



Pulsione cinefila e melodramma familiare

The Fabelmans di Steven Spielberg

di Giaime Alonge



con Michelle Williams, Gabriel LaBelle, Paul Dano, Judd Hirsch, David Lynch, USA, 2022

Sono quasi cento anni che si parla della “morte del cinema”, o quanto meno del rischio di un suo profondo arretramento, sul piano dei risultati artistici come su quello del peso sociale. Il cinema è una forma espressiva dove la tecnologia gioca un ruolo di prima grandezza, e quindi ogni salto tecnologico non può non metterne in discussione lo statuto. Storicamente, il primo passaggio è stato, alla fine degli anni venti del Novecento, la transizione dal muto al sonoro, cui sono seguiti, dopo la seconda guerra mondiale, nel tentativo di battere la concorrenza del “piccolo schermo” televisivo, l’arrivo dei formati panoramici, il passaggio al colore, la nascita del suono stereofonico e del 3D. Di tutte queste novità, quella più dibattuta, perché carica di implicazioni più complesse sul piano teorico, fu quella del sonoro. Allora, alcuni dei maggiori cineasti, da Chaplin a Eizenštejn, videro nel film parlato un pericoloso rischio di involuzione. Il cinema, che nei primi due decenni del XX secolo si era affrancato dall’influenza dello spettacolo teatrale, costruendo un proprio linguaggio, che non prevedeva la parola recitata, sarebbe tornato a essere mero “teatro fotografato”. E anche dopo, molti sono gli autori che hanno continuato a vedere nel cinema un’arte soprattutto visiva, un’arte che, per dirla con John Ford, che nel cinema muto si era formato, dà il suo meglio quando “il dialogo è breve e l’azione è lunga”.

Oggi, il dibattito su natura e destino del cinema non riguarda tanto la materialità del film, perché, a parte i più accaniti difensori dell’immagine analogica, come ad esempio Steven Spielberg, che continua a girare in pellicola, la gran parte dei registi è passata senza troppi problemi al digitale, che ha ormai una qualità pari a quella del 35millimetri. Il fuoco della discussione è un altro: le modalità di fruizione. Se un film non viene visto in sala, ma su uno schermo “piccolo” (televisore, computer, tablet), o addirittura “piccolissimo” (smartphone), possiamo ancora dire di vedere un film? In tutti gli altri salti tecnologici che ho menzionato, cambiava “cosa” si vedeva e sentiva, ma non “dove”. In verità, è dagli anni ottanta che i film producono utili soprattutto dalla circolazione al di fuori della sala (passaggio televisivo, home video, merchandising), ma prima dell’arrivo delle piattaforme streaming l’industria cinematografica sembrava più o meno in grado di bilanciare visione domestica e distribuzione in sala. L’arrivo di Netflix ha cambiato in modo radicale le regole del gioco e oggi l’esistenza delle sale cinematografiche, almeno in un numero significativo, viene messa in discussione.

The Fabelmans è, per ammissione del suo autore, una lettera d’amore al cinema così come era nel passato. Il film si apre con una breve dichiarazione di Steven Spielberg, che ringrazia gli spettatori per essere venuti a vedere *The Fabelmans* in sala, in quella modalità che rappresenterebbe un tratto non solo distintivo, ma anche – secondo Spielberg e altri – irrinunciabile, dello spettacolo cinematografico. Non per niente, il film vero e proprio inizia con una proiezione cinematografica, e altre ne vediamo nel corso della vicenda, sempre accompagnate dal rumore del proiettore, un rumore che la proiezione digitale ha cancellato dalla nostra esperienza di spettatori. Nella scena di esordio, il protagonista, Sam Fabelman, ancora bambino, va al cinema per la prima volta, insieme ai suoi genitori (rispettivamente, Mi-

chelle Williams e Paul Dano). Il film in cartellone è *Il più grande spettacolo del mondo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952) di Cecil B. DeMille, un kolossal che rappresenta in modo perfetto quell’idea di cinema come intrattenimento popolare e piacere collettivo. Spielberg ci mostra la folla che si accalca nel cinema e segue rapita la storia sullo schermo gigantesco. Non solo, ma tra le primissime battute del film, sentiamo una micro-lezione su come funziona la proiezione cinematografica – i fotogrammi, statici, che proiettati al ritmo di 24 al secondo, producono l’illusione del movimento – che Sam riceve da suo padre. La vicenda di Sam Fabelman è quella dell’educazione sentimentale di un ragazzo ebreo – scopertamente Spielberg stesso: nella summenzionata introduzione, il regista dichiara apertamente la natura autobiografica dell’opera – il quale, nell’America degli anni cinquanta, si innamora del cinema e decide di diventare regista, nonostante le resistenze di un padre ingegnere elettronico, ma con il sostegno di una madre musicista mancata. La pulsione artistica serpeggia nella famiglia materna. Un passaggio chiave, nel film, che veramente lo fa decollare, è l’arrivo, a casa dei Fabelman, dello zio Boris (Judd Hirsch), un vecchio artista del circo, poi passato al cinema, che mette il nipote adolescente (Gabriel LaBelle) di fronte alla natura profonda della sua vocazione cinematografica, una vocazione che da un lato è entusiasmante, ma che allo stesso tempo non potrà che costringerlo a trascurare tutto il resto, *in primis* la sua famiglia, che pure il ragazzo ama.

In *The Fabelmans*, pulsione cinefila e melodramma familiare si intrecciano tra loro in modo sottile. Fino a un certo punto, per Sam il cinema è puro spettacolo, invenzione di un mondo alternativo a quello reale. E i piccoli film che realizza come cineasta in erba sono imitazioni, povere, ancorché piene di inventiva e passione, dei generi forti del cinema hollywoodiano del tempo: western e *war movie*. A un certo punto, però, Sam, girando un filmino sulle vacanze che i Fabelman trascorrono al campeggio, insieme allo “zio” Benjie (“zio” è solo un titolo scherzoso: non si tratta di un parente, ma di un amico di famiglia), scopre che quest’ultimo ha una relazione clandestina con la madre. Per Sam si tratta di una scoperta sconvolgente. Da un lato, perché, per la prima volta in vita sua, capisce che papà e mamma possono non essere ciò che sembrano. Ma la scoperta è rivoluzionaria anche in un altro senso. Qui, Sam si rende conto che il cinema, oltre che una macchina che produce sogni, è anche un dispositivo capace di cogliere la realtà, persino la più segreta. Anzi, l’obiettivo della macchina da presa può cogliere qualcosa che l’occhio umano non vede. Più avanti, quando i figli si ritrovano in salotto con i genitori, i quali annunciano la loro decisione di separarsi, mentre le sorelle piangono e si disperano, Sam osserva la scena in disparte, pensando a come potrebbe filmare quella situazione (a dimostrare che lo zio Boris aveva ragione: il ragazzo doveva scegliere tra cinema e famiglia, e ha scelto il cinema). Ma il film non si chiude sull’opposizione secca sogno/realtà. Come in uno schema dialettico tripartito, Sam alla fine perviene alla sintesi. L’ultima opera che gli vediamo realizzare, nell’anno del diploma alla scuola superiore, è un film in cui, usando le immagini del mondo reale, Sam crea una realtà alternativa, co-

si forte e convincente, da imporsi sulla realtà “vera”. Sam è ormai un cineasta ardito e cinico, che sceglie di far apparire come un eroe un compagno che fino a quel momento non ha fatto altro che tormentarlo: un WASP bullo che ha preso di mira l’unico ebreo della classe. Sam disprezza il ragazzo, ma ne riconosce le potenzialità fonogeniche, e il suo film è così riuscito, che finisce per permettere al bullo di riconquistare la ragazza che lo aveva lasciato, proprio perché bullo.

La complessità del modo in cui il film di Spielberg ragiona sulla natura profonda del cinema trova il suo apice nella sequenza di chiusura, quando Sam, ormai avviato a diventare un professionista, viene assunto in qualità di assistente da una stazione televisiva, e incontra il mostro sacro, un John Ford ormai molto anziano, ma ancora capace di affascinare, tanto le donne (lo vediamo entrare in scena con le guance coperte di rossetto) quanto i giovani cinefili. Con una scelta davvero spiazzante, Spielberg affida il ruolo di Ford niente meno che a David Lynch, un autore che a prima vista potrebbe sembrare lontanissimo dalla sensibilità fordiana. L’epilogo, di una laconicità tutta western, di *Una storia vera* (*A Straight Story*, 1999) è lì a dimostrare che forse le cose non stanno così. Spielberg costruisce l’attesa dell’arrivo di Ford giocando sull’incertezza, nostra e del personaggio. Sam è seduto di fronte alla segretaria del grande cineasta, di cui ancora né lui né noi spettatori sappiamo il nome. Al ragazzo è stato detto solo di aspettare lì, perché incontrerà il più grande regista vivente. Parte il tema musicale di *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956). Sam si guarda attorno. Alle pareti campeggiano i manifesti di alcuni dei capolavori di Ford. Sam inizia a capire. Le note sono quelle della scena di apertura di *Sentieri selvaggi*, quando la famiglia si raduna sul portico (come nel finale di *Una storia vera*) e Aaron, scorgendo il cavaliere che arriva dal deserto, chiede: “Ethan?”. Allo stesso modo, Sam, e noi con lui, ci chiediamo: “John Ford?”. E Ford appare, vecchio e *grumpy* come deve essere. Chiede al ragazzo perché voglia diventare un “picture maker”. Non dice “director”, usa un termine apparentemente piano, in linea con l’*understatement* del vecchio cinema hollywoodiano. Ma in quel “creatore di immagini” c’è anche l’idea del cinema come arte della visione. E infatti la lezione che offre a Sam riguarda la composizione dell’inquadratura (nelle interviste, Spielberg afferma che il suo incontro con Ford andò proprio così). Nell’ufficio di Ford ci sono dei quadri (forse non a caso, Lynch è anche pittore) a soggetto western. Uno è un quadro di Remington, il più grande pittore dell’epopea della frontiera, ma l’altro è una versione pittorica di un’inquadratura di *Sentieri selvaggi*. Ford chiede al ragazzo di osservare i quadri e gli spiega che, per rendere l’immagine interessante, la linea dell’orizzonte deve essere in alto oppure in basso. Se la linea dell’orizzonte è a metà, il risultato è “boring as shit”. Dopo questa perla di saggezza, il maestro scaccia in malo modo il ragazzo, il quale esce dallo studio estasiato. La macchina da presa lo segue. La linea dell’orizzonte è esattamente a metà. Ma all’improvviso l’operatore di Spielberg si ricorda delle parole di Ford e punta l’obiettivo verso l’alto.

giaime.alonge@unito.it

G. Alonge insegna storia del cinema all’Università di Torino