

Massimiliano Gaudiosi

# **Lo schermo e l'acquario**

Scienza, finzione e immersività  
nel cinema degli abissi



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© Copyright 2019

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675703-6

ISSN 2611-2299

## Introduzione

### *Poseidone e Kublai Kan*

In un breve racconto umoristico, Franz Kafka ritrae il mitico Poseidone seduto dietro una scrivania, assorbito dal ruolo di amministratore di tutte le acque e da un frustrante lavoro burocratico che, per lo zelo e la serietà con cui il dio dei mari assolve i propri doveri, non riesce a delegare a nessuno. L'immagine mitologica e avventurosa che accompagna le classiche rappresentazioni del fratello di Zeus viene qui del tutto capovolta, per fare posto a un impiegato d'ufficio sommerso dai conti, che soffre «dell'idea che ci si faceva di lui scavallante continuamente col tridente sulle onde» quando, al contrario, per i pressanti impegni amministrativi «aveva appena visto i mari di sfuggita, e percorsi non li aveva realmente mai». Rassegnato all'idea di poter un giorno conoscere il suo regno, Poseidone vede nella fine del mondo l'unica occasione per liberarsi dalle carte e approfittarne per un rapido «viaggetto circolare»<sup>1</sup>. Questa divertente sequenza di paradossi, dalla quale traspare la sottile ironia e la visione della vita dell'autore del *Processo*, può diventare una metafora non scontata per inquadrare il rapporto di frequentazione che l'essere umano ha intrattenuto con i fondali oceanici. Se, un po' come il Poseidone di Kafka, le società occidentali hanno sempre rivolto notevoli energie nell'*amministrazione* del mare, nello sfruttamento di una risorsa straordinaria per i traffici commerciali, la pesca e l'estensione dei confini, questo estremo controllo dell'elemento acquatico è storicamente rimasto sulla superficie, senza mai concretizzarsi in una vera perlustrazione degli abissi. La predominanza che nella geografia settecentesca assume l'espressione *globo*

<sup>1</sup> F. KAFKA, «Poseidone» (1920), in ID., *Racconti*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 433-434.

terrestre a discapito della più corretta *globo terracqueo*, è una spia di quanto, già nel secolo dei lumi e della razionalità, si avesse paura della primordiale entità liquida<sup>2</sup>, l'abisso vertiginoso e insondabile che nelle antiche mappe delimitava con mostri marini i confini del mondo conosciuto. Nonostante sia disponibile una mappatura di porzioni di mare – si pensi ad espansioni di Google Earth come *The World's Ocean*, che ci fanno navigare in profondità grazie ad aggiornati rilievi batimetrici –, oggi conosciamo meno del trenta per cento dei fondali<sup>3</sup>, e possiamo ritenere ancora valida l'affermazione dell'oceanografa Sylvia A. Earle quando nel 1995 dichiarava che per l'umanità l'oceano resta «inaccessibile e sconosciuto, ampiamente ignorato, trascurato o semplicemente dato per scontato»<sup>4</sup>. Siamo talmente abituati alla presenza di questa forma di vita a pochi passi da noi che «si può abitare in una città di mare senza riuscire a vederlo, e il mare può riuscire a non vederlo anche chi lo attraversa»<sup>5</sup>: chi lo contempla lo fa spesso da una prospettiva terrestre, che cela la tridimensionalità dell'abisso con la sua vera iconografia e gli immensi spazi naturali. Questa invisibilità ha d'altra parte accentuato l'alone di mistero che ha segnato la raffigurazione del mondo subacqueo nella letteratura, nella pittura, nella musica, nel cinema. La settima arte, in particolare, ha mostrato nel corso della sua storia una capacità senza precedenti nel «colonizzare» la distesa che ricopre la quasi totalità del pianeta per decifrarne gli enigmi: per fare questo la macchina da presa si è in diversi casi immersa fisicamente, e in molti altri ha fatto ricorso a quell'oceano in miniatura che è l'acquario o a ricostruzioni artificiali in studio per mostrare i tesori della vita ittica.

Se un numero non quantificabile di pellicole sta a testimoniare che il cinema si è fatto privilegiato interprete dei mari, questo libro si propone di rovesciare la prospettiva e di interrogare l'universo subacqueo per riflettere sulle forme di visione cinematografica. Come suggerisce John Durham Peters, per comprendere i media si dovrebbe partire non dalla terraferma ma dal mare: l'o-

<sup>2</sup> Cfr. F. FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 120-126.

<sup>3</sup> Cfr. R. HEKINIEN, *Sea Floor Exploration. Scientific Adventures Diving into the Abyss*, Heidelberg-New York, Springer, 2014, p. 53.

<sup>4</sup> S.A. EARLE, *Sea Change. A Message of the Oceans*, New York, Ballantine Books, 1995, p. xvi.

<sup>5</sup> F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma, Laterza, 1996, p. 15.

ceano, che Melville definiva «l'inviolata natura primordiale», è «il medium di tutti i media», il luogo per eccellenza in cui la Storia finisce e il mondo selvaggio ha inizio<sup>6</sup>, un ambiente ostile all'uomo ma particolarmente adatto alla proliferazione del mito che il grande schermo non ha mai smesso di raccontare. Ma quale racconto del fondo marino ci restituisce il cinema? Per azzardare una prima parziale ipotesi dobbiamo brevemente tornare al dio Poseidone e, seguendo un labirinto di echi e assonanze, metterlo a confronto con un altro sovrano letterario che, come lui, prende malinconicamente atto dell'impossibilità di poter conoscere i suoi sterminati territori. Pensiamo al Kublai Kan de *Le città invisibili* di Italo Calvino, che decide di affidarsi ai resoconti immaginari e inattendibili di Marco Polo per scoprire le province dell'impero tartaro e discernere «la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»<sup>7</sup>. Ciò che forse manca al Poseidone kafkiano è proprio un ambasciatore, un contastorie capace di illustrargli i mari del suo regno col «potere degli emblemi» che anima le città sognate dal viaggiatore veneziano, le quali trasformano l'impero di Kublai Kan in «uno zodiaco di fantasmi della mente»<sup>8</sup>. Bachelard ricorda che la prima esperienza del mare è sempre dell'ordine del racconto, una fabulazione che viene da lontano: «il mare è innanzi tutto immaginario perché si esprime attraverso le labbra del viaggiatore che parla del viaggio più remoto»<sup>9</sup>, un viaggio la cui veridicità non è verificabile da parte di chi ascolta. Alla stregua del Marco Polo calviniano e di un altro grande navigatore e inventore di storie come Ulisse, il cinema ha prodotto fabulazioni marittime, ha esplorato i mari con l'intento di perdersi; ha immaginato eventi incredibili per svelare ciò che c'è sotto gli oceani, e dietro la potenza del mito e della finzione è riuscito a comunicare anche qualcosa di estremamente vero. Contemporaneamente, quando è stato spinto da finalità documentaristiche, il grande schermo ha dovuto contraffare l'elemento

<sup>6</sup> J. DURHAM PETERS, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015, pp. 53-54.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 14.

<sup>8</sup> Ivi, p. 30.

<sup>9</sup> G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942 [trad. it. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Como, Red Edizioni, 2006<sup>2</sup>, p. 172].

subacqueo restituendone una versione «falsificata». Dopotutto, il mondo marino è percepito sempre in una forma mediata, che richiede una presenza tecnologica per trasformare l'habitat dei pesci in qualcosa che possa essere colto dai nostri sensi. L'idea di base attorno a cui ruoteranno i capitoli di questo libro – che si chiuderà forse non a caso con un racconto menzognero – è che, replicando alla sua maniera ciò che nascondono gli immensi bacini d'acqua dolce e salata, il cinema abbia costantemente proiettato uno sguardo su se stesso, rispecchiandosi ora sulla superficie distorta e increspata delle onde, ora su quella vitrea e traslucida degli acquari, che negli studios hanno fatto spesso le veci del mare. Una delle ipotesi è che l'oceano sia un soggetto particolarmente adatto a mettere in luce alcune qualità espressive del cinema, mezzo sospeso tra una vocazione di tipo esplorativo, che trova una sua esemplificazione nella produzione a carattere scientifico e documentario; una vocazione narrativa, volta a costruire territori lontani; una vocazione spiccatamente immersiva, tesa a fagocitare lo spettatore nell'inquadratura. Il mare costituisce la quintessenza del selvaggio e del non conosciuto, e nel cinema esso è da sempre accostato alla dialettica di vita e morte, all'idea di una natura sconfinata da dominare, all'idea del sogno e dell'oscurità in cui proiettare le proprie paure. L'acqua, ci ricorda Augusto Sainati, nel suo essere allo stesso tempo fonte di vita e fonte di perdita è per il cinema il luogo di un'interrogazione dello statuto delle immagini e dell'atto del vedere:

L'acqua sembra una sfida al cinema, una sfida alla capacità del cinema di costruire immagini, cioè di conficcare, fissare (*figere*) le sembianze nel movimento, di coniugare arresto e rilancio, stasi ed estasi, essere e agire [...]. Che cosa più dell'acqua contiene il tutto come possibile, la proiezione verso l'immagine, verso un'immagine che si costituisce solo come movimento? [...] Ma l'acqua ha qualcosa in più, è la vita allo stato potenziale, la vita degli esseri ma anche la vita delle immagini<sup>10</sup>.

Il cinema ha saputo cogliere questa sfida in diverse forme e in diversi momenti della sua storia. La riflessione che Gilles Deleuze dedica alla scuola francese del primo dopoguerra è paradigmatica per comprendere quanto l'acqua sia stato un campo di sperimentazione

<sup>10</sup> A. SAINATI, *Il cinema oltre il cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 13-14.

per personalità come L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon. Per il filosofo francese, l'acqua rispondeva a tutte le esigenze di questi autori, che a loro volta affrancavano l'acqua da ogni consistenza organica per concentrarsi sul passaggio dal concreto all'astratto, «da una meccanica dei solidi a una meccanica dei fluidi»<sup>11</sup>. Il cinema ha accettato la sfida delle acque profonde ora con l'obiettivo di riprodurre una copia fedele e somigliante secondo la volontà mimetica di rispecchiare ciò che l'occhio vede, ora con quel gioco di operazioni che Jacques Rancière chiama un'*alterazione di somiglianza*, un regime che esprime immagini difformi che l'occhio non vedrà mai<sup>12</sup>. Recuperando il pensiero di Rancière e insistendo sulle differenze tra il regime mimetico hollywoodiano e quei modelli che al contrario hanno svincolato il cinema da un'adesione alle regole del racconto, Roberto De Gaetano distingue una «estetica delle forme», e una «estetica delle forze», due paradigmi spesso intrecciati da cui può sprigionare la *potenza delle immagini*, ovvero «la loro capacità di andare oltre le forme dell'esperienza e della percezione ordinaria, di indicare o toccare quel *limite* a partire dal quale ogni riformulazione espressiva è possibile»<sup>13</sup>. Questi due paradigmi torneranno estremamente utili per pensare a come le immagini subacquee, e nello specifico quella che chiameremo *veduta acquariale*, abbiano catalizzato le attenzioni del cinema, funzionando al contempo come configurazione di forme e come captazione di forze, ovvero orbitando attorno alle «peripezie dell'immaginazione narrativa» e alle «logiche della sensazione e della sua molecolarità»<sup>14</sup>.

Come si proverà a spiegare nel libro, questa potenza che può generarsi dall'incontro tra il mare e il grande schermo non si limita necessariamente alle riprese dal vero, né dipende esclusivamente dal progresso della strumentazione che ha consentito di operare sotto le onde. Il cinema degli abissi conosce una innegabile svolta tecnologica soltanto nei primi anni Quaranta, e non è forse casuale che alcune delle sue più efficaci dimostrazioni abbiano visto la luce negli

<sup>11</sup> G. DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 [trad. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1997, p. 59].

<sup>12</sup> Cfr. J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003 [trad. it. *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 33-35].

<sup>13</sup> R. DE GAETANO, *La potenza delle immagini*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 6.

<sup>14</sup> Ivi, p. 139.

ultimi decenni. Ma se la ricerca terrà in grande considerazione la filmografia recente, allo stesso tempo si muoverà ad ampio raggio, incrociando sul suo percorso gli oceani ricostruiti in teatro (si pensi a Méliès), le produzioni scientifiche che hanno filmato l'acquario, e alcune condizioni pre-cinematografiche che sono oggi argomento dell'archeologia dei media. Lungi dal proporre una storia delle tecniche, *Lo schermo e l'acquario* punta a incanalare il cinema subacqueo in una storia delle forme.

### *Sopra e sotto i mari*

Questo libro si propone di operare in una dimensione prettamente subacquea, esaminando un paesaggio normalmente indisponibile ai nostri sensi: in altre parole, si osserverà la vita *sotto il mare* ponendo in secondo piano ciò che nei film avviene *sopra il mare*. È facile immaginare quanto una totale scissione tra le due posizioni sarebbe non solo impossibile ma anche improduttiva, poiché la terra e il mare, il fondo e la superficie sono da sempre strettamente interconnessi, anche se in termini culturali vengono percepiti come separati. L'ambiente marittimo funziona spesso da metafora e da contrappunto nei riguardi della terraferma: l'uno esprime se stesso in relazione all'altra mediante un processo di inversione simbolica, un gioco di rispecchiamenti reciproci che rende le cose uguali e allo stesso tempo differenti<sup>15</sup>. Al cinema, inoltre, le immagini sottomarine sono quasi sempre legate al mondo soprastante, sia per ragioni di racconto sia per accostamenti più velati (si pensi soltanto alla frequente antropomorfizzazione dei pesci, non solo nell'animazione ma anche nei documentari, e ai paragoni con gesti e abitudini degli esseri umani). Ciononostante, la ricerca tenderà a escludere le rappresentazioni del mare quale elemento di navigazione o quale spazio di contatto con le regioni costiere, attribuendo scarsa importanza a motivi visivi e narrativi come la spiaggia, la riviera, la barca, il faro, il ponte, e altre figure liminari che pure hanno contribuito alla costruzione di sguardi «fluidi». La scelta è dettata dalla palese differenza di questioni che sono entrate in gioco quando il cinema ha provato

<sup>15</sup> Cfr. J. MACK, *The Sea. A Cultural History*, London, Reaktion Books, 2011, p. 188.



## Vertigo. Percorsi nel cinema

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

[http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Vertigo. Percorsi nel cinema](http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Vertigo.Percorsi%20nel%20cinema)



---

## Pubblicazioni recenti

12. Massimiliano Gaudiosi, *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi*, 2019, pp. 200, ill.
11. Federico Vitella, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, prefazione di John Belton, 2018, pp. 216, ill.
10. Cristina Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, 2017, pp. 300.
9. Pierre Sorlin, *Introduzione a una sociologia del cinema*, 2017, pp. 264, ill.
8. Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, 2016, pp. 212, ill.
7. Paolo Grassini, *Fellini 8½. La genesi del film*, 2015, pp. 156.
6. Stella Dagna, *Perché restaurare i film?*, 2014, pp. 192.
5. Lucia Di Girolamo, *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*, 2014, pp. 160.
4. Augusto Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste nel cinema*, 2012, pp. 220.
3. Roberto De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, 2012, pp. 200.
2. Augusto Sainati, *Il cinema oltre il cinema*, 2011, pp. 176.
1. Jacques Aumont, *A cosa pensano i film*, 2007, pp. 276.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di novembre 2019