FOCUS TEMATICI

# STEVEN SPIELBERG

## Guida ai film

intra



**COLLANA FOCUS TEMATICI**
**SERIE CULT STARS**




Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia
Testo aggiornato al 15 novembre 2026

ISBN 979-12-82949-00-2

# Indice


Indice 3
Nota introduttiva 5
PARTE PRIMA Il percorso 7
Capitolo 1 – Il mestiere della meraviglia 8
PARTE SECONDA I film, 1971–1979 21
Capitolo 2 – Il prodigio della Universal (1971–1979) 22
PARTE TERZA I film, 1981–1991 44
Capitolo 3 – Il re del botteghino (1981–1984) 45
Capitolo 4 – La voglia di diventare grande (1985–1991) 63
PARTE QUARTA I film, 1993–2005 80
Capitolo 5 – I dinosauri e la Storia (1993–1998) 81
Capitolo 6 – Il futuro e la paura (2001–2005) 104
PARTE QUINTA I film, 2008–2026 127
Capitolo 7 – Il classico americano (2008–2018) 128
Capitolo 8 – Il ritorno a casa (2021–2026) 146
PARTE SESTA La filmografia invisibile 159
Capitolo 9 – I film che non ha girato 160
PARTE SETTIMA Fuori dallo schermo 171
Capitolo 10 – La palestra della televisione 172
Capitolo 11 – Il nome sopra il titolo 178
Capitolo 12 – L'eredità 187
APPENDICE 194
Filmografia completa 195
Collaborazioni ricorrenti 202
Premi e candidature 205
Le voci italiane 211
Le regie televisive 212
I film prodotti 213
Chi è chi 215
Indicazioni bibliografiche 219

# Nota introduttiva

C'è un regista che quasi tutti hanno visto prima ancora di saperne il nome. Basta un volto che si solleva verso qualcosa che non vediamo ancora, una porta che si apre su una luce accecante, due note gravi che si ripetono sempre più in fretta, e lo spettatore sa già chi sta dietro la macchina da presa. Steven Spielberg ha spaventato intere generazioni dal mare e dal cielo, le ha fatte ridere e piangere con un alieno nascosto in un armadio di periferia, poi le ha portate in un campo di lavoro in Polonia, su una spiaggia della Normandia, nei corridoi del Congresso e nelle redazioni dei giornali. Senza cambiare mestiere: far trattenere il fiato a una sala intera, e poi raccontarle una storia.

Proprio perché i suoi film sono ovunque, di Spielberg si crede di sapere tutto. Eppure dietro i titoli che tornano di continuo in televisione ci sono una gavetta fatta di episodi televisivi girati con l'orologio in mano, film usciti fra l'indifferenza e riscoperti decenni dopo, progetti abbandonati o passati ad altri, copioni riscritti giorno per giorno, macchine che non funzionavano, critici che per anni lo hanno considerato un fabbricante di giocattoli. Questo libro racconta come ciascun film è nato, come è stato girato, che cosa vi si riconosce della sua mano, come lo hanno accolto il pubblico e la critica allora e come lo si guarda oggi.

Si può leggere in più modi. Di seguito, come il racconto di una carriera che comincia negli studi televisivi della Universal e attraversa mezzo secolo di cinema americano. Per periodo, perché ogni capitolo raccoglie

una stagione e si apre con il ritratto di quegli anni: gli studi, gli sceneggiatori, gli amici, il cinema che gli stava intorno. Oppure film per film: ogni scheda sta in piedi da sola, si apre con i dati essenziali e si può aprire la sera prima di rivedere il film, o subito dopo. Accanto ai film c'è ciò che resta fuori dallo schermo, dai film che non ha mai girato a quelli che ha prodotto per altri.

Rivedere i film dopo averli letti è un altro modo di guardarli. Ci si accorge di dove cade la luce, di quanto dura un'inquadratura, di chi alza gli occhi per primo. È lì che Spielberg ha sempre messo la sua firma.

PARTE PRIMA

# Il percorso

# Capitolo 1 – Il mestiere della meraviglia

Prima delle sale, dei contratti e dei premi c'è un ragazzino che ha paura di tutto. Steven Spielberg lo ha detto senza giri di parole a Terry Gross, nella trasmissione radiofonica *Fresh Air* del novembre 2022: da bambino ogni cosa lo spaventava, e la macchina da presa fu il modo di tenere a bada la paura. Il primo film che ricorda di aver visto in sala, *Il più grande spettacolo del mondo* (*The Greatest Show on Earth*, Cecil B. DeMille, 1952), lo incantò e lo terrorizzò insieme: c'era un deragliamento, e fu la cosa più spaventosa che avesse mai visto. A casa prese a rifarlo con il trenino elettrico, e poi lo filmò con la cinepresa in 8 millimetri del padre, così da poterlo rivedere quante volte voleva senza rompere più nulla. In quella stessa conversazione ha riassunto il meccanismo che regge tutta la sua carriera: l'ossessione di creare immagini lo portò a raccontare storie. Al festival South by Southwest, il 13 marzo 2026, l'ha detto in un'altra forma: tutti i suoi film, anche i più lieti, vengono dai suoi incubi.

Il racconto dei film in 8 millimetri lo ha fatto lui stesso, molte volte, e da quel racconto discende tutto ciò che si sa. Un western di pochi minuti girato con i compagni degli scout per ottenere il distintivo di fotografia; poi i film di guerra, ispirati ai cinegiornali in pellicola che si compravano per le proiezioni casalinghe; fra questi *Escape to Nowhere* («Fuga verso il nulla», 1961), girato fra i cespugli del deserto intorno a Phoenix, dove la famiglia si era trasferita, con amici e sorelle come comparse, e premiato in un concorso per cineamatori dell'Arizona. Il passo successivo fu un film più lungo.

È *Firelight* (1964), un lungometraggio di fantascienza su luci misteriose nel cielo di una cittadina dell'Arizona e sulle sparizioni che le accompagnano. Lo girò nei fine settimana, con i compagni del liceo come attori, e la sera del 24 marzo 1964 fu proiettato al Phoenix Little Theatre, affittato per l'occasione. Spielberg ha raccontato a James Lipton, nella trasmissione *Inside the Actors Studio*, di aver speso cinquecento dollari e di averne incassati cinquecentouno: il primo utile della sua vita, un dollaro. Del film restano pochi minuti. Il tema invece è rimasto intero: gli oggetti nel cielo, la gente comune che guarda in alto, la comunità che non sa che cosa le stia accadendo. Tredici anni dopo, con mezzi incomparabili, quelle stesse luci sarebbero tornate in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977).

La bottega dell'adolescente insegnò a Spielberg ciò che nessuna scuola di cinema gli avrebbe dato in quegli anni: scrivere, inquadrare, montare, far recitare gli amici, inventare un effetto con quello che c'era in casa, e soprattutto vedere la reazione di una sala. Quella reazione, dice in tutte le versioni del racconto, era la ricompensa vera.

Alla fine degli anni Sessanta Spielberg è a Long Beach, studente di un college statale, e frequenta la Universal di Los Angeles più di quanto frequenti le lezioni. Delle sue incursioni negli studi ha dato versioni diverse nel tempo, e le si può riferire solo come racconti suoi. Il passaggio decisivo, invece, è documentato. Nel 1968 gira con un piccolo finanziamento di Denis Hoffman, un imprenditore degli effetti ottici con ambizioni di produttore, un cortometraggio in 35 millimetri: *Amblin'* (1968), ventisei minuti senza dialoghi, due ragazzi che

attraversano il deserto in autostop verso il Pacifico. Il film esce in una sala di Los Angeles nel dicembre 1968, in abbinamento a un lungometraggio di Otto Preminger, e arriva sul tavolo di Sidney Sheinberg, allora vicepresidente della Universal Television. Sheinberg lo vede e mette sotto contratto il regista per sette anni. Nell'intervista concessa nel 2010 all'archivio della Television Academy ha ricordato i termini: sette anni, trecento dollari alla settimana garantiti, e l'impegno di andare a lavorare negli studi ogni giorno. Spielberg lo ha sempre chiamato l'uomo che gli ha avviato la carriera, e il titolo del cortometraggio, una dozzina d'anni dopo, diventerà il nome della sua casa di produzione.

Il ragazzo sotto contratto viene messo a dirigere episodi per la televisione. Il primo, nel 1969, è un segmento del film pilota di *Mistero in galleria* (*Night Gallery*), con Joan Crawford; seguono episodi di serie mediche, legali e poliziesche, fra cui uno di *Colombo* (*Columbo*), e poi i film per il piccolo schermo. È una scuola dura: tempi stretti, attori già affermati che guardano con sospetto un regista poco più che ventenne, produttori che pretendono di finire entro la giornata. Spielberg impara lì la rapidità, la pianificazione minuziosa, il gusto di trovare una soluzione visiva dove il copione non la prevede. Da quella palestra esce *Duel* (1971), il film che lo fa conoscere fuori dagli Stati Uniti. Seguono altri due film per il piccolo schermo, *Il signore delle tenebre* (*Something Evil*, 1972), una storia di presenze maligne in una casa di campagna, e *Savage* (1973), prima del passaggio al cinema.

Spielberg ha sempre parlato volentieri dei registi da cui ha imparato, e i nomi tornano con una regolarità che vale come una dichiarazione di poetica.

Il primo è John Ford. L'incontro, quando Spielberg era un adolescente in visita a Los Angeles, lo ha raccontato molte volte, fra l'altro nel documentario di Peter Bogdanovich *Directed by John Ford*: il vecchio regista lo riceve nel suo ufficio, gli fa guardare i quadri western appesi alle pareti e gli chiede soltanto dove sia l'orizzonte. Quando l'orizzonte sta in basso o in alto, gli spiega, l'inquadratura è interessante; quando sta nel mezzo, è noiosa. Poi lo congeda. Alla presentazione di un suo film al festival di Toronto nel 2022 Spielberg ha detto che quella scena è andata esattamente così. E in un'intervista all'American Film Institute del 2013 ha spiegato che prima di ogni film si rivede uno o due film di Ford, perché lo ispirano e per il modo in cui Ford usa la macchina da presa per dipingere e per comporre l'inquadratura; il titolo che cita più spesso è *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, John Ford, 1956).

Il secondo è David Lean. *Lawrence d'Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) è il film che, nelle sue parole all'American Film Institute, lo mise in cammino. Nel documentario *Spielberg* di Susan Lacy (HBO, 2017) ha aggiunto un dettaglio meno lusinghiero: la prima visione lo scoraggiò, perché l'asticella gli sembrò troppo alta per chiunque. Da adulto avrebbe sostenuto il restauro del film, accanto a Martin Scorsese.

Il terzo è Alfred Hitchcock, il maestro che non riuscì mai a incontrare. Ha raccontato più volte di essersi intrufolato, ragazzo, sul set di *Il sipario strappato* (*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1966) e di esserne stato accompagnato fuori da un aiuto regista; nel 2026, in una conversazione per *Vanity Fair*, ha aggiunto che a metà degli anni Settanta, già regista affermato e in compagnia di un giornalista del *Washington Post*, fu allontanato una

seconda volta, dal set di un film che crede fosse *Complotto di famiglia* (*Family Plot*, Alfred Hitchcock, 1976), a suo dire su indicazione dello stesso Hitchcock. Da Hitchcock viene la lezione più evidente nei suoi film di tensione: la suspense come gestione di ciò che lo spettatore sa e il personaggio ignora.

Il quarto è Stanley Kubrick, il maestro con cui Spielberg ebbe un'amicizia lunga e un rapporto di lavoro, a distanza, fatto di telefonate e di fax. Alla morte di Kubrick, nel marzo 1999, Spielberg lo definì in una dichiarazione diffusa dalle agenzie un gran maestro del cinema. Da lui Spielberg ha ereditato il progetto di *A.I. – Intelligenza artificiale* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001).

Il quinto è François Truffaut, che Spielberg volle come attore in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* dopo averlo scoperto, disse a *Rolling Stone* nel 1978, attraverso le sue interviste e due suoi film, *Effetto notte* (*La Nuit américaine*, François Truffaut, 1973) e *Il ragazzo selvaggio* (*L'Enfant sauvage*, François Truffaut, 1970). Sul set il regista francese gli disse che era bravissimo con i bambini e che avrebbe dovuto fare un film soltanto con loro: lo ha raccontato Spielberg alla stessa rivista nel 1982, aggiungendo che Truffaut continuava a ripetergli che il bambino era lui.

L'ultimo è Walt Disney, che con un regista vero e proprio ha poco da spartire ma che Spielberg colloca all'origine del suo immaginario. Nell'intervista a *Rolling Stone* dell'ottobre 1985 raccontava che da bambino gli era permesso vedere soltanto i film di Disney, e che furono proprio quelli a terrorizzarlo: da *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) tornò a casa urlando, e fra quel film, *Fantasia* (1940) e *Bambi* (1942) si ritrovò, parole sue, con i nervi a pezzi. Il

terrore e l'incanto, nello stesso film: è la ricetta che Spielberg applicherà per tutta la vita. *Pinocchio* (1940), con la sua canzone sul desiderio che si avvera, attraversa più di un suo film.

La fama di Spielberg come pianificatore nasce con la televisione e con i film d'azione. In una lunga intervista ad *American Cinematographer* del 1984, a proposito di *Indiana Jones e il tempio maledetto* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), spiegava di disegnare lui stesso gli schizzi delle inquadrature, spesso illeggibili per chiunque altro, di stare accanto al disegnatore per spiegare quale parte fosse il sopra e quale il sotto, e di disegnare sempre più inquadrature di quante ne avrebbe girate. Nella stessa intervista tracciava il confine: le sequenze d'azione e di effetti si disegnano, i film di rapporti umani no. *E.T. l'extra-terrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982), diceva, era un film di rapporti, e lo storyboard era servito solo per le inquadrature con gli effetti speciali, per ragioni di costo.

Quel confine è rimasto. Al festival South by Southwest del marzo 2026 ha detto di disegnare le scene quando ci sono molti effetti e di non averlo fatto affatto per *Schindler's List – La lista di Schindler* (*Schindler's List*, 1993) né per *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), dove sapeva quante pagine doveva coprire nella giornata e si lasciava sorprendere dal luogo e dagli attori. Fra i due estremi sta la previsualizzazione, le prove animate al computer con cui, nei film d'effetti, un'inquadratura si discute con i tecnici molto prima di girarla.

La seconda costante è la rapidità. In un incontro organizzato dalla Directors Guild nel giugno 2011 Spielberg ha detto di non fare prove: preferisce usare le prime riprese come prova, per non perdere ciò che può