

NOMI PROPRI

La forma del mare

Il cinema di Francesco De Robertis e la crisi del Mediterraneo.

di [Francesco Zucconi](#) – 4 Marzo 2019



Avete mai visto un film di Francesco De Robertis (1902-1959)? Avete per caso un'idea di quale sia lo statuto estetico dell'acqua salata all'interno del cinema di questo Ufficiale della Marina Militare da molti considerato l'anticipatore del Neorealismo? Penso a film come *Mine in vista* (1939), *Uomini sul fondo* (1941), *Alfa Tau* (1942), *Marinai senza stelle* (1948) e ancora altri; all'immagine di un mare plumbeo, solcato da navi di grande cabotaggio e attraversato in profondità da corpi pesanti, piombati; superfici vetrate, gigantesche maniglie e camere a tenuta stagna.

Lo scorso febbraio ricorrevano i sessant'anni dalla morte del regista di origine pugliese che nel corso degli anni Quaranta ha ricoperto il ruolo di direttore del Centro cinematografico del Ministero della Marina. Qui non si intende celebrare l'anniversario di un regista compromesso con il regime, quanto piuttosto riflettere sull'attualità dei suoi film in relazione al dibattito contemporaneo sul cinema e non soltanto sul cinema. Da un lato, **l'opera di De Robertis sembra rendersi attuale in riferimento al dibattito sulle forme di sperimentazione che caratterizzano il "cinema del reale"**. Dall'altro, il ritorno di attualità dei suoi film si determina in una fase storica nella quale il Mediterraneo è concepito come la principale - *la più violenta* - frontiera d'Italia e d'Europa; in un

momento in cui i dispositivi mediatici della Marina Militare italiana o di organizzazioni internazionali assumono funzioni di controllo, salvataggio e respingimento in mare aperto.

Ragioni di un'attualità che vorrei provare a schematizzare in tre punti.

In primo luogo, la capacità del regista di impiegare attori non professionisti e osservarne i gesti, le entrate e le uscite dalla quotidianità verso il regime della finzione cinematografica e viceversa. Come ha messo in evidenza Stefania Parigi nel suo studio sul *Neorealismo* (Parigi 2014, p. 41), quello di De Robertis è lo sguardo di «un ufficiale di marina che esordisce nel lungometraggio con *Uomini sul fondo* e realizza nel 1942 *Alfa Tau!* Si tratta di film di guerra che pur muovendosi nell'orbita ideologica fascista, rifiutano lo stile retorico e celebrativo a favore di uno sguardo rivolto verso gli aspetti più quotidiani della vita militare. **Mescolando documentario e finzione, De Robertis gira dal vero, con attori non professionisti, ma il suo metodo di lavoro presuppone la predeterminazione di ogni inquadratura attraverso la tecnica dello *storyboard*».**

Non soltanto, dunque, De Robertis lavora con attori non professionisti e, nello specifico, veri marinai, colleghi o sottoposti del regista, ma li osserva nel loro ambiente lavorativo. Per quanto ogni inquadratura sia stata attentamente studiata, per quanto le scene all'interno dei sottomarini non siano girate in profondità, **De Robertis si concentra sui corpi dei militari, sulla loro capacità di interagire con i dispositivi tecnologici e sull'impossibilità di sottrarsi all'imponderabile, alla sfida del mare aperto.** Se finzionale è il racconto, assolutamente contigue alla realtà sono le competenze pratiche, i protocolli di sicurezza, i gesti e le posture dei marinai che si formano e si deformano mediante un confronto quotidiano con i dispositivi meccanici ed elettrici del sottomarino.

In secondo luogo, questo cinema intrattiene un rapporto originale con il reale in nome della sua capacità di osservare i dettagli che si susseguono nell'impresa di dominare il mare ancor prima di sconfiggere il nemico, ma anche nella manifestazione della continua resistenza che l'elemento acquatico può opporre, tanto alle rotte autoritarie quanto ai progetti esplorativi non ben supportati.

Durante il Ventennio il mare è qualcosa che deve essere striato e marcato come "nostro", ma De Robertis immagina la battaglia marittima non tanto o soltanto in rapporto al nemico militare quanto come una sfida tra l'uomo e il mare. L'esperienza marittima si definisce, all'interno del suo cinema, secondo due linee, poste in tensione l'una con l'altra. La prima è orizzontale: il tavolo sul quale i comandanti di *Uomini sul*

fondo dispiegano le carte di navigazione, ma anche la superficie del mare, sulla quale i mezzi a motore tracciano scie spumeggianti, come in *Alfa Tau!*; la seconda è verticale e coincide con una forza magnetica che attrae il corpo metallico dei sottomarini verso la profondità. Mentre dal porto di La Spezia partono efficienti e ben orientati mezzi di soccorso, la pressione del mare, a cento metri di profondità, altera l'equilibrio circolatorio dei marinai e spinge il film fino a una "fisiologia dei corpi". **I saperi della navigazione, così come l'impiego di una razionalità cartografica e di una forza meccanica, sono chiamati alla sfida di un'entità densa e abissale.** La mappatura della superficie, la navigabilità della stessa, non esaurisce il rapporto con il mare e il suo controllo; quest'ultimo è infatti, allo stesso tempo, un *piano* e una *massa* che si addensa progressivamente.

Proprio la fluidità dell'acqua e la vastità dell'orizzonte, come fronte unico del mare, costituiscono in tal senso il "pretesto" mediante il quale De Robertis realizza quei film ideologicamente problematici, come *Uomini e cieli* (1943), o militarmente ambigui, come *Marinai senza stelle* (1943, distribuito nel 1949), che gli consentiranno un futuro professionale oltre i limiti storici e politici del ventennio fascista.

In terza battuta, il cinema marittimo di De Robertis sperimenta nuove forme di mediazione della realtà militare e della vita sottomarina grazie a un originale lavoro di composizione audiovisiva. Nella clausura di un cinema rigorosamente maschile, dove manca l'aria, il gesto fa corpo con la macchina e il linguaggio è un'onda che attraversa un meandro di fili, la sua opera sembra portare con sé qualcosa di kafkiano. Ma proprio a causa di tale stato di clausura e comunicazione a distanza tra i personaggi, il rapporto tra la colonna visiva e la colonna sonora non si limita mai a una semplice coincidenza.

Il film di finzione costituisce in molti passaggi una documentazione del funzionamento dei dispositivi di comunicazione sonora e di rilevazione nelle profondità marittime.

Uomini sul fondo mostra ad esempio come la tecnologia radiotelefonica serva a geolocalizzare i sommergibili o a scambiare informazioni tra i diversi reparti che compongono il mezzo. In alcuni casi, come nella sequenza di battaglia di *Alfa Tau*, l'unico senso di orientamento sul fondo del mare è costituito dall'udito.

Per quale motivo è allora possibile riconoscere in questo cinema qualcosa che ci riguarda, qualcosa che incrocia l'attualità del nostro tempo, i dispositivi mediatici e politici che lo disegnano, le immagini e i corpi che gli resistono? La risposta è semplice quanto provvisoria. **Se film come *Uomini sul fondo* e *Alfa Tau!* vanno al cuore del dibattito sul "cinema del reale" e toccano alcuni nervi scoperti della gestione delle frontiere contemporanee è proprio perché si interrogano sulla *forma del mare*: l'abisso**

e la superficie; uno spazio liscio e arbitrariamente striabile; una naturale via di collegamento e una fonte di pericolo; il dominio dell'onda e la pretesa di controllo tecnologico e militare.

Si pensi all'idea del Mediterraneo affermatasi nel corso degli ultimi quindici anni, durante la fase storica della cosiddetta Crisi Europea dei Migranti: un confine "naturale" eppure disegnato da dispositivi mediatici continuamente in azione. Il riferimento è alle immagini satellitari sulle quali si sono basate le operazioni Mare Nostrum e Triton, ai radar che monitorano le acque internazionali, alle videocamere di sorveglianza poste in prossimità degli *hotspot*, oppure ai dispositivi biometrici che possono essere installati direttamente sul corpo dei migranti. Ma il riferimento è anche ai tentativi fatti da certo cinema contemporaneo – da *Come un uomo sulla terra* (2008) di Dagmawi Yimer e Andrea Segre a *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi – per differenziare il proprio sguardo, anche operando "rimediazioni critiche" delle immagini prodotte dalle tecnologie di *border management*.

Tocca tornare a osservare attentamente il cinema marittimo degli anni Quaranta del Novecento se vogliamo dare spessore storico e archeologico alle immagini del presente; se vogliamo comprendere i termini della dialettica che caratterizza il discorso pubblico e politico contemporaneo. **Quella tra un'idea del Mediterraneo come "ambiente mediale" (le tecnologie di controllo che striano la superficie liscia del mare) del quale sarebbe possibile appropriarsi e un'idea del Mediterraneo come "medium ambientale": l'acqua stessa, la sua superficie, le sue profondità.** È nel progetto di una geofilosofia delle forme filmiche che la storia del cinema illumina il contemporaneo con raggi di luce indiretta e tagliente.

Riferimenti bibliografici

D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018.

R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016.

S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

J.D. Peters, *The Marvelous Clouds. Towards a Philosophy of Elemental Media*, Chicago University Press, Chicago and London 2015.

F. Zucconi, "Geografia", in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di R. De Gaetano, vol. I, Mimesis, Milano 2014.