

Srećko Jurisić

# Il Mediterraneo, l'eterotopia e *Porco rosso* di Hayao Miyazaki

**Riassunto:** Postulando la dimensione eterotopica dello spazio culturale mediterraneo, con riferimenti a Foucault, Deleuze e Guattari oltre a Braudel e Matvejević, questo articolo si propone come obiettivo la disamina dello spazio mediterraneo nell'immaginario attraverso l'analisi del lungometraggio d'animazione *Porco rosso* (1992) del mangaka giapponese Hayao Miyazaki.

## The Mediterranean, heterotopy, and Hayao Miyazaki's *Porco rosso*

**Abstract:** Postulating the heterotopic dimension of the Mediterranean cultural sphere and referring to Foucault, Deleuze, Guattari as well as Braudel and Matvejević, this essay sets out to analyze the imagination of the Mediterranean space in the animated film *Porco rosso* (1992) of Japanese mangaka Hayao Miyazaki.

Film is organic  
Hayao Miyazaki

Take a walk on the wild side  
Lou Reed

## 1

L'immaginario mediterraneo richiama inevitabilmente uno spazio culturale chiamando in causa lo *spatial turn* che, grosso modo, dagli anni Ottanta in poi, ha pervaso le scienze umanistiche. La virata verso lo studio dello spazio, che è per certi versi di origini foucaultiane, presenta però un problema di fondo quando si tratta di un'area complessa come il Mediterraneo. Questo avviene per la semplice

ragione che lo *spatial turn* si presenta nella maggior parte dei casi come ‘land-locked’, arrivando ormai ad avere bisogno di «start thinking from the water».<sup>1</sup> Si è, cioè, troppo spesso inclini a riflettere sul Mediterraneo visto dalla costa e a considerare il mare soltanto come «tanta parte del lontano orizzonte», per dirla con i celebri versi leopardiani. Tecnicamente non vi è nulla di strano in tutto questo perché dal punto di vista etimologico «mediterraneus» indicava, nell’antichità ma non solo, una regione lontana dal mare, tutta compresa entro la terra, da cui a Vico, nella *Scienza nuova*, l’idea che «Mesopotamia è la terra più mediterranea del primo mondo abitabile»,<sup>2</sup> anche se non vi si affaccia, geograficamente parlando; e da cui anche, sempre geograficamente parlando, il Mediterraneo americano (Il Mar dei Caraibi o delle Antille) e il Mediterraneo australasiatico (l’insieme dei mari interposti tra le grandi e le piccole Isole della Sonda). Dobbiamo quindi concludere che è l’acqua la componente chiave, quella che fa sì che il Mediterraneo europeo lo sia per antonomasia, detto ellitticamente e usato per lo più come nome proprio. Chiaramente avere a che fare con «the fluid element of water and its intrinsic ungraspability»<sup>3</sup> può creare più di un problema dal punto di vista teorico e si rischiano numerosi interrogativi come nella storiella dei pesci, ripresa qualche anno fa da David Foster Wallace.<sup>4</sup>

Per affrontare lo studio dello spazio mediterraneo in maniera più equilibrata non c’è bisogno di una rivoluzione copernicana o di un *turn* ulteriore, ma soltanto dell’accettazione della diversità di questo spazio e la sua effettiva considerazione come parte integrante del globo *terracqueo*. Corsivizzarle l’aggettivo della frase precedente significa accettare di vedere lo spazio mediterraneo come un *continuum* spaziale, sebbene eterogeneo perché in parte acquatico. Significa altresì rendersi conto che ci misuriamo inevitabilmente anche con uno spazio ‘altro’ in relazione a noi. Non si tratta soltanto di una considerazione relativa alla posizione, di definire ‘altro’ nel senso di altrove ovvero dove noi non siamo; si tratta

---

\* This article is part of the project supported by KSPS (Korean Studies Support Service).

1 Jon Anderson e Kimberley Peters (a cura di), *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*, Ashgate Publishing, Vermont, 2014, p. 4.

2 Giovambattista Vico, *Scienza nuova* in Id., *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1959, p. 56.

3 Jörg Döring e Tristan Thielmann, *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, p. 84.

4 «There are these two young fish swimming along, and they happen to meet an older fish swimming the other way, who nods at them and says, “Morning, boys, how’s the water?” And the two young fish swim on for a bit, and then eventually one of them looks over at the other and goes, “What the hell is water?”» (David Foster Wallace, *Commencement Speech*, Kenyon College, 2005; testo reperibile in rete e non pubblicato in volume).

di avere coscienza della diversità fisica dell'elemento acquatico e della sua conseguente alterità. Ora, intendere il mare come uno spazio 'altro' non può che indirizzare il discorso verso gli spazi 'altri', ovvero le eterotopie teorizzate da Foucault, le quali, a nostro parere, sono particolarmente calzanti nel caso del Mediterraneo. Ci torneremo più avanti.

La compenetrazione tra l'acqua e la terra nel bacino mediterraneo fa sì che qualsiasi misurazione di confini risulti imprecisa. Basti considerare il cosiddetto paradosso della linea di costa, osservato per la prima volta nel 1950 dal matematico britannico Lewis Fry Richardson, secondo il quale la costa di una massa territoriale non ha una lunghezza ben definita in quanto una costa ha una dimensione tipicamente frattale che di fatto rende inapplicabile la nozione di lunghezza.<sup>5</sup>

La misura della lunghezza della costa dipende dal metodo utilizzato per misurare e dal grado di generalizzazione cartografica. Poiché una massa territoriale ha determinate caratteristiche a tutte le scale, da centinaia di chilometri a piccole frazioni di millimetro e oltre, non c'è una dimensione evidente della più piccola piega della costa che dovrebbe essere presa in considerazione quando la si misura, e quindi non vi è un perimetro ben definito per la massa territoriale in questione. In poche parole, la dimensione frattale della costa fa sì che la sua complessità cambi, come i frattali,<sup>6</sup> con la scala di misurazione. Siccome la lunghezza di una curva frattale diverge sempre all'infinito, se si dovesse misurare una costa con una risoluzione infinita o quasi infinita, la lunghezza dei pertugi minuscoli della costa si proietterebbe verso l'infinito. Vi si aggiungano poi le considerazioni secondo cui a) il mare è sempre in movimento per cui non vi è una costa fissa; b) il movimento del mare modifica inevitabilmente la costa che è quindi metamorfica e cambierebbe durante la misurazione stessa; c) anche se arrestassimo il movimento del mare durante la misurazione della costa, non ci sarebbe alcun modo (al di là del mero arbitrio) per definire la costa in termini di deflusso dei fiumi poiché non esiste alcuna tecnica consolidata per determinare una linea dove il

---

5 Cfr. Benoit Mandelbrot, *How Long Is the Coast of Britain*, in *The Fractal Geometry of Nature*, New York, W. H. Freeman, 1983, pp. 25–33.

6 Basti qui, sui frattali, la definizione di Mandelbrot: «FRACTAL. adj. Sens intuitif. Se dit d'une figure géométrique ou d'un objet naturel qui combine les caractéristiques que voici. A) Ses parties ont la même forme ou structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées. B) Sa forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, quelle que soit l'échelle d'examen. C) Il contient des 'éléments distinctifs' dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme.» (Benoit Mandelbrot, *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1975, p. 154).

fiume diventa mare; d) anche se la questione dei fiumi venisse superata, sarebbe comunque impossibile determinare il confine tra la terra e l'acqua dal momento che la terra può essere anche solo bagnata, ma non necessariamente sommersa.

La conclusione scientifica, dunque, è che il Mediterraneo, pur essendo un mare relativamente piccolo, è infinito. Una simile conclusione, per quanto frutto di scienze esatte, non può che fungere da catalizzatore all'immaginazione e alla mitopoiesi confermando il posto speciale che il Mediterraneo occupa nell'immaginario collettivo. In questo senso potrebbe essere letto quanto scritto da Hegel nella *Filosofia della storia*:

The sea gives us the idea of the indefinite, the unlimited, and the infinite; and in feeling his own infinite in that Infinite, man is stimulated and emboldened to stretch beyond the limited: the sea invites man to conquest, and to piratical plunder, but also to honest gain and commerce. The land, the mere valley-plain attaches him to the soil; it involves him in an infinite multitude of dependencies, but the sea carries him out beyond these limited circles of thought and actions.<sup>7</sup>

Da ciò la voglia di spingersi oltre i limiti dell'umano, in tutti i sensi, oltre le logiche sociali, economiche e della *ratio*. Leggiamo un passo del *Breviario mediterraneo* di Predrag Matvejević:

Non sappiamo neppure fin dove si estenda: quanto ampi siano i tratti della costa che occupa, fin dove si spinga nelle rientranze del territorio e dove in effetti cessi. Gli antichi Greci lo videro da Phasis sul Caucaso fino alle Colonne d'Ercole, andando da oriente verso occidente, sottintendendo i suoi naturali confini verso nord e trascurando qualche volta quelli a sud. La saggezza antica insegnava che il nostro mare arriva fin dove cresce l'ulivo. E tuttavia non è ovunque così: ci sono posti che si trovano proprio sulla costa che non sono mediterranei o lo sono in misura minore rispetto ad altri che ne sono più distanti. In certi punti la terraferma fatica ad adattarsi al mare e non riesce a inserirvisi. E altrove le peculiarità meridionali contraddistinguono parti del territorio continentale, penetrano in esso con molteplici effetti e conseguenze. Il Mediterraneo non è solo geografia. I suoi confini non sono definiti né nello spazio né nel tempo. Non sappiamo come fare a determinarli e in che modo: sono irriducibili alla sovranità o alla storia, non sono né statali né nazionali: somigliano al cerchio di gesso che continua a essere descritto e cancellato, che le onde e i venti, le imprese e le ispirazioni allargano o restringono. Lungo le coste di questo mare passava la via della seta, s'incrociavano le vie del sale e delle spezie, degli olii e dei profumi, dell'ambra e degli ornamenti, degli attrezzi e delle armi, della sapienza e della conoscenza, dell'arte e della scienza. Gli empori ellenici erano a un tempo mercati e ambasciate. Lungo

---

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophy of History*, Ontario, Batoche Books, 2001, p. 90.

le strade romane si diffondevano il potere e la civiltà. Dal territorio asiatico sono giunti i profeti e le religioni. Sul Mediterraneo è stata concepita l'Europa.<sup>8</sup>

Alla stregua della sovrapposizione tra l'acqua e la terraferma ve ne sono altre che ricalcano ineludibilmente il modello naturale e concernono la cultura nell'accezione più vasta del termine. L'impossibilità di definire i confini fisici e geografici, interni ed esterni, del Mediterraneo fa sì che se ne debba constatare la pluralità *tout court* di modo che risulta accettabile anche la definizione braudeliana che una definizione, in fondo, non è:

Qu'est-ce que la Méditerranée? Mille choses à la fois. Non pas un paysage, mais d'innombrables paysages. Non pas une mer, mais une succession de mers. Non pas une civilisation, mais des civilisations entassées les unes sur les autres [...] Tout cela parce que la Méditerranée est un très vieux carrefour. Depuis des millénaires tout a conflué vers elle, brouillant, enrichissant son histoire: hommes, bêtes de charge, voitures, marchandises, navires, idées, religions, arts de vivre.<sup>9</sup>

Persino la metafora del crocevia usata da Braudel appare usurata perché richiama, in ultima analisi, le assi cartesiane e l'universo matematico, che, come si è visto in precedenza, una risposta soddisfacente dal punto di vista scientifico non l'offre limitandosi ad avanzarla. Il tentativo di delimitare scientificamente il mare, imbrigliandolo così per sempre, trova non casualmente posto nelle disquisizioni di Deleuze e Guattari sullo spazio contenute nel loro volume *Mille plateaux*, fonte inesauribile di stimoli, e in particolar modo nelle sezioni dedicate alla distinzione fra lo spazio liscio e lo spazio striato.

La distinzione fra liscio ('libero', semplificando molto) e striato ('occupato', in modo altrettanto semplificato) e il diverso modo di occupare lo spazio o di svolgersi nel tempo che questa distinzione comporta può essere compresa anche sulla base di un'altra differenziazione di tipo grafico, fra due tipi di sistema che secondo Deleuze e Guattari mettono in atto un diverso rapporto fra linee, diagonali e punti.

Il primo, detto puntiforme, è quello tipico di tutte le territorialità o presente ogni qual volta ci troviamo di fronte ad un orizzonte spazio-temporale di tipo striato. Il secondo, detto lineare, multilineare o diagonale, appartiene invece a tutti i processi di deterritorializzazione che determinano, come sappiamo, una dimensione spazio-temporale liscia e concernente in generale ogni atto creativo. Lo striato è sempre dato e, anzi, in molti casi, sostiene Deleuze, è anche imposto.

<sup>8</sup> Predrag Matvejević, *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti, 1987, p. 17.

<sup>9</sup> Ferdinand Braudel, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 8–9.

Il liscio, al contrario, deve essere letteralmente 'strappato' dalla striatura e conquistato mediante un atto espressivo.

Uno degli esempi che i due pensatori francesi adducono per la loro distinzione binaria è proprio il mare, il quale viene definito lo spazio liscio per eccellenza, ed è per questo che «s'est trouvé le plus tôt confronté aux exigences d'un striage de plus en plus strict».<sup>10</sup> Dicono che la striatura dello spazio marittimo sia avvenuta sulla base di due metodi puntiformi, l'uno astronomico e l'altro cartografico. Con il primo è possibile determinare la posizione in un punto del mare secondo dei calcoli rigorosi derivati dall'osservazione degli astri e del sole; con il secondo è stata creata invece una carta che incrocia i meridiani e i paralleli, le longitudini e le latitudini, riuscendo ad inglobare in un quadrato sia i luoghi conosciuti che quelli sconosciuti. Questa organizzazione del mare, dicono Deleuze e Guattari, è avvenuta per gradi e fu preceduta sicuramente da una modalità più empirica di occupare la superficie acquatica prendendone le misure, che teneva conto di svariati fattori ambientali, una «navigation nomade empirique et complexe qui fait intervenir les vents, les bruits, les couleurs et les sons de la mer».<sup>11</sup> Una delle ragioni dell'egemonia occidentale, dicono i due filosofi,

c'est la puissance qu'eurent ses appareils d'Etat de strier la mer, en conjuguant les techniques du Nord et celles de la Méditerranée, et en s'annexant l'Atlantique. Mais voilà que cette entreprise aboutit au résultat le plus inattendu: la multiplication des mouvements relatifs, l'intensification des vitesses relatives dans l'espace strié, finit par reconstituer un espace lisse ou un mouvement absolu.<sup>12</sup>

Nonostante l'impresa, quasi disperata, talvolta certamente fallace, di regolamentare la superficie marina, si è riscoperta una navigazione del mare come spazio liscio, ad esempio nel momento in cui in ambito bellico entrarono in scena i sottomarini. Mentre ogni tipo di imbarcazione è infatti obbligata a muoversi su una sorta di scacchiera, tracciata da meridiani e paralleli, il sottomarino può compiere movimenti in diagonale o in verticale, verso il fondo o verso la superficie, fuoriuscendo da ogni quadrettatura. Le imbarcazioni, per lottare contro i sottomarini, i quali possono attaccare improvvisamente da qualsiasi punto, hanno dovuto cercare un metodo per prevederne i movimenti, in altre parole furono obbligate a striare lo spazio liscio tracciato dagli altri e rendere la loro percezione più raffinata tramite nuove tecnologie.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 209.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 599.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 481.

Esula, chiaramente, dagli obiettivi del presente lavoro approfondire ulteriormente le teorie di Deleuze e Guattari, ma appare chiaro come sia di vitale importanza cercare o creare lo spazio liscio, fuori dai radar, liberare la diagonale con un atto creativo irregolare; la spazialità, specie quella marina, si presenta come uno spazio sempre in divenire e «le devenir est le mouvement par lequel la ligne se libère du point, et rend les points indiscernables: rhizome, l'opposé de l'arborescence, se dégager de l'arborescence. Le devenir est une anti-mémoire [...]. Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation».<sup>13</sup> Persino la memoria viene chiamata in causa, qualora usata come fattore limitante e come strumento di controllo, specie se la s'intende nello sfruttamento retorico-politico del mito e della macchinazione mitologica secondo il modello della «macchina mitologica [che] è una ricetta utile per render i materiali mitologici gradevolmente morti, irrorati del colore della vita, squisitamente commestibili».<sup>14</sup>

Le scienze umanistiche e le scienze esatte arrivano alle medesime conclusioni sulla difficoltà di definire il Mediterraneo, pur adottando metodologie diverse. Tale difficoltà, da una parte, viene vista quasi come un fallimento; dall'altra, invece, secondo Deleuze e Guattari, come un (f)atto liberatorio dell'«espace infini, et infiniment ouvert», scoperto, secondo Foucault, da Galileo, e dell'«l'infini de la mer».<sup>15</sup>

Se per meglio capire ciò che capire non si può conviene staccarsi dalla terraferma e adottare una prospettiva diversa e complementare, forse converrebbe osare ancora di più imitando proprio i sottomarini e quindi azzardando una vera e propria immersione nel *medium* acquatico in prima persona per sondarne il mistero.<sup>16</sup>

Consideriamo per un attimo l'acqua proteiforme quale appare in questo passo camilleriano tratto dalla *Forma dell'acqua*:

Io avevo una decina d'anni. Un giorno vidi che il mio amico aveva messo sull'orlo di un pozzo una ciotola, una tazza, una teiera, una scatola di latta quadrata, tutte colme d'acqua,

**13** *Ivi*, p. 360.

**14** Furio Jesi, *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi, 1979, p. 177.

**15** Michel Foucault, *Des espaces autres*, in Id., *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752–762.

**16** Un piccolo esempio in tale direzione potrebbe essere il cortometraggio di Mario Cirillo, *Stiamo sbagliando tutti* (*We are all wrong*), del 2014, che mette in scena, da un punto di vista immerso, una delle sequenze più note del cinema mondiale ovvero la scena della fontana della *Dolce vita* felliniana mostrandoci soltanto le gambe della coppia Ekberg / Mastroianni e facendoci udire le loro voci distorte dalla presenza dell'acqua; l'effetto finale è inevitabilmente straniante.

e le osservava attentamente. «Che fai?» gli domandai. E lui, a sua volta, mi fece una domanda. «Qual è la forma dell'acqua?». «Ma l'acqua non ha forma!» dissi ridendo: «Piglia la forma che le viene data».<sup>17</sup>

L'acqua dunque assume per lo più la forma che l'uomo le dà, circondandola con delle limitazioni per ragioni pratiche ma che hanno certamente anche a vedere con la paura ancestrale che la presenza dell'acqua porta con sé. Basti pensare ad un altro strumento di striatura, la prosa di controllo per eccellenza, la Bibbia, ma anche, per esteso, alle antiche culture del vicino Oriente, che vedono il mare (*jam* in ebraico) come simbolo del caos primordiale, della morte, del nulla e del male, luogo popolato da mostri che soltanto Dio può dominare. Idem per i Greci.<sup>18</sup>

Ma cosa succederebbe se invece dovesse essere l'acqua a delimitare l'uomo, cioè cosa accadrebbe se l'uomo si dovesse trovare ad essere circondato dall'acqua? Parlando *stricto sensu*, la prima ovvia risposta sarebbe il banale affogamento, ma *lato sensu*, accettando l'acqua come parte del *continuum* spaziale mediterraneo e la sua alterità, avremmo forse occasione di fare un passo verso il mistero mediterraneo. Non già verso la sua soluzione, soltanto verso il mistero in quanto tale.

Comodissimo nella ricerca della risposta si presenta l'esempio di un'altra *Forma dell'acqua*, quella di celluloidi diretta da Guillermo del Toro (2017), in cui ci viene narrato l'aspetto liquido della natura umana, l'essere umano formato dall'acqua, che ci viene raccontato con la voce di Giles, omosessuale di mezza età. L'eroina, Elisa Esposito, è sulla trentina ma nella sceneggiatura è descritta come «ageless»<sup>19</sup> ed è ulteriormente definita dalla soluzione antroponomastica decisamente mediterranea e meridionale; muta e silente come un pesce, Elisa è, ci si consenta la consunta metafora marittima, l'ancora di salvezza dell'Uomo anfibio, creato dal regista messicano, risultato dalla fusione della cultura mediterranea con altre stratificazioni culturali, come ad esempio il film *The Monster of*

17 Andrea Camilleri, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 189.

18 «What particularly frightened the Greeks, and therefore the European mind which inherited their philosophical tradition, was the idea of the void. The sea's void, that infinitely dangerous blank beyond known land, was as worrying metaphysically as it was physically. [...] The sea was a positive insult to their metaphysics, a naked opposition to it. Not only was the ocean of unknown dimension but it was moving, unstable, in certain circumstances even breaking out of its natural confines. How then could this fluid void be mapped? How did one map an ocean when it was featureless? How did one represent an absence of topography?» (James Hamilton-Paterson, *Seven Tenths: The Sea and Its Thresholds*, London, Faber and Faber, 2007, p. 68).

19 «STRICKLAND And you- (reads Elisa's file) Elisa... Elisa Esposito. Doesn't Esposito means "Orphan"? She nods. ZELDA They found her -by the river- in the water» (Guillermo Del Toro e Vanessa Taylor, *The Shape of Water*, Los Angeles, Fox Searchlight, 2017, pp. 4 e 27).



*the Black Lagoon* (1954) o il romanzo breve di Rachel Ingalls *Mrs. Caliban* (1982), che racconta la storia d'amore *weird* di una casalinga con Larry o Acquarius the Monsterman. Il coito subacqueo seguito all'immersione nel finale del film di Del Toro, in cui le cicatrici sul collo di Elisa si tramutano in branchie, sancisce il ritorno al grembo materno, non esattamente il Mediterraneo (siamo a Baltimora ma, si sa, tutti i mari sono interconnessi tra loro) e sfonda le barriere tra i due mondi separati da confini invisibili. Il sottotesto shakespeariano del romanzo breve della Ingalls, da cui almeno in parte prende le mosse la pellicola di Del Toro, evidente sin dal titolo, richiama, con tutta evidenza, Caliban, il mezzo mostro e mezzo uomo della *Tempesta*. A parte la possibile ambientazione mediterranea del *play* del Bardo, Caliban è una creatura mediterranea a prescindere e, probabilmente, un essere anfibio anch'egli. Sua madre, la strega Sycorax, descritta da Prospero come una mala creatura, è nativa di Algeri e viene mandata in esilio per aver praticato una magia «so strong / That [she] could control the Moon» (atto V, scena I), dunque una magia legata al mare considerando che le maree sono connesse all'attrazione gravitazionale esercitata dal Sole e dalla Luna sul nostro pianeta. La Luna in particolare, trovandosi più vicina alla Terra, ha un ruolo dominante nel determinare le maree; Sycorax, poi, è una rifugiata, altro *topos* mediterraneo, che venne portata sull'isola di Prospero dai marinai incinta del suo bestiale figlio, della cui natura anfibia Trinculo dice:

What have we  
here? a man or a fish? dead or alive? A fish:  
he smells like a fish; a very ancient and fish-  
like smell; a kind of not of the newest Poor-  
John. A strange fish! (Act II, Scene II)

L'immersione può essere considerata un gesto 'postumano' perché ci proietta in un universo diverso da quello in cui abbiamo i piedi ben piantati per terra; ma è anche un gesto 'preumano' se la si legge nell'ottica del ritorno al grembo materno, nel liquido amniotico delle civiltà,<sup>20</sup> è qualcosa di prossimo a un rito di

---

**20** «The salt which is in seawater is in our blood and tears and sweat. The lungs of an infant in utero can be seen rhythmically breathing as it inhales and expels amniotic fluid, even as its oxygen supply comes from the mother's bloodstream via the umbilicus. Each of us has breathed warm saline for days on end and survived. The lungs themselves derive from fused pharyngeal pouches, and branchial clefts ('gill slits') still form temporarily in all chordate embryos, including humans, reminding us that something which became Homo did crawl up a beach many millions of years ago. The satisfaction for certain people of walking back down a beach and into the sea is akin to that of a long-postponed homecoming. Too late, though. We have lost our place

passaggio, uno dei sei requisiti delle eterotopie che Foucault elenca. Immergendovi risulta inevitabile che il 'mare interno' dia un'altra versione, un'altra forma di noi, anfibia per esempio, o quella di un mostro marino, perché il nostro soggiorno nell'eterotopia ci cambia. In questa direzione, uno dei passi più interessanti del testo sulle eterotopie di Foucault è quello dedicato allo specchio, descritto come «*sorte d'expérience mixte, mitoyenne*»,<sup>21</sup> a metà strada tra l'utopia e l'eterotopia, e potrebbe essere usato come esempio per avvicinarci alla comprensione della dimensione eterotopica del Mediterraneo visto che in fondo esso è anche uno specchio d'acqua.

Quando ci guardiamo allo specchio siamo in entrambi i luoghi simultaneamente, nello specchio e di fronte ad esso, e mirandoci ci sentiamo quasi altri, notando dettagli nella nostra fisionomia di cui quasi non sapevamo. L'immersione nell'acqua del mare ha un effetto simile sulla nostra persona. Prima di immergerci ci riflettiamo nella superficie dell'acqua come se si trattasse di uno specchio, ma una volta che vi entriamo la percezione del nostro corpo cambia a causa della spinta verso l'alto del semplicissimo principio di Archimede per cui ogni corpo immerso parzialmente o completamente in un fluido (liquido o gas) riceve una spinta verticale dal basso verso l'alto, uguale per intensità al peso del volume del fluido spostato; cambia così la nostra percezione della forza di gravità. Sott'acqua i nostri movimenti si fanno più lenti. Questo produce un *effet de retour* sulla nostra percezione del reale e sulle leggi comunemente accettate e inviolabili della fisica, analogamente agli spazi 'altri' di Foucault, che, come è noto, condensano in sé una molteplicità di spazi<sup>22</sup> rendendo così più illusorio persino lo spazio reale. L'acqua come grembo, poi, va considerata come il cimitero con le tombe, inserito e discusso da Foucault nel suo testo sugli spazi 'altri'. In ambedue i casi si tratta di situazioni-limite, ai due estremi dell'esistenza umana.

Nel bacino mediterraneo che contiene il mare e la terra chi vi abita o chi vi viene sovente ricerca la rottura eterocronica del tempo inseguendo le origini della

---

and no longer know how to return» (James Hamilton-Paterson, *Seven Tenths: The Sea and Its Thresholds*, cit., p. 29).

21 M. Foucault, *Des espaces autres*, cit., p. 3.

22 «Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflectent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies» (M. Foucault, *Des espaces autres*, cit., p. 4).

cultura occidentale – per il mito delle origini, della *aurea aetas*, vale il discorso di Jesi sulla tecnicizzazione, sull'abuso della memoria – che agevolino l'autoassoluzione di una vita assolutamente alienata da se stessa. Quella che, per intenderci, vede deambulare gli esseri umani nei non-luoghi, ovvero «un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu»,<sup>23</sup> agli antipodi delle eterotopie.

La reciprocità con lo spazio marittimo permette a un'immaginario altro e diverso di influire sul nostro e tale interazione ci avvicina al mistero che avvolge lo spazio culturale mediterraneo. Si acuisce così il paradosso mediterraneo, che risiede nel fatto che proprio il gesto creativo, quello mitopoietico, che crea il mistero e lo spazio liscio, ha dato le opere d'arte, la filosofia greca, quella araba, il canone letterario occidentale, comunque lo si voglia intendere, continua a voler essere disperatamente decifrato, incasellato nei compartimenti stagni della manualistica, ossessivamente riposto in cataloghi, tabelle, tassonomie, grafici e diagrammi di varia natura.

## 2

Accettando la condizione in(de)finita del Mediterraneo se ne accetta la pluralità. La pluralità senza confini chiaramente delimitati con inevitabili sovrapposizioni che ineludibilmente aprono a nuove dimensioni e spazi 'altri' richiamano il saggio di Foucault sulle eterotopie,<sup>24</sup> che a Soja appare «rough and patchy» nonché corroborato da «frustratingly incomplete, inconsistent, incoherent examples».<sup>25</sup> Ciò spiega in parte perché Foucault non fosse propenso a svilupparlo fondando in un certo senso una sorta di disciplina, la potenziale eterotopologia. Nonostante ciò, o forse proprio a causa della sua vaghezza, esso resta uno dei testi più discussi dello studioso francese.

<sup>23</sup> Marc Augé, *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

<sup>24</sup> Il testo di Foucault in questione è chiaramente *Des espaces autres* (M. Foucault, *Des espaces autres*, cit.); Foucault non autorizzò la pubblicazione di questo testo scritto in Tunisia nel 1967 che nella primavera del 1994. Il testo acquista maggiore chiarezza e completezza se considerato come parte di un'orbita di quattro testi assieme all'introduzione a *Les mots et les choses* (M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966) e altri due testi, due conferenze per la radio (per il programma France Culture) tenute nel 1966 (ora raccolte in M. Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Paris, Éditions Lignes, 2009). Si farà riferimento, qui, alle edizioni francesi onde evitare sfalsamenti legati alle traduzioni.

<sup>25</sup> Edward Soja, *Thirdspace*, Oxford, Blackwell, 1996, pp. 154 e 162.

Nell'introdurre *Les mots et les choses* (1966) Foucault discute l'esempio, molto noto, tratto da un racconto di Borges, dell'enciclopedia cinese, ed è forse più chiaro in quella sede che altrove quando tratta di eterotopie, e ciò che vi dice può tornare utile anche per quanto riguarda la dimensione eterotopica del Mediterraneo. La bizzarra enumerazione borgesiana che commenta sta tutta, a suo dire, ne «l'espace vide, dans tout le blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres»,<sup>26</sup> nello spazio, cioè, tra le cose che Borges mette assieme nella sua peculiare tassonomia, e ne «l'étroite distance»<sup>27</sup> che fa sì che l'«énumération qui les entrechoque possède a elle seule un pouvoir d'enchantement».<sup>28</sup> Lo spazio dell'interstizio, liscio e libero, è lo spazio 'altro' in cui s'annida l'eterotopia. Per Braudel il Mediterraneo è plurimo e condensa al proprio interno elementi eterogenei legandoli insieme in modo pressoché indissolubile. Per celia potremmo inserire delle sirene in una delle enumerazioni di Braudel o di Matvejević, forti dei loro «pouvoirs de contagion», senza minimamente alterare il senso delle loro enunciazioni o perlomeno senza provocare una clamorosa rottura per la sola ragione che lo spazio mediterraneo offre sempre un numero sorprendente di opzioni combinatorie. L'eterotopia è lo spazio dell'«hétéroclite»; è «une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons»,<sup>29</sup> lo spazio perturbante che mina l'ordine prestabilito e l'irregolarità che appare sovversiva rispetto al sistema in quanto portatrice di un ordine proprio, o semplicemente dell'assenza di esso. Casarino definisce le eterotopie «as forms of representation that disturb and undermine representation: within such aphasic spaces, the fabular language of representation falters, flounders, encounters the unspeakable, faces the unrepresentable».<sup>30</sup>

Questo ci porta all'esempio su cui intendiamo lavorare per avvalorare la parte teorica appena esposta e che abbiamo individuato in *Porco rosso* (1992), lungometraggio d'animazione del cineasta nipponico Hayao Miyazaki, una pellicola per diverse ragioni atipica nella sua produzione. Alla didascalia iniziale attingiamo per il sunto della trama: «Questo film narra la storia di un maiale soprannominato Porco rosso, che si batte contro i pirati del cielo a rischio del suo onore, della sua donna, dei suoi beni, ambientata nel Mar Mediterraneo all'epoca degli idrovolanti».<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, cit., p. 4.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>30</sup> Cesare Casarino, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 2002, p. 15.

<sup>31</sup> Hayao Miyazaki, *Porco rosso*, Giappone, Studio Ghibli, 1992.

La didascalia richiama le ottave proemiali di un poema epico e presenta riferimenti a Ulisse, ricorrenti nell'opera di Miyazaki (vedi *Nausicaa della valle del vento*, 1984), ma dichiara altresì l'intento del regista di affondare nelle origini dell'immaginario mediterraneo che ne costituisce il nucleo. Analogamente al Mediterraneo nel quale è ambientato, è un film ostile ad ogni disamina perchè estremamente stratificato e denso.

*Porco rosso* è un lungometraggio quasi *malgré lui* perché l'idea Miyazaki la svolge prima come un breve fumetto (quindici tavole in acquerello divise in tre parti, nel 1990, su una rivista giapponese di modellismo, *Model Graphix*, su cui pubblica frequentemente i propri manga) che successivamente trasforma in un cortometraggio, 30–45 minuti, da proiettarsi ai viaggiatori sui voli della JAL (Japanese Airlines), che poi espande nell'attuale lungometraggio, per ragioni squisitamente personali e legate anche a quelle che potremmo definire le sue ossessioni (il volo e gli aeroplani, ad esempio).<sup>32</sup>

La componente fantastica è nettamente ridotta rispetto agli altri lavori del cineasta nipponico e lo è probabilmente per la forte influenza della guerra nell'ex-Jugoslavia<sup>33</sup> che con le sue devastazioni indirizza lo sforzo creativo di

---

**32** Sulla genesi del film: «*Kurenai no Buta (Porco Rosso)* is the project on which Mr. Miyazaki is [in June 1992] actually working on. He did the preproduction in March 1991 and the production really started in July 1991. The movie will be released next July, so the deadline is now very close. The production cost of such a movie is about ¥600 million (make the conversion by yourself). To this amount must be added another ¥600million for the distribution of the movie and the unavoidable publicity. This animation is financed by Tokuma Shoten, Japan Airlines, Nihon Television and Studio Ghibli. If you include the 80 people working full time at Studio Ghibli, the 60 people orchestra that will perform the music, the 40 people that will give their voices to the characters and the various technicians and staff members, about 300 people are involved in this project». Intervista di Sylvain Rheault a Hayao Miyazaki ([http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m\\_pa\\_interview.html](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m_pa_interview.html), consultata il 22 aprile 2019).

**33** «Je n'aurai pas du commencer l'histoire dans la mer Adriatique. Beaucoup de personnes pensent que cela se passe en Italie mais Porco vit sur la côte croate. Elle est devenue le champ de bataille de la guerre civile. Je venais juste faire une histoire pour vous faire sourire mais cela est devenu compliqué. J'ai alors du lire l'histoire contemporaine de la Yougoslavie mais ce n'était pas un livre d'histoire consistant et cela a été très difficile à comprendre. Sapristi, je n'ai pas fait attention. J'ai toujours essayé de faire un film pas compliqué mais je ne sais pas pourquoi, il est devenu compliqué. C'était la même chose avec Laputa. Je pensais pouvoir le rendre moins ardu mais mes diverses pensées s'insinuent inévitablement et rendent les choses compliquées. Quand je finis une histoire, je ne sais pas comment, je trouve que je l'ai rendu complexe. J'ai certainement fait Porco comme je le voulais. Je ne pourrai pas le faire d'une autre façon. Mais je me suis senti humilié, en quelque sorte, d'avoir du changer les plans en cours de route, en ne procédant pas comme c'était planifié au départ. Vous savez, j'allais faire un film de quarante cinq minutes et c'est devenu deux fois plus long -rires-. [...] Mais c'est différent en Yougoslavie. Je pense que

Miyazaki, pacifista e ambientalista,<sup>34</sup> verso un complesso *hommage* all'immaginario mediterraneo a rischio d'estinzione. Inoltre è l'unico suo film non per bambini ma per un pubblico maturo, a detta di Miyazaki stesso.

Sul quotidiano britannico «The Telegraph», in una delle rare interviste concesse, Miyazaki ebbe a dichiarare: «I've been very blessed to make animation for 50 years in peaceful times, while they lived in very volatile, violent times. But I think the peaceful time that we are living in is coming to an end».<sup>35</sup> Queste parole sono significative per varie ragioni. Si potrebbe dire quasi che siano un mantra per Miyazaki, che ribadisce il concetto anche nelle interviste e nei documentari su di lui e sullo Studio Ghibli.<sup>36</sup> Da una parte dimostra come persino un'artista dalle vibrisse ipersensibili accetti il conflitto come una sorta di rumore di fondo, come di inquinamento acustico, visto che l'intervista è del 2014 quando erano già

---

cela a été commencé par quelques groupes. Mais nous n'avons pas pu les arrêter. C'est comme la montée du nazisme en Allemagne, beaucoup de gens qui y étaient, ont dit que c'était juste une série de groupes mais ils ont grandi avec une force irrésistible. Par exemple, lorsque nous regardons les actualités à CNN, les Serbes paraissent mauvais de façon accablante. Mais si vous allez à la racine, c'est quelque peu différent. Il y a un conflit entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe orthodoxe à l'intérieur de la chrétienté. Pas étonnant que les Serbes se méfient de l'OTAN. Ils préfèrent avoir les Russes. Alors, les Serbes ont-ils raison? Non. Les deux parties sont vraiment stupides et commettent des actes impardonnables. Même s'il y a une chose comme la justice, une fois que la guerre est enclenchée, tout est corrompu. C'est la guerre». (Intervista a Hayao Miyazaki di Iwanami Shoten oggi reperibile su [https://www.animint.com/encyclopedia/auteurs/miya\\_interview94.html](https://www.animint.com/encyclopedia/auteurs/miya_interview94.html), consultata il 22 aprile 2019).

**34** «J'ai été très triste de voir à quoi on réduit la côte Adriatique dans les livres que j'ai utilisés pour la documentation de Porco Rosso, et aussi de constater que dans les environs de Rome, on ne trouve pas un seul arbre à part ceux qui sont cultivés à des fins alimentaires comme les oliviers. L'éventuel message de nos oeuvres est davantage dans la représentation de la campagne que dans un dessein délibéré. Je fais partie d'un mouvement écologiste mais, comme je l'ai déjà dit, j'ai horreur des organisations et par conséquent, je ne participe à aucune activité. J'ai dessiné la mascotte du groupe et j'envoie de l'argent de temps en temps mais rien de plus» (Intervista di F. Copi a Miyazaki, oggi reperibile su [https://www.animint.com/encyclopedia/auteurs/miya\\_interview92.html](https://www.animint.com/encyclopedia/auteurs/miya_interview92.html), consultata il 22 aprile 2019).

**35** Intervista a Miyazaki realizzata da Robbie Collin, reperibile in <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10816014/Hayao-Miyazaki-interview-I-think-the-peaceful-time-that-we-are-living-in-is-coming-to-an-end.html>, consultata il 22 aprile 2019).

**36** Tra quelli più recenti vale la pena menzionare il suggestivo *The Kingdom of Dreams and Madness* (Giappone, 2013) diretto da Mami Sunada in cui vediamo Miyazaki, nel periodo post-Fukushima, molto preoccupato per la situazione in Giappone e nel mondo. Nella fattispecie, Miyazaki teme il ritorno del discorso populista, mentre finisce il lavoro su *Si alza il vento* (2013), e teme anche la riduzione della libertà creativa e la virata verso destra della politica nipponica. Facile il paragone con la situazione mondiale d'oggi. Miyazaki appare egualmente preoccupato per il futuro nel documentario successivo, *Never ending man* (2016) di Kaku Arakawa.

iniziati la 'primavera araba' (2011) e poi l'«inverno arabo» (2012) con la guerra in Siria che dura ancora oggi. Eppure Miyazaki parla di tempo di pace. È il rumore di fondo cui si fa l'abitudine dopo un po' come alle notizie delle guerre lontane che, apparentemente, non ci riguardano e che in seguito alla saturazione mediatica che ne scaturisce smettono anche di interessare le masse. Questo ci porta all'altra ragione d'interesse, conseguente: Miyazaki, classe 1941, ricorda una guerra che lo ha riguardato da vicino, la seconda guerra mondiale, e uno dei suoi primi ricordi è legato ai bombardamenti degli alleati, a Utsunomiya in fiamme, e la fuga aggrappato al padre, Katsuji, da un'azienda che fabbricava le pinne di coda per gli aerei da guerra giapponesi.<sup>37</sup> Il monito pacifista è sempre presente nei suoi film, sovente assieme al messaggio ambientalista. Le parole di Miyazaki riflettono la paura della guerra che è talmente radicata nel nostro quotidiano da non essere quasi più percepita, la paura che accetta-convive con le guerre lontane con la speranza che non ne deflagri una che colpisca tutti. Il film di Miyazaki non è il frutto della nostalgia o dell'uso paralizzante della memoria relativa al Mediterraneo. L'operazione condotta dal regista condensa al proprio interno molti spazi e molti tempi rendendo così giustizia all'eterotopia mediterranea accrescendone il mistero attraverso la creazione artistica: «I've told the people on my CGI staff not to be accurate, not to be true. We're making a mystery here, so make it mysterious».<sup>38</sup> È una frase emblematica perché quando finalmente si piega all'uso della scienza, di CGI (Computer Generated Imagery), Miyazaki, che per i

---

37 «Their father, born in 1915, worked as the director of the family firm, Miyazaki Airplane. Owned by Hayao's uncle, the company constructed and manufactured parts, such as rudders, for Japanese Zero fighter planes deployed in World War II. His father's background in aviation had a profound influence on Hayao. It became a source of his passion to draw airplanes in his youth and inspired his lifelong fascination with aviation, a penchant that later manifested as a recurring theme in his films. Later on his life, however, he admitted in interviews to feeling pangs of guilt over his father profiting from the war as a munitions engineer and for how comfortably they lived as a result. [...] The war had a tremendous effect on the Miyazaki family and Hayao personally. When he was three years old, Katsuji evacuated the family to safer ground. To escape the United States's bombing of Tokyo and to be closer to the Miyazaki Airplane factory in Kanuma City, his father moved them to Utsunomiya City and Kanuma City in Tochigi Prefecture, where they resided from 1944 to 1946. It was clear to young Hayao at the time that he never wanted to pursue a career in mechanics like his father. As he recalled: «It was very useful during the war, but then the military aviation in Japan did not exist any more. And aluminum was used to make spoons and forks, [and] then my family worked in this industry. I hated the idea that the family of my father will earn money to make the war» (Jeff Lenburg, *Legends of Animation: Hayao Miyazaki*, New York, Chelsea House, 2012, pp. 11–12).

38 Intervista di Anthony Oliver Scott a Miyazaki apparsa su *New York Times* nel 2005, oggi reperibile qui <https://www.nytimes.com/2005/06/12/movies/where-the-wild-things-are-the-miyazaki-menagerie.html>, consultata il 22 aprile 2019).

suoi film esegue manualmente migliaia di disegni, ne limita i poteri. Anche il seguente brano di un'intervista a Miyazaki andrebbe letto in tale ottica intenta a preservare il mistero mediterraneo:

*20,000 Leagues under the Sea* is still interesting today, don't you think? Later, when submarines were actually built, the bottom of the sea was portrayed countless times, but none of those images were particularly interesting. What makes *20,000 Leagues under the Sea* so interesting even today is that the sea depicted there isn't just any sea – it's a sea of the mind. At one time, flight, too, was something that just took place only in the world of imagination. It was portrayed with the sense that, «Wouldn't it be wonderful to be set free and fly through the sky?» Now it's strictly a matter of physics. I think it must have been different back then.<sup>39</sup>

Il personaggio principale, Porco rosso, risale a uno dei primissimi film di Miyazaki, *Gli allegri pirati dell'isola del tesoro* (1971). Il film è liberamente tratto dal romanzo eponimo di Robert Louis Stevenson, ed è stato prodotto in occasione del ventesimo anniversario della Toei Animation per la quale Miyazaki all'epoca lavorava. Semplice la trama: Jim è un ragazzino che si ritrova per caso tra le mani una mappa del tesoro e parte all'avventura accompagnato dal fedele topolino Grant, imbattendosi nel temibile Capitan Uncino e in Kathy, la nipote di un pirata onesto, con cui combatterà per la libertà. L'ambientazione è nel Mar dei Caraibi, passando ovviamente dalla famosa città di Tortuga. Eccezion fatta per Jim e Kathy, i personaggi sono animali antropomorfi (in inglese, infatti, il film venne distribuito sotto il titolo *Animal Treasure Island*), figure frequenti nella tradizione giapponese e che, essendo quasi invulnerabili, sono praticamente dei supereroi e permettono maggiore flessibilità nelle rocambolesche scene d'azione, marchio di fabbrica di Miyazaki, rimanendo allo stesso tempo buffi e accentuando così l'effetto di fuga dalla realtà, molto importante per il pubblico nipponico.

Uno dei personaggi di rilievo è Capitan uncino, un porco, proprio come Marco Pagot/Porco rosso,<sup>40</sup> un animale che avrà grande importanza nella poetica del *mangaka* di Tokyo, al punto che nel complesso degli edifici che ospitano lo Studio Ghibli, la sua compagnia di produzione, l'ufficio personale del disegnatore si trova in uno stabile detto *buta-ya* (la casa del porco). Nel riprendere il

<sup>39</sup> Intervista di Takashi Oshiguchi a Miyazaki, oggi reperibile su <http://www.angelfire.com/anime/NVOW/Interview1.html>, consultata il 22 aprile 2019.

<sup>40</sup> L'onomastica è raramente casuale in Miyazaki: Marco Pagot era il figlio di Nino Pagot e nipote di Toni Pagot, creatori di Calimero, che assieme alla sorella Gi(na) Pagot e alla casa di produzione Studio Rever collaborò con Miyazaki alla realizzazione, nell'aprile 1981, dei primi quattro episodi della serie d'animazione *Il fiuto di Sherlock Holmes*, che poi Miyazaki abbandonò per divergenze creative rimanendo comunque in contatto con i Pagot; Marco lo aiutò a documentarsi per la realizzazione di *Porco rosso*.



porco nel *Porco rosso* Miyazaki mette in scena l'intera storia culturale dell'animale per poi sovvertirla: al di là della stessa metamorfosi in animale antropomorfo, procedimento molto ovidiano e mediterraneo in sé, dalla trasformazione in porci dei compagni di Ulisse (*Odissea*, X, vv. 210–260, 307–347, 375–399), passando per *La fattoria degli animali* di Orwell e giungendo persino ai proverbi (quale l'*adynaton* anglosassone «When pigs fly»), Miyazaki sovverte lo stereotipo spregiativo del maiale. Le motivazioni della sua scelta Miyazaki le spiega in un'intervista:

Pigs are creatures which might be loved, but they are never respected. They're synonymous with greed, obesity, debauchery. The word 'pig' itself is used as an insult. I'm not an agnostic or anything, but I don't like a society that parades its righteousness. The righteousness of the U.S., the righteousness of Islam, the righteousness of China, the righteousness of this or that ethnic group, the righteousness of Greenpeace, the righteousness of the entrepreneur.... They all claim to be righteous, but they all try to coerce others into complying with their own standards. They restrain others through huge military power, economic power, political power or public opinions. I myself have a number of things I believe are right. And some things make me angry. Actually, I'm a person who gets angry a lot more easily than most people, but I always try to start from the assumption that human beings are foolish. I'm disgusted by the notion that man is the ultimate being, chosen by God. But I believe there are things in this world that are beautiful, that are important, that are worth striving for. I made the hero a pig because that was what best suited these feelings of mine.<sup>41</sup>

Aggiunge anche: «I think they fit very well with what I wanted to say. The behaviour of pigs is very similar to human behaviour. I really like pigs at heart, for their strengths as well as their weaknesses. We look like pigs, with our round bellies. They're close to us»,<sup>42</sup> esprimendosi in termini simili a più riprese:<sup>43</sup> «In origine non vi era nessuna grande distinzione tra gli umani e il resto delle creature.

<sup>41</sup> Dani Cavallaro, *The anime art of Hayao Miyazaki*, London, McFarland, 2006, p. 97.

<sup>42</sup> Intervista di Tom Mes a Miyazaki, oggi reperibile in <http://www.midnighteye.com/interviews/hayao-miyazaki/>, consultata il 18 maggio 2019.

<sup>43</sup> Ancora sulla scelta del maiale come protagonista: «Pour les Japonais, le cochon est un animal pour lequel on a de l'affection, mais qu'on ne respecte pas. Pour moi, c'est un animal avare, capricieux, et qui n'est pas sociable. C'est quelqu'un qui ne suit pas de régime, qui fume et qui n'en fait qu'à sa tête. En termes bouddhistes, il a tous les défauts de l'être humain: il est égoïste, fait tout ce qu'il ne faut pas faire, jouit de sa liberté. Il nous ressemble beaucoup! Quand on est jeune, on est plein d'espoir et l'on pense que l'on sera un héros. Avec l'âge, on se rend compte que l'on n'a pas accompli ce but à cause de l'orgueil, des caprices, des désirs, du goût de la possession. A l'âge mûr, la femme japonaise demande à l'homme si son travail est plus important qu'elle. Et le Japonais lui répond que, si on lui enlève son travail, il n'est plus rien. Le cochon qui ne vole pas devient un cochon ordinaire! Je dois ajouter que j'aime bien dessiner les cochons»

Basta pensare che il pesce è il simbolo di Cristo. La vita, prima, era un'idea condivisa». <sup>44</sup>

L'ex asso dell'aeronautica militare Marco Pagot vive nascosto in un'isola dell'Adriatico da dove esercita la sua professione di cacciatore di taglie ai danni dei cosiddetti pirati dell'aria, la banda chiamata Mamma Aiuto, mentre un regime totalitario (il riferimento è chiaramente al fascismo) diviene sempre più forte mettendo a repentaglio l'esistenza del mondo di Porco rosso. All'origine del personaggio è il fascino che la figura di Antoine de Saint-Exupéry esercita su Miyazaki (il *Piccolo principe* è il suo libro preferito), <sup>45</sup> come del resto tutta la cultura francese, dalla macchina che guida, una *deux chevaux*, alle citazioni di Valéry nell'ultimo film o persino al sottotesto baudelaireiano in alcuni casi. Un esempio: Miyazaki è ritenuto il regista degli episodi 145 (*Albatros, le ali della morte*) e 155 (*I ladri amano la pace*) della seconda serie di *Lupin III*, quando, nel 1980, dopo tre anni di successi, essa volgeva al termine. Per chiudere in bellezza i produttori pensarono di affidare due degli ultimi episodi a Miyazaki, che l'anno prima aveva diretto il bellissimo film su *Lupin Il castello di Cagliostro*, ma che aveva partecipato anche alla realizzazione della prima serie dedicata al celebre ladro, quella di *Lupin dalla giacca verde* (1971).

Il tratto del grande regista nipponico è immediatamente riconoscibile, così come le tematiche a lui care. Il *Lupin* tratteggiato da Miyazaki, simpatica canaglia ma assolutamente positivo e leale, è diverso da quello originale ideato da Monkey Punch, più duro e spietato, che appare nei primi episodi della serie del '71. L'episodio 145, *Albatros, le ali della morte*, è degno del miglior Miyazaki: il ritmo è molto sostenuto, gli inseguimenti e le *gag* sono riuscitissime. *Lupin* e i suoi amici sono impegnati contro il folle dottor Lonebach, un appassionato di vecchi aerei, come il regista, e nel corso dell'episodio possiamo ammirare diversi apparecchi storici mentre l'intera sequenza finale è costituita da un inseguimento aereo, in

---

(Intervista di Gilles e Michel Ciment a Miyazaki, oggi disponibile su <http://gciment.free.fr/caentretienmiyazaki.htm>, consultata il 18 aprile 2019).

<sup>44</sup> Intervista di Emilio Marrese a Miyazaki, oggi reperibile in <https://www.animeclick.it/news/21723-hayao-miyazaki-intervista-sul-venerdi-di-repubblica>, consultata il 18 maggio 2019.

<sup>45</sup> Nel 2006, la Gallimard nel pubblicare Antoine de Saint-Exupéry, *Dessins*, a cura di Delphine Lacroix e Alban Cerisier, chiede la prefazione proprio a Hayao Miyazaki che scrive che il creatore del *Piccolo principe* «ha tentato di prendere una stella dal cielo per noi, riuscendo, dopo molti fallimenti ed infortuni, nel Mediterraneo ad esaudire il proprio desiderio» (traduzione di S. J.) e la conclude, animando quasi a parole, la scena in cui a bordo del suo Breguet 14 vola sul Canal du Midi verso Alicante. Seguiamo il velivolo dalle ali di lego, tessuto e fil di ferro, mentre diventa sempre più piccolo prima di scomparire nel Mediterraneo.

cui il cattivo fugge su un gigantesco velivolo, l'*Albatros* del titolo. Nel *Porco rosso*, similmente, l'omonimo personaggio dichiara che il suo idrovolante presenta dei problemi al decollo e all'atterraggio, nei momenti in cui, cioè, tocca terra, alla stregua dell'albatro di Baudelaire, «fiacco e sinistro viaggiatore alato! / E comico e brutto, lui prima così bello!».<sup>46</sup>

Il periodo *entre deux guerres*, il *setting* adriatico e i velivoli non possono che far pensare ad un sottotesto dannunziano, probabilmente il prodotto italiano d'esportazione di maggior successo all'epoca oltreché uno dei nomi, quello del suo autore, che maggior risonanza ha dato al volo sin dagli albori dell'aeronautica in Italia. Prima di diventare un eroe, almeno mediatico, della Grande guerra anche per merito di celebri incursioni aeree, D'Annunzio assistette a Brescia, per l'esattezza nella vicina Montichiari, al primo circuito aereo organizzato in Italia («settembre 1909, 100 000 lire di premi» recitava la locandina), al fine di arricchire il romanzo ambientato «tra le più moderne vicende», *Forse che sì forse che no* (pubblicato da Treves nel 1910) che stava scrivendo con dati presi dalla realtà, incapace, come si sentiva, di ritrarre ciò che non aveva visto con i suoi occhi. D'Annunzio conobbe Louis Blériot e altri assi dell'aviazione, e domenica 12 settembre volò per la prima volta con Glenn Curtiss, che era riuscito a convincere a fatica a farlo salire a bordo, e Mario Calderara, sorvolando appunto Montichiari e volando per più di un miglio. D'Annunzio si dichiarò poi entusiasta di quell'esperienza agli astanti e ai giornalisti, tra cui c'era anche Franz Kafka, in qualità di inviato del giornale «Bohemia», da Praga.

Si ha così l'impressione che *Porco rosso* sia una sorta di personaggio ucronico creato per farci vedere cosa sarebbe accaduto se D'Annunzio non avesse scelto di appoggiare ambiguamente il fascismo e di ritirarsi al Vittoriale, ma avesse seguito, grosso modo, le orme del suo ultimo *alter ego* romanzesco Paolo Tarsis, il protoaviatore di *Forse che sì forse che no*, e si fosse rifugiato in una remota spiaggia adriatica in aperta opposizione al nascente regime fascista, osteggiando anche quelli che potrebbero essere stati i suoi uscocchi fiumani, cioè i Mamma aiuto,<sup>47</sup> il cui capo presenta qualche somiglianza con il legionario fiumano Guido Keller oltre che con Bluto, l'antagonista dei fumetti su Popeye. Un'ucronia, questa, nient'affatto irrealizzabile se si tiene presente che persino Hemingway, dopo averlo deriso in alcuni epigrammi,<sup>48</sup> riteneva D'Annunzio capace di opporsi al

<sup>46</sup> Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 12–13.

<sup>47</sup> A conferma di questa tesi Miyazaki fa il verso ad alcuni famosi motti dannunziani (ad es. «Hic manebimus optime», «Per non dormire» ecc.) con i motti scritti sulle carlinghe degli idrovolanti dei Mamma Aiuto: «Facciamo soldi!» oppure «Morte ai porcelli!». I pirati in questione sono l'antitesi dell'idea del pirata indipendente in quanto indebitati con le banche.

<sup>48</sup> L'epigramma in questione, intitolato *D'Annunzio*, recita così: «Half a million dead wops / And he got a kick out of it / The son of a bitch [Mezzo milione di mangiaspaghetti morti / E che

Duce.<sup>49</sup> Oltre a ciò, Miyazaki rovescia il mito dell'amatore seriale associato a D'Annunzio presentando Porco rosso imbarazzato dinanzi a una ragazzina di dodici anni, Fio, e ce lo mostra intento a cullare un bebé mentre la mamma dello stesso con altre donne sta lavorando nella fabbrica che sta costruendo il suo idrovolante. Il sottotesto dannunziano è rafforzato dal nome della motonave dell'Albergo Adriano che si chiama *Alcione*, come il terzo libro delle dannunziane *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*.

Curtiss, pioniere americano dell'aviazione, presta il proprio nome all'asso americano nel film di Miyazaki, soltanto che questi invece di Glenn si chiama Donald ed è vestito in modo da ricordare Donald Duck della Disney, per cui Miyazaki è stato criticato. Nonostante *Porco rosso* possa parere un *hommage* nostalgico a tanta cultura europea e occidentale ammirata ma anche criticata da Miyazaki, è la modalità di costruzione dei personaggi a non renderlo tale e ad attualizzare il suo Mediterraneo. Prendiamo ad esempio i personaggi finora menzionati, Porco rosso, il capobanda di Mamma aiuto e Donald Curtiss. Tutti e tre sono stati creati in maniera analoga: Porco rosso assomma materiale dannunziano e strizza l'occhio a *Casablanca*, uno dei film più noti della storia del cinema; il capobanda dei Mamma aiuto fonde un legionario fiumano con il cattivo di Popeye; Donald Curtiss contamina il pilota Glenn Curtiss con il disneyano Donald Duck.

Nel caso di Porco rosso il sottotesto dannunziano sottolinea l'occasione persa dall'Italia e dall'Europa con un'ucronia incarnata in un personaggio mentre il riferimento alla figura bogartiana di Rick Blaine può essere visto come una critica al cinema hollywoodiano che sovente elude i temi importanti cedendo alle ragioni dell'*appeal* commerciale: nella fattispecie la storia d'amore splendidamente resa da Bogart/Bergman relega in secondo piano ciò che *Casablanca* realmente è, ovvero l'immagine cupa di una città mediterranea che ospita storie drammatiche e disperate di profughi (lo stesso Rick Blaine è un emigrato) e richiedenti asilo in fuga da regimi totalitari (nel film il nazifascismo e il governo collaborazionista di Vichy), storie simili a quelle che definiscono oggi l'immagi-

---

gusto ci ha provato / Quel figlio di puttana]. (Ernest Hemingway, *Complete Poems*, a cura di Nicholas Georgiannis, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, p. 28).

49 Inviato alla conferenza di Losanna, dopo aver svelato la natura da millantatore di Mussolini, Hemingway di D'Annunzio scrive così: «A new opposition will rise, it is forming already, and it will be led by that bold, bald-headed, perhaps a little insane but thoroughly sincere, divinely brave swashbuckler, Gabriele D'Annunzio». Sulla sincerità di D'Annunzio si potrebbe discutere, ma altre sue caratteristiche lo scrittore di Ketchum le coglie piuttosto bene. (Ernest Hemingway, *Mussolini, Europe's Prize Bluffer*, in *The Toronto Daily Star*, 27 gennaio 1923).

nario mediterraneo e lo integrano con quella parte oscura che è sempre stata presente ma che i *depliant* turistici e le ragioni politiche hanno voluto espungere dall'immaginario collettivo.

Il capobanda di Mamma aiuto attraverso i riferimenti a personaggi storici quali Guido Keller può essere letto come il simbolo della gioventù delusa dal primo dopoguerra che canalizza il vitalismo esasperato mettendolo al servizio di ideali dalla dubbia moralità fino al punto in cui il personaggio si fonde con il cattivo di Popeye, un personaggio caratterizzato dalla violenza più primitiva ed ot-tusa, propria, per intenderci, dello squadristico fascista.

Da ultimo, il personaggio di Donald Curtiss racchiude al proprio interno Glenn Curtiss, imprenditore statunitense, pioniere dell'aviazione, detentore della tessera numero uno dell'Aero Club of America, e Donald Duck, il personaggio più fanfarone e scriteriato della scuderia Disney. A conferma della filiazione da Paperino ci sono le tavole del manga che funge da punto di partenza e lì l'onoma-stica gioca addirittura sulla rima col papero disneyano perché il pilota si chiama Donald Chuck. Il risultato è l'asso dell'aviazione che si autodefinisce «bona fide celebrity», dalle idee conservatrici (devotissimo alla propria madre e a Dio), con ambizioni hollywoodiane, superficiale, inutilmente spettacolare, che vorrebbe, un giorno, diventare presidente degli Stati Uniti, con chiaro riferimento a Reagan, la cui presidenza era terminata poco prima che Miyazaki mettesse in cantiere l'idea di *Porco rosso*, e per estensione a simili derive politiche dello *showbusiness* americano (vedi Schwarzenegger come governatore della California e, da ultimo, Trump come quarantacinquesimo presidente degli USA).

Ma *Porco rosso* è anche un film-monito, dato che, secondo Miyazaki, l'uomo non ha appreso nulla dalle due guerre mondiali se è capace di atrocità come quelle della ex-Jugoslavia. Per cui Miyazaki, nonostante l'ennesimo ritiro dopo l'uscita di *Si alza il vento* (2014), lasciò paventare addirittura l'idea di un *sequel* dal titolo *Porco rosso: The Last Sortie*, con un Porco rosso più anziano sullo sfondo della guerra civile spagnola, a voler quasi emulare il «folle volo» dell'Ulisse dan-tesco. Di conseguenza il fascismo gioca un ruolo importante nel film e il regista lo condanna esplicitamente (facendo dire a Marco/Porco: «Meglio essere un maiale che diventare un fascista»). Le divise, le parate militari, l'OVRA che inse-gue Porco rosso ne sono i segni più evidenti nella pellicola.

Per l'aviazione italiana è sicuramente un'epoca d'oro. Cominciata agli inizi del Novecento con l'esaltazione del volo da parte dei futuristi, negli anni Venti e Trenta in Italia si registra un grande fervore aeronautico, e la grande industria, ma anche piccoli artigiani (come i Piccolo nel film), si gettano nella progettazione e costruzione di aerei. In ambito militare l'Aeronautica nel 1923 viene resa auto-noma dalle altre due forze armate, l'Esercito e la Marina, e il regime fascista se ne

fa forte promotore: in quanto espressione di arditismo e futurismo, la giovane Regia Aeronautica diverrà bandiera ed inno della propaganda fascista. L'ascesa del regime fascista chiude difatti l'era degli idrovolanti nel film, uccidendone lo spirito pionieristico e libertario («De plus, l'hydro-aviation italienne dans les années vingt était vraiment belle. Ils avaient un génie pour cela. Mais lorsque Mussolini a commencé à faire la guerre, ce génie a disparu»).<sup>50</sup> In questo senso, una delle scene finali del film è emblematica: uno squadrone di aerei del regime sta sopraggiungendo sull'isoletta in cui si tiene il *dogfight* tra Curtiss e Porco, e dall'alto vediamo fuggire tutti, a raggiera, pirati, piloti, contrabbandieri. Scompaiono tutti e scompare un certo Adriatico con loro, le scie delle loro imbarcazioni sono le striature di un mare posseduto; scompaiono un po' come, sotto le cannonate dell'Andrea Doria, era scomparsa la Città di Vita, del Comandante, l'anno precedente a quello della Marcia su Roma; per rifarci ancora a Deleuze e Guattari, scompare lo spazio liscio a favore dello striato.

Il fascismo viene stigmatizzato anche nella scena dell'incontro al cinema tra Porco e Ferrarin, un suo ex-commilitone, ora aviatore fascista. Mentre i due parlano, sul grande schermo vediamo le scene di un cartone animato in bianco e nero in stile fratelli Fleischer, Winsor McKay o primo Walt Disney (sono i film, come *Betty Boop* o *Felix The Cat*, per intenderci, da cui gli anime hanno mutuato i loro occhi sovradimensionati) che Ferrarin commenta positivamente mentre Porco mostra il proprio disappunto, e lo fa perché il cartone mostra il mondo così come realmente è in quel momento con un porco pilota poco di buono che ostenta il proprio machismo baciando una donna contro la sua volontà e fa mostra della propria aggressività, un po' come D'Annunzio. Sono acuti assolutamente in linea con le posizioni politiche di Miyazaki, che, quando era giovane, al tempo de *Il segreto della spada del sole* (1968), erano vicine al marxismo e che lo hanno portato, negli anni Sessanta, a militare a lungo in un sindacato di sinistra. Nei decenni successivi, pur allontanandosi dalla militanza politica, il regista non ha mai smesso di esprimere le proprie idee sull'ecologia, il femminismo e il pacifismo. Si potrebbe obiettare che ambientalismo, femminismo e pacifismo sono istanze proprie anche dei partiti di orientamento marxista, ma, dopo gli anni Sessanta, Miyazaki mostra la sua lontananza da quel mondo politico: i suoi film, infatti, evitano di rappresentare ideologie specifiche rendendo *Porco rosso* un *unicum*: «Sotto le vesti del *divertissement*, infatti, ecco spuntare il lato più politico e libertario del regista nipponico, incarnato nell'anarchico escapismo di *Porco Rosso*, eroe senza tetto né legge, solitario come un *ronin* errante, che rifiuta ogni

---

<sup>50</sup> Intervista di Gilles e Michel Cemin, cit.

forma di omologazione»,<sup>51</sup> confermando la dimensione legata alla contestazione assegnata da Foucault all'eterotopia.

*Porco rosso* diventa un lungometraggio grazie alla guerra nella ex-Jugoslavia che aveva trasformato l'Adriatico in un campo di battaglia con devastazioni di città storiche come Zara e Dubrovnik. Miyazaki non è mai stato in Croazia, si è fatto inviare dei libri sull'argomento e ha ricostruito l'Adriatico partendo dalle immagini, attingendo persino ai paesaggi del Mar della Cina. Il suo non è un Adriatico realistico. In una delle scene di *Porco rosso* il protagonista tiene in mano la mappa dello spazio adriatico in cui è ambientato il film. È una geografia labile, un grumo dell'immaginario del cineasta che non per questo è riuscito meno convincente. È uno spazio 'altro'. Lo spettatore non riesce a riconoscere un monumento o un edificio simbolo della costa croata, ma sa che la corografia è proprio quella. È un azzardo affermarlo, ma Miyazaki svolge la caratterizzazione del paesaggio adriatico croato attraverso soltanto due componenti, il mare e il cielo, con scorci di terraferma; persino nella parte di ambientazione milanese del film pure Milano è deformata dalla lente immaginativa del regista (vi è trapiantata la Mole antonelliana), e l'acqua, attraverso le scene d'azione sui Navigli, è ancora protagonista. La chiave della resa così riuscita dello spazio mediterraneo in Miyazaki sta proprio nell'abbandono del punto di vista terrestre. Lo sguardo dell'animatore e dei suoi personaggi non è ancorato alla terraferma, ma vive il Mediterraneo come un insieme eterogeneo.

*Porco rosso* è un film d'amore di Miyazaki nei confronti degli aeroplani e trattandosi degli idrovolanti l'acqua non può che giocarvi un ruolo importante. Le scene più riuscite nel film sono proprio quelle in cui il mare sconfinava nel cielo e viceversa, con linee morbide che consentono sconfinamenti cromatici tra il mare e il cielo. La cala recondita della costa dalmata, ispirata alla baia di Stiniva, nell'isola di Vis in Croazia, che funge da nanscodiglio di *Porco rosso* ne è emblematica. Il leggendario pilota vi si nasconde alla stregua della foca monaca, altro animale creduto antropomorfo (in croato è detta *morski čovik*/uomo di mare) ed estinto ma che si nasconde ancora nell'Adriatico nutrendo l'alone di leggenda sul suo conto. Nel rifugio di *Porco rosso* il suo idrovolante Savoia S21 sembra esservi sospeso a mezz'aria come un palloncino legato con una corda. L'acqua viene resa da Miyazaki talmente trasparente che le onde sulla battigia sono così traslucide che pare non esistere confine tra il mare e la terraferma.

---

51 Emanuele Sacchi, *Sotto le vesti del divertissement, un'opera che lascia emergere il lato più politico e libertario di Miyazaki*, in <https://www.mymovies.it/film/1992/porcorosso/>, consultato il 18 aprile 2019.

Il Mediterraneo, dunque, come un *continuum*, eterogeneo, spazio di conquista geografico ma soprattutto culturale. In altre scene, come ad esempio nella scazzottata nel finale del film, l'acqua del mare viene disegnata pesante e densa, quasi a voler stancare i due pugili impegnati in un *match* senza senso e trascinarli al fondo. Le trasparenze sono quasi irreali. L'elemento equoreo porta simbolicamente ai personaggi femminili, che come solitamente accade nei film di Miyazaki sono dei personaggi chiave, assieme ai bambini. Le donne sono le uniche che nuotano nel mare in tutto il film: prima con le bambine rapite dai Mamma Aiuto che si tuffano nel mare per farsi un bagno incuranti dei pirati, poi con Fio(re) Piccolo, la giovane nipote del signor Piccolo e abilissima ingegnera aeronautica che ripara l'idrovolante di Porco rosso, Fio che si toglie i vestiti nel rifugio di Porco, rivelando che forse non è più una ragazzina, e si tuffa per una nuotata. Gina, la proprietaria e la cantante dell'hotel *Adriano*, è una sorta di Penelope (e qui ritorna il mito ulissiano) che attende invano sul proprio isolotto il ritorno dell'amato Porco partito per mare e per aria; dopo aver sepolto tre mariti, tre piloti, Gina non tiene a bada i proci ma la marina militare italiana i cui idrovolanti esibiscono il fascio littorio sulle fiancate, attraverso una radiotrasmittente nascosta, da brava Mata Hari cantando *Les temps des cerises*, una canzone comunarda.

### 3

*Les temps des cerises* è per Miyazaki la canzone del disinganno,<sup>52</sup> sta per il fallimento di un'idea liberatrice ed è esattamente questa la ragione per cui il cineasta la introduce nel film. Essa deve far parte di un atto creativo che per molti versi ne fa le veci, un'opera irregolare su uno spazio appena oltre la finitudine che si dannava per rimanere tale; uno spazio eterotopico che Foucault definisce anche

---

52 «*Pourquoi chante-t-on Le Temps des cerises? Parce que le socialisme a échoué. Cela reflète mon amertume. Pour moi, la chute de la Commune a été à l'origine du bolchevisme. Elle a donné la leçon d'un grand sacrifice. Quand j'étais jeune, je voulais être communiste et j'aimais beaucoup cette chanson. Je n'ai pas pu sauter le pas car j'étais en désaccord avec les régimes soviétique et chinois. Leur conception du communisme me paraissait fausse. Je me suis rendu compte que l'être humain ne pouvait pas être assez intelligent pour accomplir les idées de Marx. Quand j'ai réalisé Porco Rosso, cela m'a fait beaucoup de peine, c'était très dur pour moi. Quand j'ai eu cette idée de film, je pensais qu'il n'y aurait plus de guerre sur l'Adriatique et j'ai prié pour que tous me spersonnages, Marco, Fio, Gina, vivent dans la paix. Or il y a eu, depuis, les conflits en Yougoslavie. Si Fio avait été dans la guerre civile espagnole, elle serait devenue royaliste, et je me demande ce que Marco en penserait. Je me demande aussi ce qu'il aurait pensé de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale*» (Intervista di Gilles e Michel Ciment, cit.).



come «un espace qui peut être courant comme l'eau vive»<sup>53</sup> e in cui il naufragio può anche essere dolce, per richiamare *L'infinito* leopardiano. «Risulta che vi siano animali o mostri anfibi prima o senza che Dio avesse creato gli animali»,<sup>54</sup> afferma Antonio Riccardi nel suo bizzarro volume quasi ad omaggiare l'ovvio fatto che l'evoluzione abbia avuto inizio dall'acqua, prescindendo dai dogmi, terminando con gli attuali rettili, uccelli e mammiferi, tutti nella medesima categoria dei tetrapodi, il gruppo dei vertebrati che ha abbandonato l'acqua per conquistare la terraferma arrivando letteralmente a negare l'umanità (attraverso la robotica e i sistemi cibernetici) e ad escludere il mare (il Mediterraneo è stato politicamente obliterato nel processo di creazione dell'UE).

L'analisi di un cartone animato e il cartone animato stesso devono servire a porre l'accento su una tendenza chiara, se la si vuol cogliere, e costante. La cultura europea, e non solo, nelle ultime tre decadi ha generato opere d'arte in cui l'esigenza del ritorno anche parziale all'elemento primordiale acquatico in tempo di crisi perenne è palese; sono lavori che spingono attraverso i fenomeni culturali l'idea di un'evoluzione ulteriore o continuata, una reazione reversibile, per così dire, in cui si scivola dal transumanesimo dilagante verso la condizione pre o postumana legata all'acqua in film quali *Le grand bleu* (1988) di Besson o in romanzi come *Branchie!* (1994) di Ammaniti, *Divorare il cielo* (2018) di Giordano o *Lost Children Archive* (2019) di Valeria Luiselli per citarne soltanto alcuni in un novero manchevole.

---

53 M. Foucault, *Des espaces autres*, cit., p. 3.

54 Antonio Riccardi, *La genesi e la geologia. Cenni critici*, Milano, Giacomo Agnelli, 1839, p. 56.

