino le proprie stesse origini possano basarsi su percezioni culturali. Molti russi di un tempo, come sappiamo, sono ucraini odierni, e i tristi eventi a noi contemporanei hanno portato molti a riconoscere o ribadire la propria appartenenza a una nazione o all’altra.

Spielberg, la cui nonna era originaria di Odessa, ha contribuito con una donazione di un milione di euro agli aiuti umanitari per le vittime di guerra.

Un’ultima nota riguarda l’**accento russo** dei personaggi del film. A Hollywood, in generale, agli accenti stranieri non si presta molta attenzione (quante volte abbiamo sentito i classici immigrati italiani parlare un’improbabile cantilena con evidente accento anglofono? Quando non ce ne siamo accorti, è stato forse perché abbiamo visto il film doppiato). Il problema si presenta, a quanto pare, anche con i russi (e probabilmente con gli ucraini), che sono tra l’altro figure iconiche del cinema americano tanto quanto gli italo-americani (pensiamo a un grande classico: Rocky Balboa e Ivan Drago). La questione meriterebbe un approfondimento.

Intanto, il **link seguente** (“Broken & ridiculous russian language in Hollywood movies. Steven Spielberg’s *The Fabelmans*”) rimanda a un video che mostra gli errori di pronuncia proprio nella canzone “Kalinka” in *The Fabelmans*, evidenziando come il significato rischia di diventare risibile: <https://www.youtube.com/watch?v=lz2SuamFNVg>

- Cfr. “Spielberg e la moglie donano un milione per l’Ucraina”, *Repubblica.it*, 18 marzo 2022:

https://www.repubblica.it/spettacoli/people/2022/03/18/news/spielberg_e_la_moglie_donano_un_milione_di_euro_alla_croce_rossa_per_luكرانيا-341858281/

- Cfr. David Canfield, “Judd Hirsch Brings an Extraordinary Life – And Career – To *The Fabelmans*”, *Vanityfair.com*, 3 novembre 2022:

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/11/judd-hirsch-the-fabelmans-exclusive-awards-insider>

- Per approfondire la biografia di Judd Hirsch: https://it.wikipedia.org/wiki/Judd_Hirsch

- A proposito di “Kalinka”: <https://www.mfiles.co.uk/scores/kalinka.htm>

La danza di Mitzi

Controluce, incurante delle trasparenze che la figlia cerca di censurare, Mitzi danza sotto lo sguardo incantato di suo marito e di Bennie, mentre Sammy filma, in un’atmosfera irreale e malinconica. Mitzi è lontanissima da tutti, da Burt a cui sta sfuggendo, da Bennie che non può raggiungerla, dai figli che non possono comprendere cosa sta accadendo e da sé stessa alla quale non può ammetterlo. La perdita dell’amata madre la trasporterà ancora più altrove. Tutto, ormai, acuisce la sua sofferenza che si è fatta endemica.

Nota di costume: le **mani** sono un dettaglio importante per la pianista Mitzi che, come verrà specificato più tardi nell’incontro con lo zio Boris e come già abbiamo visto accadere, non ama lavare i piatti, per preservarle; ma le unghie laccate di rosso, la cui lunghezza è inadatta a suonare, sono un ulteriore tratto distintivo che unisce spirito artistico e benessere economico. Ma non le vediamo e non le vedremo più, e questo non perché sia tornata a suonare regolarmente, ma perché, con il famoso “taglio”, più simbolico che altro, è avvenuta una cesura nella sua vita che è ormai divisa fra due uomini, e fra il legame familiare e una possibile rinnovata felicità. E sarà proprio lo zio Boris, in seguito, a verbalizzare il conflitto tra famiglia e arte (da t.c. 00:47:34”).

Ad ogni modo, la Mitzi che avevamo conosciuto non esiste più.

3. Il seme dell’arte e la dura verità (00:40:37" - 01:16:29")

La visita dello zio Boris

La macchina di montaggio Mansfield 8 mm giunge fra le mani di Sammy come regalo dal padre, in cambio di un film di famiglia, quello sulla gita al campeggio. Vederlo potrebbe rallegrare la madre, ormai in profonda crisi esistenziale.

È interessante come Burt continui a chiamare il cinema un “hobby”, eppure confidi sulla capacità del mezzo di sollevare gli animi, di produrre emozioni. Il punto è che Burt confida nella tecnica e nella sua applicazione per migliorare la vita delle persone – è il suo lavoro –, ed è caratterialmente altruista.

Annunciato da una sogno o visione di Mitzi che avviene in forma di telefonata – come qualcuno che arriverà e che non bisogna far entrare –, bussa alla porta lo zio Boris. Di nuovo, vediamo come la realtà si tinge di surrealtà; tristezza e ironia si incontrano nel tragicomico e l’arrivo di uno zio bizzarro viene paventato dal fantasma di sua sorella.

Uno stacco di montaggio raccorda il «*non dovete farlo entrare*» di Mitzi con il dettaglio del pollo mangiato con le mani dallo zio che si è più che accomodato – uno degli espedienti di montaggio più classici che fa scaturire l’effetto comico dallo scarto netto fra due elementi contraddittori.

«*Dice bugie, vero?*», chiede la figlia, «*No: sta raccontando una storia*», risponde il padre, ammettendo la possibilità che qualcosa non sia proprio vero, ma non sia nemmeno una

falsità, che è in fondo ciò a cui stiamo assistendo anche noi, ossia la **narrazione autobiografica del regista Spielberg** che non si sta attenendo strettamente alla realtà e non sta nemmeno mentendo: sta raccontando una storia.

Lo zio Boris ha cominciato a lavorare con il cinema nel 1927, «l'anno de Il Cantante di Jazz», esclama Sammy, «quando è cominciato il sonoro» – altra precisazione didascalica di cui è costellato il film. Ma lo zio ha cominciato con il muto, con *La Capanna dello zio Tom*, di Henry A. Pollard, ultimo adattamento muto per il cinema del romanzo omonimo della scrittrice americana Harriett Beecher Stowe.

La presenza di Boris e le sue parole ribadiscono il legame fra Sammy, Mitzi e Boris stesso, accomunati dalla pulsione artistica. E, come tutta la famiglia, dalla religione ebraica, naturalmente: lo zio si strappa i vestiti e dorme a terra, seguendo la “Shiva”, ovvero il rituale di sette giorni di lutto per la morte di un parente di primo grado.

«Non so di cosa si preoccupasse tanto mamma. È stato bello vederlo». Così Mitzi saluta la partenza dello zio, mostrando di credere più all'apparizione della madre in sogno che a un semplice sogno. Ma, soprattutto, dichiarandosi in un mistero che per noi è già svelato: Boris è “pericoloso” perché sovversivo come l'arte e lo spirito artistico che arde in famiglia e il cui seme, in Sammy, è già germogliato.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Le radici ebraiche di Steven Spielberg

Le radici ebraiche hanno probabilmente motivato più di una pellicola di Steven Spielberg, di cui ricordiamo *Schindler's List* (1993) e *Munich* (2005). Ma di questo suo lato formativo e identitario non aveva mai parlato prima in modo così personale, soffermandosi, se pur limitatamente, anche sulla questione dell'**antisemitismo**.

Nel marzo 2023 dichiara: «L'antisemitismo c'è sempre stato, che fosse dietro l'angolo o leggermente nascosto, è sempre stato in agguato. Nella Germania degli anni '30 è stato palese. Oggi, l'antisemitismo non è più in agguato, ma è in piedi, orgoglioso con le mani sui fianchi, come Hitler e Mussolini, che ci sfida a guardarlo in faccia».

(Articolo completo di Simona Siri, “Lo sfogo di Spielberg: «L'antisemitismo è qui, non se n'è mai andato»”, su *Lastampa.it*, 4 marzo 2023)

In *The Fabelmans*, tuttavia, l'appartenenza alla comunità ebraica, i rituali e le abitudini legate all'ebraismo sono trattati con spontaneità, quasi con leggerezza, lasciando che i personaggi siano come sono, senza troppe preoccupazioni o sovrastrutture, nonostante gli atti di bullismo antisemita rappresentati.

(Cfr. Stephen Silver, “At ‘The Fabelmans’ premiere, Steven Spielberg discusses how his Jewish identity is portrayed in the autobiographical film”, *Jewishjournal.org*, 13 settembre 2022; link: <https://jewishjournal.org/2022/09/13/at-the-fabelmans-premiere-steven-spielberg-discusses-how-his-jewish-identity-is-ported-in-the-autobiographical-film/>)

Il cantante di Jazz

Uscito nelle sale statunitensi nell'ottobre del 1927, è ufficialmente il **primo film sonoro** della storia del cinema, anche se i dialoghi sono ridotti a poco e il film, come intuibile dal titolo, si basa principalmente sui numeri cantati. Diretto da Alan Crosland e interpretato da Al Jolson, è la storia di un ragazzo ebreo che non vuole cantare in sinagoga, ma preferisce seguire la sua vocazione nel jazz. Il makeup del film presenta un tipico esempio di “blackface”, oggi considerata rappresentazione dello stereotipo razzista dell'epoca.

La scoperta

Mitzi esegue al piano lo splendido “Concerto in D Minor, BWV 974: II. Adagio” di Johann Sebastian Bach (in realtà trascrizione per clavicembalo del “Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo” di Alessandro Marcello), brano recentemente utilizzato come (unico) motivo ricorrente nel misterioso e affascinante *Undine* (Christian Petzold, 2020).

L’immagine di Mitzi si “sdoppia” (esempio di “riflesso” cinematografico), specchiandosi sul legno lucido del pianoforte, metà seria, umanamente sofferente e assorta, metà fantasma di se stessa, imprigionata nel proprio silenzio. Il rimando, inoltre, richiama allo sdoppiamento fra realtà e rappresentazione – vediamo che, nel frattempo, Sammy sta scorrendo il girato del campeggio alla moviola –, al cinema come specchio del reale, nonché alla dualità madre-donna e, come vedremo, al rapporto madre-figlio.

È il **momento chiave del film** che rappresenterà un punto di non ritorno per il protagonista.

Assorto nel montaggio, divertito nel ripercorrere i momenti vissuti al campeggio e incantato dalle piccole follie dell’esuberante e malinconica madre, nonché stanco nello scorrere metri e metri di pellicola, Sammy si accorge per la prima volta della realtà che era già passata sotto ai suoi occhi, chissà quante volte, ma che stavolta è rimasta impressa sulla pellicola.

Il pianoforte fa da sottofondo, stabilendo la contemporaneità fra i due eventi – la madre che suona, il figlio che monta il film –, ma anche e soprattutto il **legame** fra i due.

La musica di Mitzi è la “colonna sonora”¹ della dolorosa scoperta di Sammy che avviene senza dialoghi: muto il girato del campeggio, muta la scena che lo ripercorre. Protagonisti collaterali, Bennie, assente, ma onnipresente, nel filmato come nella vita di Mitzi, e Burt che ascolta attentamente, seguendo la melodia, nota dopo nota, nel suo eloquente silenzio.

Il cinema, a differenza della vita, si può ripercorrere e, in fondo, era ciò che aveva attratto Sammy fin dal principio – la ripetizione del gesto, il controllo sulla situazione. Il cinema, come la vita, si può censurare, così Sammy taglia ciò che è bene che tenga per sé.

«*Lo sai che hai fatto una cosa bellissima, tesoro? Tu mi vedi davvero*», dice Mitzi, dopo la proiezione del filmato, a Sammy, che ora si porta dentro il peso di un segreto, perché quello che ha visto è meno metaforico di ciò che intende sua madre.

Salvate il soldato Angelo

Nel deserto dell’Arizona, già location western, comincia l’era del film di guerra.

Vediamo Sammy, per la prima volta, **dare indicazioni di recitazione**, ovvero richiedere un sentimento che dalla realtà che fu – Arnold Spielberg, padre del regista, nasce in Ohio, ma perde molti parenti ebrei nell’Olocausto ed è coinvolto nelle operazioni di guerra come radiofonista – diventa rappresentazione in grado di evocare un sentimento nello spettatore, cercando la sua empatia.

«*Quindi vuoi che reciti*», dice Angelo: un’ovvietà che aggiunge ironia alla scena, anche perché dà la sensazione che il regista sia qualcuno che trae in inganno, che trascina nel suo mondo finché non ottiene l’emozione richiesta. Il campo-controcampo in semi-soggettiva è angolato alternativamente dall’alto e dal basso, accentuando il confronto fra soldato-attore, grosso e inconsapevole, e demiurgo-regista piccolo e persuasivo.

Un dolly ci mostra il soldato in azione e, intorno a lui, il set che si muove a sua volta, una carrozzina che fa da carrello; e abbiamo la sensazione di aver già visto questa scena, di riconoscere quel soldato, lo sguardo accigliato, gli occhi stretti per via del sole: è l’epica di guerra del cinema americano classico ciò che Spielberg sta omaggiando, con una certa autocelebrazione, avendo fatto la sua parte, come sappiamo.

1 *Ricordiamo che per “colonna sonora”, tecnicamente, si intende l’intero sonoro di un film, dunque non solo le musiche, ma musiche, suoni, dialoghi, effetti sonori. Tuttavia, nel linguaggio di tutti i giorni, come sappiamo, “colonna sonora” è diventato sinonimo di “musiche”. Parliamo invece di “sonoro” quando ci riferiamo all’aspetto tecnico dei suoni di un film, invece che ai contenuti.*

Arriva lo stop dalla regia. Tutti chiamano Angelo che, ormai avvolto nel suo dolore simulato, continua a camminare verso il suo orizzonte senza gloria, senza più fermarsi. Di nuovo comico e drammatico si mescolano, come realtà e rappresentazione.

Il segreto fra madre e figlio

Nel film editato, vediamo che è la musica a parlare dei sentimenti del soldato dopo la sconfitta e a toccare le corde più intime degli spettatori. Quel che tocca invece Sammy è osservare, ormai consapevole, sua madre fra Burt e Bennie. Non può più celare l'ostilità nei confronti di entrambi e, con la sua distanza affettiva, esaspera Mitzi che lo colpisce, per poi addolorarsi del proprio gesto. È il pretesto per il chiarimento che seguirà, senza parole.

I dettagli tecnici di apparecchiature cinematografiche preparano ciò che già immaginiamo: la proiezione di quei brani di pellicola tagliati e messi via. Non abbiamo bisogno di rivederli, così li intuimo attraverso l'espressione di Mitzi che muta progressivamente. Il commento sonoro è proprio quel concerto trascritto da Bach che Mitzi eseguiva al piano mentre Sammy montava il film e scopriva la verità. La connessione madre-figlio stabilita dalla musica si ripropone in tutta la sua drammaticità, a parti rovesciate: la madre guarda, rivede se stessa nel girato, è messa allo specchio dalla macchina cinematografica. Il figlio sa e tace e attende.

Il risultato è il completo crollo emotivo di Mitzi, in ginocchio come una bambina che esce dalla capanna in cui è entrata per giocare e si ritrova adulta avvilita che non ha la forza di alzarsi, che mostra, ormai, tutta la sofferenza portata con sé per lungo tempo, in silenzio.

Sammy la conforta e le promette di tacere, accettando il peso di un difficile segreto condiviso.

Non può però essere indulgente con Bennie e nemmeno con il cinema stesso. Figuriamoci accettare una cinepresa in regalo da Bennie. «*Se smetterai di fare film, spezzerai il cuore a tua madre*» è, però, un argomento convincente. Sammy accetta, ma specifica «*comunque ho finito di fare film*». «*Tutti fanno film in California*» è la replica di un Bennie che crede nel talento di Sammy, perché lo ha visto svilupparsi con i propri occhi e perché lo ha visto attraverso gli occhi di sua madre.

4. La California (01:16':30" - 02:05':41")

Tra bullismo antisemita e l'assenza di Bennie

Sammy e Mitzi condividono non solo un difficile segreto, ma anche una vocazione, quella per l'arte, che Burt sembra non poter o non voler capire fino in fondo, così come alcune sfumature sentimentali che non gli sfuggono, ma nemmeno lo influenzano.

Durante il viaggio in auto Burt racconta di aver sognato di colpire Bennie e il suo umore divertito si scontra con l'animo tormentato di sua moglie in modo quasi beffardo. È Sammy a confortare la madre.

«*Non posso combattere con tuo padre*» – dice Mitzi – «*uccide con troppa gentilezza*».

Con una lista di aggettivi lusinghieri, la donna dipinge il marito come qualcuno che non è possibile lasciare, per la troppa perfezione che lo caratterizza. E forse è proprio questa "ingegneristica" perfezione che non compenetra il mondo dell'arte, così fragile e imperfetto.

Sammy si pente di aver mostrato il filmato alla madre, che subito lo conforta: «*Il rimorso è un'emozione sprecata*».

Il *coming of age* di Sammy è quello di un creativo con un peso esistenziale.

«*Dimmi solo se vuoi avviliti per sempre o se è una cosa che pensi di superare*», gli chiede la sorella. L'ironia non manca in casa Fabelman e, anche di fronte alla violenza delle accuse di

deicidio, Sammy risponde che «non avendo duemila anni e non essendo mai stato a Roma», non vede di cosa debba scusarsi.

La California si rivela un mondo, pressoché macchiettistico, di aitanti, altissimi sportivi sul campo, bulli negli spogliatoi. Vediamo come Spielberg, in tutto il film, **intrecci autobiografismo, storia dei generi cinematografici e del proprio stesso cinema** (ricordiamo il bullismo in *E.T.*, strana creatura incompresa che fa il suo ingresso in una famiglia disfunzionale).

La creatura che entra in famiglia, in questo caso, è una scimmietta; poco aliena e molto umana è, senza misteri, il surrogato del compianto Bennie – ne porta perfino il nome –, con cui Mitzi si divertiva. Fra l’ameno e il grottesco, Mitzi cerca di dire la verità in modo indiretto o, semplicemente, non riesce più a nascondere il proprio malessere.

«È il mio migliore amico, ma a loro [l’azienda, ndr], a lui non serve. (...) E non serve neanche a me», dice Burt.

«Bennie non era tuo amico. Ma tu sapevi che era amico mio», è la risposta di Mitzi. Tutto il non detto traspira da questo scambio, restando comunque non esplicitato, ma comunicato indirettamente. La distanza fra Mitzi e Burt è diventata enorme. La calma di Burt assume la valenza di una resistenza passiva al possibile scompaginamento dell’ordine familiare. La subliminalità del conflitto, l’intimità cinetica e claustrofobica della vita domestica hanno echi kubrikiani. Ma, a parte richiami autoriali e di genere che attraversano la storia del cinema americano, l’**ideale spielbergiano** è la cifra dominante del film, non solo lapalissianamente, ma nel senso che *The Fabelmans* di autobiografico ha soprattutto lo stile, un ribadirsi e celebrarsi nel proprio modo di vedere e fare il cinema. L’ottimistico, speranzoso, surreale, tragico e magico senso della vita, tipico di Spielberg, emana da tutto il film.

L’ombra della mano di Sammy sulla parete mentre piove (t.c. 01:31:59") è un rimando didascalico al proiettare, un’espressione di solitudine e desiderio di contatto, un’immersione nel proprio mondo. Filmare è scriversi, è riconoscersi.

Senior Ditch Day - Giornata della marinata

Se essere ebreo è motivo di bullismo da parte dei ragazzi, da parte delle ragazze diventa attrazione turistica. Come conciliare, poi, il proselitismo cristiano americano con l’ebraismo? «*Incontrarci e pregarci su*» è la soluzione secondo Monica. Soprattutto perché, anche se gli ebrei non venerano Gesù, Gesù era pur sempre ebreo. «*Bello ed ebreo*». Proprio come Sam.

L’ambiente californiano ha una spietatezza tutta sua, fatta di conformismo, apparenze e autoconvincimenti.

A tavola dai Fabelman, la scimmietta diventa origine di grandi metafore sull’essere ingabbiati e, tuttavia, appartenersi: Burt ha la capacità di razionalizzare il flusso di pensieri di Mitzi in un’unica formula, ma sembra non comprenderli. «*In questa famiglia siamo scienziati contro artisti. Sammy è nella mia squadra, ha preso da me*»: l’alleanza madre-figlio è ormai sancita dalle parole della madre. Ripensiamo al trenino e al bisogno di filmarlo, di controllare la propria vita, di “appartenersi”, appunto, filmando; ed ala madre come iniziatrice del gesto artistico.

La “marinata” – la giornata in cui marinare la scuola è ufficialmente consentito – è l’occasione che Sammy ha per ricominciare a filmare, con la seduzione di una cinepresa costosa (una Arriflex 16mm) che il padre di Monica gli presterebbe.

La giornata al mare e le riprese sono raccontate in forma di sommario. In questo stile di montaggio, lo ricordiamo, il tempo del racconto è notevolmente contratto rispetto al tempo della storia e gli eventi sono narrati attraverso salti temporali fra un’inquadratura e l’altra. In questo caso, la musica over contribuisce a raccordare il flusso di immagini.

Le riprese della marinata sono subito seguite dal loro opposto: la documentazione *real time*, (in cui il tempo del racconto e della storia che coincidono) dell'ingresso nella nuova casa. Potrebbe sembrare un piano sequenza, in realtà notiamo uno stacco di montaggio. Una forte ellissi e uno stridente contrasto di sentimenti intervengono subito dopo: Burt piange, tutti piangono, tranne la figlia più piccola insieme alla scimmietta, che non capiscono cosa stia succedendo, e Sammy che ne è consapevole da tempo, al punto che, di colpo, si vede filmare, si percepisce esterno. E, a quel punto, ha gli occhi lucidi come chi, dopo tante memorie famigliari, sta registrando la fine di un'epoca. Una dissolvenza incrociata lo porta alla moviola, al lavoro sul girato della "marinata".

La separazione e la consacrazione

Nel confronto con la sorella, Sammy dà alla madre dell'egoista, per sentirsi rispondere che è molto più egoista di lei, perché ha paura e, nella famiglia, è la persona che le somiglia di più. Di contro, vediamo come le sorelle più grandi, scientifiche, razionali, sono il ritratto del padre.

La sorella accetta tuttavia di vedere il premontato del film per la scuola; proprio dopo aver detto che Burt è sempre stato il miglior spettatore di Mitzi, riproponendo la stessa situazione con suo fratello.

Il ballo della scuola è un altro topos del cinema americano, con le sue luci morbide e diffuse, il palcoscenico e i balli stretti.

La finzione di Sammy appare più reale della realtà, nel momento in cui Monica lo lascia, ma a decorrere dalla fine del ballo, per non rovinare la festa. "Niente è più normale" per lui da quando i suoi hanno deciso di divorziare, perché il filmato si è travasato nella realtà, il segreto non è più segreto, il filtro cinematografico non è più un rimedio ora che tutto è visibile a tutti. Fare un film è selezionare informazioni, mostrare quel che si vuole mostrare e come l o si vuole mostrare. È quello che lo Spielberg reale sta facendo con la sua stessa biografia: un atto di realtà fantastica. È quello che lo Spielberg-Fabelman sta per fare con il film per la scuola: mostrare quel che desidera; non una bugia, ma nemmeno proprio la verità. Ed è così che il bullo Chad diventa uno sciocco e il bullo Logan un adone. L'uno sarà messo in crisi dalla propria triste realtà che lo smaschera, l'altro dalla maschera di un eroismo che non possiede. Shakespearianamente, la finzione scenica può essere insostenibile nei sentimenti che suscita.

«*La vita non è come nei film, Fabelman*» commenta Logan.

«*Forse no, ma alla fine la ragazza è tua*», conclude Sammy.

La suggestione delle immagini può creare e distruggere miti.

In italiano un film si dirige, ma chi lo fa non è un "director", bensì un regista, qualcuno che ha, come un re, la facoltà di governare (da "regir"), e di reggere (da "regere"). Sicuramente Sammy regge il peso della sua "vita spericolata", nelle parole di Logan, in cui il cinema appare come qualcosa di sovversivo.

5. Epilogo (02.05'.42" - 02:18':20")

Sammy e Burt

A distanza di un anno, la vita di Sammy in California non è migliorata. L'università è perfino peggio della scuola superiore e sono sopraggiunti gli attacchi di panico. Il vuoto dello spazio domestico, come un ampio labirinto di ansia e frustrazione, ricorda di nuovo Kubrick, con i suoi grandangoli e le carrellate a seguire e a precedere. Ma, per fortuna, non siamo

nell'Overlook Hotel e la figura paterna è ancora un baluardo di calma e razionalità, nonostante la grande tristezza per la sua famiglia che non è più quella di un tempo.

Burt non crede che i film possano essere il futuro di Sammy, in parte si pente di non aver opposto un rifiuto più fermo nel passato, ma dopotutto sa che, qualunque sarà la sua scelta, suo figlio metterà nel lavoro tutto l'impegno possibile, perché è proprio uguale a lui.

L'**identificazione padre-figlio**, tassello mancante nell'equilibrio familiare di Sammy, ora compare come una grande catarsi. «*Siamo andati troppo avanti nella nostra storia per poter scrivere davvero la parola 'fine'*», dirà Burt della sua ormai ex-moglie, ma sempre madre dei suoi figli. Nello snodo della trama, ora che il rapporto con il padre sembra riconciliato e la famiglia ribadita nella sua unione – e si avverte come sia lo Spielberg reale, adulto, a rivisitare e risolvere il proprio passato –, il momento è perfetto per accorgersi di una lettera precedentemente ignorata.

Per Sammy comincia il lavoro nel mondo del cinema: assistente del vice-assistente, per la TV, forse. A parlargli è chi, un tempo, è stato nei suoi panni e che ora, comprendendo la sua passione e la sua ambizione, gli propone di incontrare «*il regista più grande di sempre*», che è proprio in fondo al corridoio. Ma anche in fondo a un'attesa indeterminata.

L'orizzonte di John Ford

Scorrendo lo sguardo sui poster alla parete, è subito chiaro di chi stiamo parlando.

Nel film era già stato presente con un titolo che cantava la fine di un genere (*L'uomo che uccise Liberty Valance*), proprio mentre Sammy cominciava a esplorarlo (vedi t.c. 00:22':56", sezione "Arizona" di questa scheda analisi). Ed è il film su cui si chiude la sfilata di locandine prima che il maestro irrompa nella stanza con il volto pieno di segni di rossetto: vecchio ma, come il vecchio West, ancora selvaggio. E, come **David Lynch** che lo interpreta, lucidamente folle.

«*Dov'è l'orizzonte?*». È la domanda che più gli sta a cuore. Determinante, perché «*se si trova alla base o in alto è interessante, se si trova nel mezzo è noioso*». Dunque, l'incontro si conclude con questa singola perla compositiva, che altro non è se non la regola dei terzi in fotografia. Ford viene da un mondo classico, dal mestiere del fare film, era colui che diceva di sé «*mi chiamo John Ford e faccio western*». E così consegna al giovane aspirante regista la visione di un *orizzonte* di regole classiche in cui orientare il flusso narrativo. Ed è ciò che Spielberg ha fatto in questo stesso film, oltre che in tutti gli altri. È anche ciò che *non* ha fatto David Lynch, ma questa è un'altra storia...

Mentre il giovane Fabelman si allontana trionfante fra i teatri di posa, l'inquadratura viene spostata verso l'alto, a mano, per rendere più evidente quello che è un aggiustamento, più che un movimento: ora l'orizzonte di Sammy è davvero interessante. E Spielberg testimonia di non aver dimenticato e di seguire ancora oggi la lezione del maestro.

TITOLI DI CODA