

## HEART OF THE SEA - LE ORIGINI DI MOBY DICK *IN THE HEART OF THE SEA*

*(Scheda a cura di Andreina Di Brino)*

### CREDITI

**Regia:** Ron Howard.

**Soggetto:** da una storia di Charles Leavitt, Rick Jaffa e Amanda Silver tratta dal libro “Nel Cuore dell’Oceano - Il Naufragio della Baleniera Essex” ( *“In the Heart of the Sea: The Tragedy of the Whaleship Essex”*) di Nathaniel Philbrick - Elliot Editore.

**Sceneggiatura:** Charles Leavitt.

**Fotografia:** Anthony Dod Mantle.

**Montaggio:** Mark Tildesley.

**Scenografia:** Mike Hill e Dan Hanley.

**Musiche:** Roque Baños.

**Costumi:** Julian Day.

**Interpreti:** Chris Hemsworth (Owen Chase), Benjamin Walker (capitano George Pollard Jr.), Cillian Murphy (Matthew Joy), Tom Holland (Thomas Nickerson), Brendan Gleeson (Thomas Nickerson anziano), Michelle Fairley (Sig.ra Nickerson), Ben Whishaw (Herman Melville), Gary Beadle (William Bond), Frank Dillane (Owen Coffin), Charlotte Riley (Peggy), Jordi Mollà (capitano spagnolo), Donald Sumpter (Paul Mason), Joseph Mawle (Benjamin Lawrence), Brooke Dimmock (Phoebe Chase), Paul Anderson (Thomas Chappel), Edward Ashley (Barzillai Ray), Martin Wilde (Benjamin Gardner), Osy Ikhile (Richard Peterson), Jamie Sives (Isaac Cole), Morgan Chetcuti (Isaiah Sheppard), Richard Bremmer (Fuller), Andy Wareham (John Sanborn), Luca Tosi (William Wright), Frans Huber (Joseph Nye).

**Casa di produzione:** Roth Films/Spring Creek/Imagine Entertainment.

**Genere:** Avventura, drammatico.

**Origine:** USA.

**Anno di edizione:** 2015.

**Distribuzione (Italia):** Warner Bros. Pictures.

**Durata:** 121 min.

### Sinossi

*Heart of the Sea - Le origini di Moby Dick* è l’adattamento cinematografico del romanzo di Nathaniel Philbrick “Nel cuore dell’oceano - Il naufragio della baleniera Essex” (Elliot, 2015), ovvero, la storia della baleniera naufragata al largo dell’Ecuador, nella zona detta dei "Banchi estremi" (Pacifico), e del suo equipaggio. Una storia realmente accaduta che ha avuto inizio nell’agosto del 1819 e si è conclusa verso la fine del 1820 con gravissime perdite.

Partita dal porto di Nantucket, la Essex, dopo alcuni mesi di viaggio, viene attaccata da una balena di dimensioni e forza straordinarie. Il naufragio ha ispirato una parte del romanzo di Herman Melville, “Moby Dick”; *Heart of the Sea - Le origini di Moby Dick*, invece, ne mette in luce, da un lato (come dice il titolo), le origini, enucleate intorno a un’esigenza economica e all’ambizione di due uomini – Il capitano Pollard e il primo ufficiale Owen Chase –, dall’altro rivela le catastrofiche conseguenze che si sono abbattute sull’equipaggio dopo l’attacco del cetaceo. Come descritto nel pressbook: «... *I superstiti dell’equipaggio della nave si spingono oltre i loro limiti, costretti a compiere l’impensabile per poter sopravvivere. Sfidando le intemperie, la fame, il panico e la disperazione, gli uomini mettono in discussione le loro convinzioni più radicate: dal valore della vita, alla moralità delle loro spedizioni*».

## ANALISI SEQUENZE

### 1. Prologo (01'.04" - 02'.00")

«Come si può conoscere l'inconoscibile? Quali facoltà deve possedere un uomo? Da quando si è scoperto che l'olio di balena può rischiarare le nostre città in modi impensati prima, è esplosa una richiesta globale che ha spinto l'uomo ad avventurarsi sempre più negli ignoti recessi marini. Noi non ne conosciamo le profondità, né le moltitudini di creature che vi dimorano. Mostri. Sono realtà? O certe storie esistono solo per farci rispettare gli oscuri segreti del mare?».

Le parole vengono scandite sul breve piano-sequenza che definisce il prologo e sono in voice off. Non appartengono, infatti, a una voce narrante extradiegetica (voice over) ma a un personaggio momentaneamente non inquadrato. Sul crescendo musicale in sottofondo, dal nero alle sfumature dei toni cupi del verde smeraldo, la fotografia esalta le suggestive riprese degli abissi marini, dalla cui profondità emerge e scorre rapidamente in primitivo piano, saturando l'inquadratura, un gigantesco cetaceo. Un corpo enorme, magnificato dalla sineddoche visiva (una parte per il tutto) che non lo mostra mai interamente. La sua elegante e imponente coda movimenta gli ultimi secondi di ripresa, fino a uscire progressivamente dall'inquadratura all'apparire del titolo del film. È così che vengono presentati il tema e il "mostro marino", l'oggetto intorno al quale si snoda l'intera narrazione filmica.

### 2. Prima che "le" storie abbiano inizio (02'.01" - 02'.59")

Le storie sono due: quella del film, da un lato, e di un romanzo, dall'altro.

Charles Leavitt (sceneggiatore, n.d.c.) afferma: «*Ho voluto fondere la vera storia della Essex con il racconto romanzato di Melville, seguendo il processo utilizzato dallo scrittore per dar vita al suo grande romanzo americano, Moby Dick. La narrazione del film è la visione di Nickerson, ma si evince il punto in cui decolla la fantasia di Melville*». (Citazione tratta dal pressbook).

Su di un rapido incedere musicale, dal nero e in assolvenza, compare una didascalia di orientamento geografico e cronologico che recita: Isola di Nantucket Massachusetts-febbraio 1850.

Situata nell'oceano Atlantico, Nantucket è una piccola isola statunitense oggi meta ambita di surfisti e amanti del lusso. A metà Novecento, l'isola è entrata nella cronaca internazionale per il naufragio del transatlantico italiano Andrea Doria (inabissatosi nel 1956 davanti alle sue coste) ma, nell'Ottocento, Nantucket era invece principalmente conosciuta da pescatori, balenieri e dinastie di ricchi imprenditori marittimi come la capitale della caccia alla balena.

Il loro grasso, trasformato in olio, era l'equivalente del petrolio; anzi, il petrolio prima del petrolio. Una risorsa dunque molto ambita e dalle molteplici applicazioni, che andavano dall'uso della sostanza come combustibile per l'illuminazione, e persino per far marciare i treni, alla cosmesi.

All'inizio della sequenza, il dettaglio mostra il liquido oleoso mentre viene versato in un recipiente. L'oggetto dell'inquadratura a seguire, l'accensione di un lampione, ripreso sempre in dettaglio, mescola invece le carte. Nel 1850, l'anno della didascalia, la diffusione dell'illuminazione pubblica a gas si è ormai affermata e anche Nantucket, sotto il governo anglosassone, ne era verosimilmente dotata. Ma a partire dall'accensione del lampione, l'ambiguo escamotage presta il fianco al travelling (movimento di macchina) in diagonale che, oltre ad aprire al fascino del luogo – con le case che emergono dal buio, le persone ancora in giro e le strade bagnate su cui si riflettono i giochi di luce prodotti dall'illuminazione artificiale, dal faro del porto e dalla luna – introduce (per il

momento di spalle) la fisionomia e l'identità della voice off. Quella voce è di Herman Melville, l'autore di Moby Dick (interpretato da Ben Whishaw).

Melville compare frontalmente nel controcampo successivo (campo medio) mentre cammina, elegantemente vestito e a rapidi passi. Da qui la macchina da presa lo segue (totale in campo lungo e lunghissimo) fino al suo arrivo a una piccola locanda a conduzione familiare.

Dopo aver visitato un discreto numero di città portuali del Regno Unito, i realizzatori si sono resi conto che sebbene avessero potuto effettuare le riprese in Inghilterra, l'architettura non assomigliava affatto a quella tipica del New England. «*Alla fine*», ricorda Tildesley (scenografo n.d.c.), «*abbiamo deciso che era meglio ricostruire la città a Leavesden (Londra n.d.c.), utilizzando la vasca per ricreare il porto*». Tuttavia, poiché le scene sono distanti tre decenni, Tildesley e la sua squadra hanno dovuto allestire i set di due diversi periodi temporali. La nostra Nantucket del 1819 è costituita da strade sterrate e fangose, e gli edifici sono più radi. Per indicare lo stato di avanzamento di 30 anni, lo scenografo afferma nel dettaglio: «*Abbiamo pavimentato la strada e al centro abbiamo aggiunto dei binari ferroviari per evocare la meccanizzazione avvenuta nel corso del tempo. Inoltre, nel porto sono presenti dei battelli a vapore, perché ormai si era in piena età del vapore*». (Citazione tratta dal pressbook).

La locanda. Da un'ambigua semi-soggettiva (nella semi-soggettiva la macchina da presa è posta dietro al personaggio, in modo da vedere sia lui sia ciò che gli sta davanti), si ha un piccolo spaccato dell'interno, dove la proprietaria, la signora Nickerson (Michelle Fairley, inquadrata di spalle), sta sbrigando qualche faccenda domestica. Rimanendo all'esterno e senza perderla di vista, con un breve slider (carrello) laterale, la m.d.p. (macchina da presa) si sposta, da destra verso sinistra, a intercettare Melville che bussa per farsi aprire. Nel campo-controcampo a seguire, la proprietaria gli parla attraverso la porta a vetri, che resta chiusa per tutto il tempo: dopo le otto di sera, la pensione cessa il ricevimento degli ospiti. Ma Melville insiste. Senza dire una parola, bussa di nuovo e appoggia una lettera contro uno dei vetri all'inglese della finestra della pensione.

La signora Nickerson, colta in un primitivo piano di spalle (e in semi-soggettiva), si avvicina per leggerla e, quasi incredula (primo piano in controcampo), non tarda a farlo entrare.

### 3. L'incontro (03'.00" - 07'.12")

La sequenza successiva si apre con un dettaglio evocativo e metaforico (simbolo di un tempo passato): il modellino di un antico veliero in bottiglia ripreso nella sua estensione totale. La m.d.p. vi si sofferma per pochi attimi e scivola via verso destra per posarsi, riprendendolo dall'alto (inquadratura plongée: m.d.p. in posizione perpendicolare all'oggetto/soggetto filmato; l'inquadratura contre-plongée è, al contrario, dal basso), su un altro modellino, ancora in costruzione. La stanza, piuttosto buia, è illuminata in prevalenza dal fuoco del camino, da lampade a olio e da alcune candele che riflettono la luce nei fitti calici appesi al soffitto, nel vetro delle bottiglie e di altri bicchieri mostrati un po' alla volta nel corso della sequenza. Il dettaglio dei modellini è accompagnato da un tappeto melodico di sottofondo e, in primo piano, dal rumore delicato e metallico degli strumenti impegnati nella costruzione del secondo (dettaglio).

Il regista Ron Howard, a proposito delle musiche di Roque Baños, ha affermato:

«*Le sue percussioni hanno incorporato degli oggetti di scena del film, compreso arpioni, corde, pietre affilate ed altri strumenti dell'epoca. Insieme all'orchestra, hanno infuso le musiche di particolari intrinseci a questa avventura*». (Dal pressbook).

Ancora il sonoro: i passi, il rumore di una valigia pesantemente appoggiata sul pavimento e, contestualmente, l'entrata in scena (campo medio) della signora Nickerson e di Melville.

In controcampo, seduto al tavolo di lavoro, il marito: Thomas Nickerson (Brendan Gleeson). Sono sue le mani che armeggiano al modellino ed è lui il motivo per cui Melville è giunto a Nantucket. Chiuso nel suo mondo fantastico e nostalgico, Nickerson è l'ultimo sopravvissuto dei membri dell'equipaggio della Essex ed è diventato anziano custodendo «le cicatrici del suo calvario, anche se la maggior parte ormai sono invisibili».

Melville, come già ha scritto all'uomo (la voice off iniziale corrisponde a una parte del testo della lettera), vorrebbe raccogliere la sua testimonianza per farne la storia di un romanzo. Lo scrittore si avvicina tendendogli la mano, ma non riceve alcun cenno di risposta. Nel riprendere i due, la camera compie una breve panoramica da destra verso sinistra, per poi bloccarsi a poca distanza e avviare una lenta carrellata ottica in avanti (zoom). Melville pone sul tavolo dei soldi (dettaglio): è disposto a pagare «tre mesi di pensione per una notte di racconto»; agli occhi di Nickerson è una follia essere arrivati a Nantucket per una motivazione del genere. Lo scambio di battute tra il vecchio marinaio e Melville si accende e segue, in prevalenza, per campi-controcampi, con la carrellata ottica che insiste e intensifica i primi e i primissimi piani, mentre le semi-soggettive, dell'uno e dell'altro, si alternano ad essi. Il vecchio non ha intenzione di parlare della Essex. Non c'è niente da dire su quella vicenda.

Nickerson: «La Essex finì in secca, ci fu un'inchiesta accurata». Melville: «Mi pare che l'inchiesta fosse men che veritiera...». Nickerson: «Andatevene!».

Il marinaio è fermo sulla propria posizione e non potrebbe essere diversamente. Non ha mai parlato dell'episodio «non l'ha mai fatto – dice la moglie poco più avanti – mai! C'è una sorta di dolore in lui, la sua anima è tormentata e ha bisogno di confessione...». Così, mentre Melville, innervositosi per tanta resistenza, fa per andarsene, la donna lo persuade a restare; penserà lei a convincere il marito. Nel dialogo tra marito e moglie, la carrellata ottica delle semi-soggettive non è più in avanti ma indietro (come a rendere più oggettiva la visione), e la m.d.p. ha una doppia modalità di ripresa: l'inquadratura sulla signora Nickerson è ferma, mentre sul marito, la ripresa con la steady-cam (m.d.p. agganciata a un supporto meccanico ammortizzato e dotato di corpetto che viene “indossato” dall'operatore) la rende leggermente mossa, tesa a declinare lo stato d'animo dell'uomo, in balia delle proprie onde emotive.

Grazie all'aiuto della signora Nickerson – determinata ed efficace («chi bada a questo posto mentre tu non fai nient'altro che bere? Tu parlerai con quell'uomo il tempo che sarà necessario a tenere il suo denaro») – il giovane scrittore potrà mettere nero su bianco una storia fino ad allora mai raccontata e talmente forte da scuotere e cambiare lo scenario della letteratura americana.

Dopo il confronto con la moglie del marinaio, girato in prevalenza in primo piano e in campo-controcampo, l'alternanza dei piani di ripresa si fa meno serrata. Nell'ultima parte della sequenza, pur non reputando Melville uno scrittore all'altezza (questo sarà «un altro dei vostri racconti marinareschi? Avete mai letto Hawthorne signor Melville? Quello è uno scrittore, un grande scrittore»), Nickerson accetta. L'ex marinaio afferma: «Vi dirò della Essex. Credo che rimarrete deluso, ma ogni parola che dirò sarà vera. La storia della Essex è la storia di due uomini: il capitano George Pollard e il suo primo ufficiale Owen Chase».

Un breve travelling in diagonale da destra verso sinistra, segue il racconto coadiuvato da un carrello ottico in avanti e da una leggera panoramica. Attraversato dai riflessi delle ombre, che come una rete a maglie larghe si ripetono modulari sulla mezza figura, imprigionandola al ricordo, il vecchio marinaio, per nulla alterato dall'alcol, è ora alla sinistra dell'inquadratura. Al pronunciare del nome del primo ufficiale, la m.d.p. va a stringere su di lui ponendolo in primissimo piano. Da questo momento, in analessi (o flashback), parte il suo racconto.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

**Nathaniel Hawthorne** – dal cui romanzo più famoso, “La lettera scarlatta” (peraltro scritto nel 1850, un anno prima di “Moby Dick”), sono stati tratti tre film – insieme ad Edgar Allan Poe, lo stesso Melville e Mark Twain, è ritenuto uno dei massimi interpreti narrativi statunitensi dell'Ottocento.

### 4. Owen Chase (07'.13" - 08'.00")

Owen Chase (Chris Hemsworth) è il ponte tra il presente narrativo e il passato.

Sul finire dell'inquadratura precedente, in assolvenza sonora e in off, si sente la voce della moglie che lo chiama. A far seguire la sua immagine è, invece, il montaggio a stacco che si apre con un totale in esterni in campo lungo. All'interno dell'inquadratura si vede il paesaggio, la campagna di Nantucket con uno scorcio di mare sullo sfondo, la casa dove vive con la moglie, la moglie stessa, Peggy (Charlotte Riley) che avanza verso di lui. Owen Chase è in cima a una scala, alle prese con la riparazione del tetto. Quando il bambino (o bambina, come spera Owen) che stanno aspettando nascerà non potrà dormire sotto un «tetto sfondato»! Peggy, a figura intera, lo raggiunge per porgergli la giacca e lo sollecita a non fare tardi. Chase ha una riunione importante, dove si gioca il suo e il loro futuro, dato che gli è stato promesso un posto di capitano.

Nell'intera scena i primi piani sono ridotti e lasciano spazio a tagli di ripresa di respiro più ampio, dove predominano i totali, girati da angolazioni diverse, in campo lungo e lunghissimo. La musica over crea il raccordo sonoro con la sequenza successiva.

### 5. Il patto (08'.01" - 15'.40")

Sul piano visivo, invece, il passaggio avviene per stacco netto e con una successione di dettagli.

Una mola in funzione che affila la punta di una fiocina, il fuoco che arde continuamente (utilizzato per forgiare il ferro degli arpioni), l'esposizione di alcune fiocine, pronte per essere vendute, dichiarano la nuova ambientazione. La musica over si somma alle voci del porto di Nantucket e alle grida dei gabbiani, mentre i primi piani e i campi medi dedicati a Chase si alternano nel montaggio a panoramiche, carrellate veloci, dettagli e campi lunghi che restituiscono la simultaneità e vivacità portuali quotidiane. Le varie attività, le strade affollate, le acque piene di velieri e di altre imbarcazioni e, infine, la borsa, il mercato dove viene stabilito il valore quotidiano dei cetacei, a cui segue l'importante appuntamento.

Ad attendere Chase c'è il signor Mason. La steady-cam lo inquadra a mezza figura per poi seguire, oscillando leggermente, entrambi di spalle mentre si accomodano nell'ufficio della compagnia degli armatori di Nantucket. La steady-cam continua a mantenersi su Mason, che fa gli onori di casa e si complimenta con Chase per il lavoro svolto per loro negli ultimi anni. Questo è il motivo per cui l'armatore ha deciso di offrirgli una posizione di prestigio a bordo di una nave appena riarmata e pronta a salpare: la Essex. La posizione non è però quella di capitano, promessa a suo tempo dallo stesso Mason, ma di primo ufficiale. Chase, nel primo piano del controcampo, esprime tutto il suo disappunto, ma le sue parole non scalfiscono minimamente le decisioni prese. L'armatore: «La Essex sarà capitanata da George Pollard, rampollo di una grande famiglia di balenieri. Per inciso, suo padre è un nostro finanziatore».

Sui campi e controcampi che si interfacciano in questa parte di dialogo, si inseriscono i primi piani di George Pollard (Benjamin Walker) – accentuati dal carrello ottico in avvicinamento – che segue la vicenda sentendo l'intera conversazione dalla stanza accanto. Mason: «Il sangue signor Chase. Potete avere tutti i viaggi che volete al vostro attivo, ma il sangue vince su tutto!».

Un “tutto” che Chase, di umili origini, si è dovuto guadagnare con la propria fatica.

Per le sue doti e qualità, pur di averlo a bordo, Mason gli offre una percentuale di guadagno mai offerta prima a nessun primo ufficiale e, inoltre, promette – stavolta per iscritto – che se farà ritorno con duemila barili di olio di balena, sarà fatto capitano con la prossima spedizione.

A casa, mentre predispone i preparativi per la partenza, Chase continua a essere contrariato e manifesta la propria rabbia di fronte alla moglie. Ma anche lei è scontenta. Sa di aver sposato un baleniere, vorrebbe però essere certa che tale lavoro non ne comprometta la vita e torni a casa sano e salvo. Non importa quando, basta che torni.

Afferma Ron Howard: *«Mostrare al principio il rapporto di Owen con la moglie è di vitale importanza per comprendere il suo personaggio. Quando la storia si incentra sulla volontà di trovare la strada di casa, dobbiamo immaginare che c'è qualcosa di molto più significativo per cui vale la pena lottare, a parte la propria vita: ma è il concetto di famiglia e la donna che ama ciò che è realmente importante»*. (Dal pressbook).

Con stacco netto, il montaggio alternato (modalità che mette in relazione eventi legati tra loro che accadono simultaneamente in luoghi diversi; la dimensione temporale, quindi, è la stessa) mostra adesso il congedo di George Pollard dal padre e le sue raccomandazioni. Sia a casa Chase che al cospetto dei Pollard, la m.d.p. riprende la scena mediante i piani ravvicinati dei vari personaggi.

Sull'ultima inquadratura di Pollard, salito in carrozza per avviarsi al porto, la dissolvenza incrociata del sonoro (al brano musicale di accompagnamento subentrano le parole del reverendo che benedice la Essex e l'intero equipaggio) prelude a un montaggio di tipo ellittico che contrae il tempo della visione, e della narrazione, conducendola verso la fine della sequenza. La sintesi ultima è affidata a tre inquadrature, disposte in un ordine di intensità crescente: il primo piano di Peggy, che non riesce a sganciare lo sguardo dalla Essex appena partita; il totale del gruppo di persone (che sembrano uscite da un quadro di Courbet) riunite sul molo intorno al reverendo benedicente – le cui parole continuano a diffondersi in primo piano insieme alle voci dei gabbiani; la panoramica aerea che ruota intorno alla Essex, ormai diretta verso il largo.

## **6. Sul ponte (15'41" - 20'27")**

Lo stacco netto del montaggio determina un ritorno al presente della narrazione (anno 1850).

Di nuovo nella stanza di Thomas Nickerson, il racconto della storia riparte da un rapido susseguirsi di passaggi all'interno delle prime due inquadrature: dal dettaglio dei bicchieri sul tavolo, al primo piano di Nickerson (alla sinistra del quadro), a quello di Melville (a destra) nel controcampo. Nei ricordi del vecchio marinaio, il viaggio della Essex inizia a fine 1819 (in realtà la baleniera salpa da Nantucket il 12 agosto 1819). Furono tra gli ultimi a salpare e questo fu il motivo per cui Nickerson, allora quattordicenne, e il suo amico Barzillai riuscirono a salire a bordo. Mentre il racconto prosegue, il dettaglio del pennino di Melville, che viene intinto nell'inchiostro, irrompe sui primi piani. Subito dopo, la voce off che invita l'allora giovane mozzo a non «stare con le mani in mano», entra in assolvenza sonora nella storia. Il ralenti (o slow-motion) su un evocativo primo piano in bianco e nero di Nickerson ragazzino (Tom Holland), enfatizza ulteriormente la messa a fuoco del ricordo.

Il montaggio alterna il dialogo Melville-Nickerson alle scene sulla Essex, dove Thomas cerca di capire il da farsi, osserva i marinai più esperti e le spille di osso di balena che indossano, guadagnate ogni volta che ne hanno catturata una. «Ne avrò dodici così, un giorno», dice proiettandosi in un futuro immaginario in cui sarà come loro, o meglio di loro. Tom ha voglia di diventare uomo e di farlo rapidamente. Accompagnate da una musica over in sottofondo, le voci, così come i rumori delle faccende che vengono svolte sul ponte, passano ripetutamente da in a off (ovvero, da un suono che appartiene alla storia ed “in” campo, a un suono che pur continuando ad appartenere alla storia è fuori campo, “off”). Si ricorda qui, ancora una volta, che il suono over, al contrario, è sempre extradiegetico, al di fuori della narrazione. Lo sentono, cioè, soltanto gli spettatori).

Le inquadrature, invece, sono piene e attraversate in profondità dal gioco di linee ortogonali e dai molti tagli in diagonale, resi – inizialmente – con la disposizione della mercanzia, delle cime, delle casse degli attrezzi, degli angoli di ripresa di alberi e vele, ma anche con la presenza dell'acqua mossa dal vento che entra in campo a sorpresa. A tratti, le inquadrature si fanno inclinate e fortemente angolate.

Sul ponte, Chase trova il compagno di navigazione di sempre, Matthew Joy (Cillian Murphy), secondo ufficiale, e si ferma a scambiare qualche breve battuta con lui, fin quando non scorge il capitano Pollard.

Il dialogo tra il primo ufficiale e il capitano viene mostrato mediante l'uso del campo-controcampo e delle semi-soggettive. Entrambi si studiano e, benché ancora molto in latenza, spuntano qua e là note di diffidenza e la reciproca attitudine egocentrica, colorata di sfidante spavalderia in Chase e di senso di superiorità in Pollard.

Nella sua impeccabile divisa, il capitano ordina di salpare. La concitazione sale. Dal porto, Pollard senior, il padre, e gli armatori della compagnia di Nantucket osservano a distanza ciò che accade a bordo. L'inquadratura figura soprattutto come un inserto visivo, che ha lo scopo di mettere in evidenza la dipendenza, anche psicologica, di Pollard (personaggio complesso) dal padre e dal nome che porta. La m.d.p. filma la dinamica del momento da punti di vista diversi, alternando totali a campi medi, panoramiche a dettagli, primi e prmissimi piani dei volti e dei corpi indaffarati dei membri dell'equipaggio. La Essex è ripresa da sopra, di fianco, da vicino e da lontano. Ai suoi tre alberi sono fissati e intrecciati con ordine talmente tanti elementi da farla apparire tanto raffinata quanto gigantesca; ancora di più di quello che è.

#### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

La Essex di *Heart of the Sea - Le origini di Moby Dick* è un autentico veliero utilizzato per le riprese in mare aperto, mentre una sua replica era situata in una vasca presso i Leavesden Studios (Londra, n.d.c.). «Abbiamo fatto molte ricerche», afferma Mark Tildesley. «Non c'erano ovviamente\* delle fotografie dell'epoca, ma abbiamo raccolto alcune immagini visive da dipinti, disegni e simili. A Mystic, nel Connecticut, esiste un museo marittimo dove è esposta l'ultima baleniera originale, la Charles W. Morgan. E stata completamente ristrutturata, ed è stata una risorsa fondamentale per noi». Lo scenografo ha individuato una nave che poteva replicare la Essex del film, che misura poco più di 30 metri di lunghezza, divisa in sezioni che rappresentavano le zone riservate agli ufficiali e alla ciurma, e con un ponte inferiore per lo stoccaggio dei barili di olio. Le navi dell'epoca erano equipaggiate di quattro o cinque barche a remi, della lunghezza di circa 10 metri, che venivano calate in acqua quando la vedetta urlava «Soffia!» all'avvistamento della preda. Tildesley ed il suo team hanno girato il mondo alla ricerca di una nave di dimensioni adeguate e in scala, per poi scoprire che quelle probabili «erano già tutte prenotate da tempo. Ma fortunatamente abbiamo trovato una nave, chiamata Phoenix, in Cornovaglia, delle dimensioni simili alla Essex, anche se dotata di due soli alberi maestri, mentre la Essex ne aveva tre. Così siamo giunti a un piccolo compromesso». Il team addetto alle scenografie ha costruito in seguito una replica della Phoenix, adagiandola su una sospensione cardanica al centro di una grande vasca esterna presso i Leavesden (gli studi londinesi, n.d.c.). «La replica è leggermente più grande per permetterci di lavorare meglio», dice Tildesley. «Ha un telaio in acciaio, ma tutto ciò che si vedrà - il sartame, gli alberi, ecc. - sono stati realizzati da una società che costruisce barche. Quindi, l'esterno è una copia della nave reale a tutti gli effetti».

L'interno invece è tutta un'altra storia. Il team degli effetti speciali [...] ha piazzato dei serbatoi nella replica della nave che all'occorrenza venivano riempiti o svuotati per modificare l'inclinazione della nave da entrambi i lati, fino addirittura a comprometterne la galleggiabilità e farla affondare. Il

braccio idraulico del giunto cardanico ha fatto oscillare la nave, in una sequenza particolarmente importante: quando Pollard decide di testare la tempra del suo equipaggio con la gestione diretta della nave per far fronte a una tempesta in arrivo (vedi **sequenza 8. La prima tempesta**). (Testo e citazioni tratte dal pressbook).

*\*Nota di servizio:* le prime immagini fotografiche sono del 1839. Questo per dire che il termine “ovviamente” non può essere generico, ma è relativo solo alla Essex, di cui, appunto, non sono state trovate foto.

La musica over sale in primo piano, frapponendosi al rumore delle onde che sbattono contro la baleniera e si infrangono sul ponte, a quello della resistenza dell’argano, allo stridere di cime e funi minori, al suono, prima ovattato e poi scrosciante, prodotto dall’ancora in emersione, al vociare in gergo marinaresco che accompagna le azioni. Il ritmo comincia a essere visibilmente dettato dalla forza degli elementi naturali, il vento e il mare *in primis*, che lanciano subito la propria sfida e consentono di mettere in luce le capacità, le abilità e il coraggio di Chase. Pollard capirà ben presto di che pasta è fatto il suo primo ufficiale.

### **7. La cena (20'28" - 25'11")**

A cena si manifesta un saggio della tensione tra i due uomini che porterà presto a uno scontro verbale. Per quanto la loro competizione si allontani dagli stereotipi del genere – il film di Howard la mantiene controllata – a tavola, traendo spunto da una pietanza non gradita a Chase, Pollard prova a umiliarlo, mettendo in risalto il suo retroterra “campagnolo” e tirando in ballo l’incarcerazione del padre, che lo ha reso orfano.

Il conflitto verbale è contenuto dal secondo ufficiale – seduto con loro – che cerca di fare da mediatore non rispondendo alle provocazioni del capitano: «In mare si arriva tutti da percorsi diversi; di regola noi tendiamo a non fare troppe domande». Anche lo stesso Chase, pur rispondendo, si contiene e, per non dare spago alla protervia del suo superiore, «con il permesso del capitano» si alza da tavola per andare ad assegnare «le scialuppe e le guardie» all’equipaggio, o come lo definisce di lì a poco: «il più miserabile branco di strusciaponte mai visto».

Pollard, pieno di sé e del nome che porta, resta al suo posto.

Tra gli “strusciaponte”, Nickerson non è soltanto il più giovane ma anche il più debole di stomaco. L’antidoto non può che essere un bel metodo ortodosso e, saliti in coperta, è ovviamente Chase a metterlo in pratica. «È il modo migliore per riconciliarsi con Nettuno!» gli dice catapultandolo letteralmente fuori dall’imbarcazione e tenendolo qualche attimo a testa in giù, sospeso sulle acque scintillanti dell’oceano. Impaurito e dispiaciuto per la propria fragilità, Nickerson riceve così una sorta di battesimo. Da questo momento per lui, orfano di entrambi i genitori, comincia la nuova vita all’interno della sua nuova famiglia, e sarà tale «nel bene o nel male... male perlopiù». Dopo queste parole, Chase lascia Nickerson a pulire il ponte e, sotto un cielo notturno rischiarato dalla luna e da qualche lanterna, in soggettiva (sguardo di Nickerson - la soggettiva fa coincidere l’occhio della macchina da presa con quello del personaggio; lo spettatore è come se vedesse con i suoi occhi) e in leggero plongée, la m.d.p. riprende Chase a figura intera mentre se ne va. A fine sequenza, un totale in campo è incentrato sulla Essex in mezzo al mare.

### **8. La prima tempesta (25'12" - 33'44")**

Sott’acqua, in contre-plongée, una suggestiva inquadratura angolata riprende lo scafo del veliero.

È mattina. In off, Chase impartisce ordini: durante la giornata i suoi uomini impareranno ad andare a caccia di balene. La voce arriva nella cabina di Pollard. Il capitano è in piedi (campo medio) occupato a dare la carica a un orologio di bordo, prima di spostarsi verso un oblò (soggettiva) con vista sul ponte, per osservare quel che avviene al di sopra della sua testa. Salito in coperta si rivolge allo stesso Chase con l’ordine di «preparare i coltellacci» (le vele trapezoidali che vengono spiegate con il tempo buono per velocizzare l’andatura di un veliero).



Agli occhi di Chase l'operazione non è prudente. Si stanno per avvicinare alla corrente del Golfo e questa, alimentata dai venti, può rendere ingovernabile il veliero.

Ma l'arroganza e l'inesperienza di Pollard rendono nullo qualsiasi consiglio e, se inizialmente la scelta del capitano appare felice (finalmente il veliero prende velocità), nel giro di poco tempo la situazione precipita. È, infatti, in arrivo una burrasca e procede a una velocità superiore alla loro.

Chase ritiene che si debbano ridurre le vele. Nonostante anche il secondo ufficiale insista sul farlo, Pollard risulta irremovibile.

“Durante il secondo giorno, mentre percorrevamo a velocità moderata la nostra rotta lungo la corrente del Golfo, un improvviso turbine di vento colpì la nave da sud-ovest, abbattendola sul fianco, sfondando una delle lance, distruggendone altre due e squassando la cambusa. Vedemmo chiaramente la raffica avvicinarsi, ma non fummo in grado di calcolarne nel complesso la forza d'urto. Tre colpi raggiunsero il legno babordo, proprio mentre l'uomo al timone stava per virare sottovento, in un istante la nave era battuta [...]. Il turbine era accompagnato dalle più violente correnti e rombi possenti di tuoni. L'intero equipaggio rimase per qualche tempo in uno stato di totale confusione e sconforto”. (Dalle note di Thomas Nickerson).

La scena della burrasca è la prima delle scene potenti del film.

I totali in campo lungo e lunghe, con il «grosso» in arrivo sullo sfondo, fanno da prologo a un susseguirsi di campi sempre più stretti, intensi e veloci, a mostrare la Essex attaccata dalla furia della tempesta. Cielo e mare si fanno plumbei, cupi; a tratti sembrano unirsi ed essere indistinguibili. Il montaggio diventa serrato, velocissimo, e dà intensità al racconto. Scrive Gianni Canova: «Ogni inquadratura non dura più di 2/3 secondi, Hanley e Hill (i montatori, n.d.c.) tagliano e accostano le immagini con veemenza, in modo – verrebbe da dire – “burrascoso”: corde, vele, fiocine, funi e poi volti, mani, occhi e acque e onde e schiuma e urla e furia e paura». (Gianni Canova, “Heart of the Sea - Il montaggio di Daniel P. Hanley e Mike Hill”).

Finito l'inferno, Chase viene convocato dal capitano, intenzionato a rientrare a Nantucket e a chiedergli le dimissioni: «... per aver interferito con gli ordini del capitano, mettendo a rischio la vita di tutto l'equipaggio». Chase fatica a credere alle proprie orecchie. Lo scontro tra i due, ripreso in campo-controcampo e in semi-soggettiva, è inevitabile. «L'imperizia marinaresca» e la debolezza mascherata di arroganza, questo ha messo a rischio la vita degli uomini della Essex.

Chase, facendo appello alla ragione, si calma e fa notare a Pollard che ritornare a Nantucket, senza neanche un barile d'olio, sarebbe non solo uno sbaglio ma addirittura «inappropriato per uno che si chiama Pollard», tanto quanto per uno che si chiama Chase. L'unica cosa da fare è, invece, cercare di sfruttare il tempo che hanno a disposizione per riempire al più presto la nave d'olio, così da far ritorno a casa e liberarsi l'uno dell'altro. «Potete credermi – conclude Chase, in primo piano – questo lo desidero almeno quanto voi».

## 9. Preludio (33'45" - 34'32")

«Erano come una coppia mal maritata. In una coppia mal maritata ci si tollera, signor Melville, ma una coppia mal maritata può anche affondare la nave». Sulle parole del vecchio Nickerson, prima in voce off e poi in, la narrazione si riaffaccia al presente. Melville in primo piano, di profilo, prende nota. Le inquadrature, soprattutto le soggettive di Nickerson, sono adesso chiaramente pendolanti (lo erano già all'inizio dell'incontro, ma lì, il carattere ondulatorio della ripresa – emerso anche nella sequenza dell'appuntamento con gli armatori – era quasi impercettibile).

La Essex, racconta il marinaio, richiamato alla storia da Melville, non fece rientro a Nantucket e presto udirono «quel grido che ogni baleniere prega di sentire: Soooffffiaaaa!». Su quest'ultima parola, la voce in è enfatizzata da un doppio movimento convergente. Se, infatti, da un lato, grazie

al carrello ottico, è l'inquadratura a stringere sul volto del marinaio, dall'altro è il marinaio stesso che si sporge in avanti, caricando il volto di forza espressiva.

#### **10. Soffia! (34'33" - 40'48")**

Come narra la didascalia, dopo 3 mesi di mare, nell'Oceano Atlantico meridionale avvenne il grande incontro. Ecco il primo branco di balene. «Soffia!!!», urla Chase. Un rapido viavai di azioni prende immediatamente corpo e le scialuppe vengono calate in mare. La caccia ha inizio.

Le inquadrature sono ancora una volta varie. Sopra le acque dell'oceano, le ampie panoramiche a volo d'uccello sono seguite da straordinarie riprese subacquee, in contre-plngée, delle scialuppe in movimento. A queste si alternano totali, campi medi e primi piani dei volti dei marinai che vogano a tutta velocità per avvicinarsi ai cetacei, mentre tra un remo e l'altro danzano i delfini. E, poi, l'avvicinarsi all'obiettivo. Gli sbuffi, i salti, le code maestose e armoniose che colpiscono l'acqua e la rimbalzano sui marinai. Le scialuppe fiancheggiano un'intera famiglia di cetacei. Chase prepara il lancio delle fiocine; vengono controllate le cime a cui sono legate. Tira e colpisce un grande capodoglio. La preda ferita si immerge, scende in picchiata, trascinando con sé la cima, che rischia di spezzarsi. La reiterazione sul dettaglio della fune che si srotola vertiginosamente, riassume la frenesia vorticoso degli ultimi attimi. Il controllo, il pericolo e la drammaticità del momento cessano solo quando la fune si blocca, a meno di dieci braccia dalla fine della sua estensione. Dalla soggettiva di William Bond, che dalla Essex osserva la scena con il cannocchiale, vediamo la balena emettere uno dei suoi ultimi soffi. E poi, a figura intera, Chase che conficca più volte l'arpione nella carne del cetaceo; il totale delle scialuppe che gli girano intorno e finalmente il grido: «ciminiere in fiamme!». Vittoria! Sembrano urlare gli uomini con i remi alzati (totale in campo lungo). Il bottino è sicuro e le operazioni per sciogliere il grasso possono avere inizio. I primissimi piani di Nickerson e Chase si stemperano nel dettaglio dell'occhio del capodoglio arpionato ed esanime, tra le acque diventate ormai rosse di sangue (totale in semi-soggettiva e in campo lungo).

Se fino a questo momento gli elementi per misurare il tempo, lo spazio e le capacità previsionali umane, sono stati (e saranno anche in seguito) le navi in bottiglia, le candele, i goniometri, gli orologi e le bussole, adesso, spazio, tempo e potenzialità sembrano convergere e annullarsi in un unico elemento: la balena. È qui che finito e infinito si incontrano, che passato e presente, morte e vita si uniscono, prima che il ciclo ricominci.

#### **11. Materie prime (40'49" - 44'33")**

Sulla Essex il sole è ormai tramontato da un bel po', ma la giornata non si è ancora conclusa.

Dall'alto, con un suggestivo e metaforico movimento di macchina, una lenta panoramica a spirale traghetta lo spettatore nel cuore delle operazioni del taglio delle carni, di pulitura delle stesche e di raccolta del grasso. Tutte operazioni che si svolgono a bordo. Le inquadrature, in prevalenza oblique e completate da brevi e lente panoramiche descrittive, di taglio verticale, quando non sono campi medi o totali, sembrano incollate all'oggetto di ripresa, quasi a immedesimarvisi.

Cessata la spettacolarità della tormenta, prima, e dello scontro col cetaceo, poi, a bordo, la potenza espressiva è data dalla forza dello scavo visivo. I piani ravvicinatissimi mettono in risalto la fisicità corporea, cruda e schietta, con un apice raggiunto nel momento in cui Nickerson, tra le battute ironiche dei suoi compagni (che sanno cosa lo aspetta), viene calato nella testa della balena per recuperare lo spermaceti, il grasso più prezioso. La m.d.p., in modalità sineddotica, riprende parzialmente a vorticare dall'alto verso il basso, per poi lasciare il passo ai campi più stretti e ai controcampi, che si concludono con un primo piano del giovane mozzo che ha letteralmente toccato il fondo. «Un uomo laggiù può trovare se stesso» dice, sorridendo in primo piano, Nickerson ormai adulto.

Il breve flashforward (ovvero, il tempo successivo alla memoria narrata) riporta la storia al presente. L'anziano marinaio non potrà mai dimenticare quella prima balena che fruttò ben «47 barili», come afferma mentre la m.d.p. è concentrata sul dettaglio delle sue mani che versano un po' di olio in una lampada, per alimentarla di nuovo. Ma la felicità ebbe «vita breve» e furono costretti a muovere verso altre rotte. Il dettaglio di un disegno, illuminato dalla luce di un bastoncino imbevuto d'olio, mostra il percorso fatto nel mese che impiegarono a superare Capo Horn, in Cile, il punto più estremo del Sudamerica.

La dissolvenza incrociata sul totale in campo lungo del veliero indica il ritorno al flashback. La voce di Nickerson passa ora in dimensione off.

La macchina da presa, in avvicinamento, sembra planare sull'acqua per poi innalzarsi e riprendere – a figura intera in piano ravvicinato – Chase, di vedetta in cima al pennone dell'albero più alto.

Nickerson ricorda che in questo periodo i rapporti tra Chase e il capitano Pollard si fecero più tesi. Pollard trascorreva la maggior parte dei giorni in cabina perché a disagio di fronte ai suoi uomini.

Le risorse, infatti, si stavano esaurendo, mentre i giorni del ritorno a casa si stavano allungando.

## 12. L'avviso (44'34" - 49'23")

Giunti sulle coste dell'Ecuador, alcuni membri dell'equipaggio provano a vendere dei barili di olio in cambio di cibo. Dopo alcuni piani di ripresa, incentrati sulle possibili trattative e i dettagli della macellazione di un grosso pesce locale, un breve piano-sequenza, girato con la steady-cam, riprende la conversazione di un baleniere spagnolo, il capitano della Santa Maria, con due membri del suo equipaggio. Dal racconto, esplicitato in seguito – nell'incontro che avranno con lui Pollard, Chase e il secondo ufficiale – si evince che al largo delle acque ecuadoregne, dopo aver avvistato una moltitudine di cetacei che avrebbe certamente fatto la loro fortuna, la sua nave era stata attaccata e distrutta da un enorme capodoglio bianco. In quella circostanza morirono anche sei uomini dell'equipaggio.

Interrotta dall'arrivo di Pollard e dei suoi due ufficiali, la conversazione prosegue in uno spazio meno affollato. Il totale, inquadrato in taglio diagonale e realizzato con un obiettivo fisheye (obiettivo superiore al grandangolo, con distorsione curvilinea del campo visivo), li riprende tutti e quattro in leggero contre-plongée. Ascoltato il racconto, nonostante il capitano spagnolo abbia cercato di metterli in guardia, e nonostante il secondo ufficiale non pensi che la storia sia vera, Pollard e Chase decidono di partire immediatamente e spingersi in quelle acque, a mille leghe lungo l'Equatore, verso i «banchi estremi». Lì, secondo il racconto del capitano spagnolo, avrebbero potuto vedere distese di code a perdita d'occhio e, in poco tempo, avrebbero potuto recuperare migliaia e migliaia di barili d'olio, e tornare a Nantucket nell'arco di sei mesi.

Flashforward. Sul montaggio a stacco, il dettaglio della mappa geografica sulle coste cilene, peruviane ed ecuadoregne. «La cupidigia – racconta Nickerson girando con il bicchiere in mano intorno al tavolo ricoperto dal cielo di bicchieri – si impossessò del capitano e del primo ufficiale, prendemmo il largo mille leghe lungo l'equatore, dove terminava la conoscenza e cominciavano le speculazioni». Di nuovo il flashback. In dissolvenza, sui riflessi dorati dell'oceano, compare di vedetta, a figura intera, il capitano Pollard con il cannocchiale puntato verso l'orizzonte. Su di una panoramica in campo lunghissimo, con la Essex in mezzo all'Oceano, la voce off di Nickerson continua a narrare ancora per alcune inquadrature. Il campo medio su Pollard e il secondo ufficiale, intenti a studiare la rotta (anche qui l'obiettivo usato è il fisheye) chiude il flashforward e introduce il campo-controcampo, in piano americano, primo piano e in semi-soggettiva (girato con la steady-cam), in cui avviene il confronto tra il capitano e Owen - o Henry - Coffin (Frank Dillane).

Coffin (cugino di Pollard, già incontrato) si è recato da Pollard per comunicargli il malcontento dell'equipaggio che, a suo dire, non vede la necessità di spingersi in territori così ignoti. Indisposto,

soprattutto dall'inopportuno tono confidenziale – ha osato rivolgersi a lui, capitano, chiamandolo cugino in presenza del secondo ufficiale – Pollard non può che rispondergli in un solo modo.

### **13. Banchi estremi: il naufragio (49'24" - 01.04'18")**

La didascalia riporta: “Banchi estremi, 14 mesi in mare”. Il viaggio dunque prosegue verso le rotte inesplorate del Pacifico. Il campo lunghissimo, ripreso dalla panoramica aerea, in avvicinamento alla Essex, è seguito da un primo piano in esterni di Pollard – che avvalendosi di un sestante, cerca di prendere le misure della posizione del veliero – e da alcuni dettagli su faccende di quotidiana ordinarietà marinara. La Essex è a circa 1500 miglia nautiche oltre le Galapagos, quando l'orecchio attento di Chase capta il suono di un soffio in lontananza. Contemporaneamente, la vedetta riesce a vedere a babordo (a sinistra della prua) della schiuma bianca. In un attimo l'intero equipaggio si mobilita. La soggettiva dal cannocchiale di Pollard mostra in lontananza un grandissimo branco di cetacei. Una meraviglia per gli occhi e le tasche!

In over, ricreando quasi un'atmosfera da “cavalcata” bellica wagneriana, un energetico motivo musicale accompagna le fasi del calo delle scialuppe. La musica è affiancata dal roboante rumore emesso dai cetacei che emergono e si immergono continuamente nelle acque oceaniche. Gli occhi non sanno dove e cosa guardare per primo; le scialuppe sono circondate. Il montaggio mostra e alterna primi e primitissimi piani a campi medio lunghi. Comincia la caccia.

Vengono lanciate le prime fiocine e almeno un paio di capodogli vengono colpiti. Ma a un certo punto, inaspettatamente, un grosso cetaceo, passa sotto a una delle scialuppe e, con un colpo di coda, la ribalta, gettando l'equipaggio in mare.

«La balena?», dice Melville nell'attimo di flashforward inserito tra le immagini del passato. «È vero?» «Sì. Fin troppo è vero», ribatte Nickerson. Subito dopo, il primo piano degli uomini che cercano di raddrizzare la scialuppa – introdotto dallo stacco netto del montaggio – dà continuità alla storia e alla caccia, che riprende.

La scena si avvale di alcuni plongée in campo lungo e lunghissimo, il cui uso consente allo spettatore di farsi un'idea chiara dei rapporti di forza tra quelle creature marine e gli uomini dell'equipaggio. La Essex recupera la scialuppa danneggiata, vengono velocemente fatte delle riparazioni, ma la balena, gigantesca, con il dorso e il muso solcati da innumerevoli cicatrici, sorprendentemente, passa ancora al contrattacco, trasformandosi in una vendicativa cacciatrice.

Stavolta nel mirino c'è la Essex, colpita più e più volte fino ad aver spaccata la sottochiglia.

### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

Lo scenografo Mark Tildesley afferma: «Dovevamo assicurarci che la balena sembrasse una presenza viva nel film. Abbiamo provato con alcune immagini di balene bianche, davvero fantastiche, ma purtroppo il bianco puro generava un'immagine eterea e calma. Ma durante le nostre ricerche abbiamo imparato molto sulle balene più anziane, ad esempio che iniziano a perdere la pelle, così abbiamo optato per un colore più scuro per la balena, ma che lascia intravedere delle chiazze di bianco proprio a rappresentare la perdita di scaglie».

«Inoltre, abbiamo apportato degli sfregi che testimoniano precedenti battaglie con gli esseri umani o altri predatori, quindi, il suo aspetto trasmette la durezza della sua storia», aggiunge la produttrice degli effetti visivi, Leslie Lerman. (Citazioni tratte dal pressbook).

Chase non si lascia impressionare e si fa preparare le fiocine più grosse che ci sono a bordo. «Vuole la guerra? Come è vero che respiro, è mia». Le parole sono di un Chase arrabbiato e determinato.

Quando lancia, la m.d.p. lo ritrae in campo medio, e in primo piano subito dopo, con l'azione andata a segno. Ma da questo momento la vendetta della balena sarà ancora più cruenta. Ferita, si incattivisce e con un colpo di coda violentissimo colpisce la Essex, tirando giù un albero della nave.

In picchiata, con la cima legata alla fiocina, sprofonda negli abissi trascinando con sé tutto quello che la cima incontra sulla propria traiettoria.

Nel montaggio alternato è ancora l'uso della sineddoche, con le parti, i frammenti, i dettagli che si alternano ai campi stretti a dare l'idea dello sconquasso. Il velocissimo ritmo, impresso loro dai montatori, ne determina la forza espressiva. Nessuno fa in tempo a tagliare la fune e a interrompere quella folle corsa. La situazione è drammatica e l'equipaggio ha perso due uomini. Vista la realtà dei fatti, il capitano Pollard dà l'ordine di abbandonare la nave. C'è solo il tempo di raccogliere le vivande e tutto quello che può essere utile alle scialuppe rimaste per poter proseguire il viaggio.

Dopo alcune ore non c'è più niente da fare. Il divampare di un incendio non lascia scampo.

L'equipaggio, messosi in salvo, è raggiunto a nuoto da Chase che fa appena in tempo ad allontanarsi prima che la Essex venga totalmente avvolta dalle fiamme e si inabissi pezzo per pezzo.

### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

Ron Howard afferma: «*Filmare nella vasca (la piscina ricreata negli studios londinesi, n.d.c.) è stato di vitale importanza quando non si potevano girare delle scene in sicurezza in mare, che si trattasse della scena della tempesta o dell'attacco della balena e l'affondamento della nave, o di qualsiasi cosa che potesse richiedere una mole di lavoro notevole di stunt*». (Tratto dal pressbook).

Il buio della notte, illuminato dalla combustione dell'olio (ripreso in campo lungo), magnifica la drammaticità della scena. Pollard, in primo piano, è attonito, non riesce a dire una parola. Le note cupe di piano e archi, in over, sono attraversate dallo strepito del legno, dal boato delle esplosioni, dal tonfo sordo dei vari pezzi che cadono in acqua e dalle inconfondibili vibrazioni sonore del cetaceo, ancora nei paraggi. La Essex continua ad ardere e a consumarsi. La m.d.p. ne filma gli ultimi attimi e il montaggio li restituisce con l'enfasi del ralenti.

### **14. Malumori (01.04'.19" - 01.06'24")**

La didascalia rivela che il naufragio è avvenuto a circa 2000 miglia nautiche a ovest del Sud America. A bordo della scialuppa, mentre Chase pulisce e controlla il fucile e Pollard sfoglia le mappe salvate, Owen Coffin si informa sui viveri rimasti. «Due onces di gallette al giorno a testa e mezzo boccale d'acqua», risponde il capitano. In sottofondo, il rumoreggiare delle voci dell'equipaggio (visto con inquadrature che alternano il campo medio ai primi piani), consapevole del fatto che non potrà sopravvivere a lungo con una razione giornaliera del genere.

Mentre gli uomini commentano e si guardano tra di loro, si alza forte un'altra voce: è lei. Sì, la balena è ancora lì, intorno a loro. Tra i membri dell'equipaggio cala il silenzio. Le inquadrature assecondano il moto delle onde. Al primitissimo piano di Nickerson fa eco quello di Chase, con sguardo e orecchie tesi.

Coffin, adesso, ha una domanda per lui, ma suona come retorica visto che Chase non gli risponde.

Questo, però, non cambia il proposito del cugino del capitano, che gli punta contro una pistola (dettaglio): per Coffin è fondamentale che sia la colpa se adesso si trovano in quelle condizioni.

Con un andamento che ricalca la struttura narrativa principale, fatta di storia nella storia, l'episodio inserisce tensione nella tensione. Pollard e il secondo ufficiale (in primo piano come lo stesso Coffin) intervengono prontamente, intimandogli di buttare giù l'arma. Coffin lo farà, ma soltanto dopo essersi sentito chiamare ripetutamente per nome dallo stesso capitano.

La conclusione della scena, e dell'intera sequenza, è affidata a Pollard e a Chase. La macchina da presa li ritrae mentre si scambiano uno sguardo intenso (campo medio) prima di voltarsi e lasciare il campo a una panoramica aerea in allontanamento, che stavolta accenna al movimento a spirale (visto nella **sequenza 11**) in senso antiorario.

### 15. Realtà (01.06'25" - 01.10'10")

In primo piano, una semi-soggettiva su Nickerson anziano, con un carrello ottico in allontanamento, dà spazio per alcuni secondi a un flashforward, interrotto nel giro di qualche attimo – a livello visivo – da un riflesso ottico circolare che riconduce di nuovo le immagini al 1820. In off, la voce di Nickerson rimane sulle inquadrature in campo lungo. Pur non sapendolo con precisione, i marinai avevano ripreso la strada da cui erano venuti. La loro speranza era che i venti occidentali li spingessero verso l'Isola di Pasqua, a circa tremila miglia di viaggio ancora da effettuare. In realtà, nelle due settimane che seguirono il naufragio della Essex, avevano girato in tondo, rimanendo praticamente allo stesso posto. Esausti e cotti dal sole (campi stretti e dettagli), le loro condizioni stavano visibilmente peggiorando; e certo non furono aidate dall'ulteriore tormenta che si abbatté contro le imbarcazioni, stracciandone le vele e disperdendo le misere provviste. Nello sconcerto più totale di Chase (in piano americano e poi in primo piano), il colossale corpo della balena (in campo lungo) compare sotto la pioggia torrenziale: lì stava ancora inseguendo.

Una delle scialuppe era stata spronata dalla sua testa e Joy, il secondo ufficiale, ne aveva fatto le spese. La ferita alla testa non sembrava molto grave ma, nonostante l'acqua scarseggiasse, Chase lo fece bere sperando che si riprendesse. Gli uomini erano messi a dura prova. La scelta di dare da bere a qualcuno che probabilmente sarebbe morto non piacque a chi, come Coffin, ne faceva una questione di logica matematica: «Perché sprecare acqua per un uomo morto?».

### 16. Ossessioni (01.10'11" - 01.12'.07")

Il volto di Nickerson in primo piano, ultima inquadratura della sequenza precedente, si dissolve nel dettaglio del veliero in bottiglia da cui parte un carrello ottico in allontanamento. Nell'immagine, che lentamente si allarga, il vecchio Nickerson ripete ossessivamente quelle parole mai dimenticate: «perché sprecare acqua per un uomo morto?». Negli occhi di Melville la preoccupazione. Nickerson barcolla come se non si sentisse bene. Non ce la fa a proseguire in quei ricordi così dolorosi e dice a Melville di riprendere i soldi e andarsene. «Io non sono un grande scrittore – Melville in primitivo piano – non sono Hawthorne, ma dalla prima volta che l'ho sentita, questa storia mi ossessiona, mi consuma. Temo che se non la scrivessi, non scriverei mai più»; e teme anche che se riuscisse a scriverla potrebbe non essere buona quanto dovrebbe. Proseguire nel racconto sarà catartico per entrambi.

### PER SAPERNE DI PIÙ:

L'attore Ben Whishaw (Herman Melville) rivela: «*Il film inizia con la brama di ricerca di Herman Melville della verità. A suo dire, pare che siano stati nascosti i fatti realmente accaduti alla Essex. In un certo senso, il mio personaggio è il catalizzatore del film, l'unico capace di mettere definitivamente Nickerson in condizioni di raccontare la sua storia. Entrambi condividono un momento frustrante, cupo – parlano per tutta la notte – e, alla fine, loro stessi si guardano sotto una luce diversa*». (Dal pressbook).

### 17. Terra! (01.12'08" - 01.14'50")

Il campo stretto sulla minuscola stiva (subentrato mediante stacco netto) e il dettaglio sul poco cibo rimasto, aprono la sequenza che dà continuità alla storia, collocata, temporalmente, 34 giorni dopo il naufragio (come informa la didascalia). Chase divide e distribuisce le gallette rimaste. I dettagli ne mostrano l'esigua quantità. Mentre è in corso la preghiera di ringraziamento e l'equipaggio si appresta a mangiare il magrissimo pasto, Barzillai grida: «Terra! Terra!». Scoprirà in seguito di aver avvistato la piccola Isola di Henderson. Sono realmente in mezzo al Pacifico, equidistanti dal Cile e dalla Nuova Zelanda. Immediatamente si rianimano e, felici, remi in mano, si mettono a vogare verso l'isoletta. Lo stacco netto del montaggio su una brevissima sequenza sottomarina, induce a pensare che il pericolo sia ancora in agguato.

Al di sotto delle acque scintillanti, l'enorme balena sta ancora seguendo le tre scialuppe. Chase, ripreso a mezza figura (in campo e in controcampo), se ne accorge e fa fermare tutti. Immediatamente si prepara per combatterla, nell'incredulità e incapacità degli altri di comprendere cosa stia per accadere. In over, l'accompagnamento musicale ha toni sinistri. Le profonde acque verde smeraldo sono attraversate da un velocissimo travelling sottomarino in avvicinamento, in semi-soggettiva (la semi-soggettiva contempla lo sguardo della Balena), che dà un assaggio della tragedia in atto. Il plongée dall'alto, in campo lunghissimo, perfettamente ortogonale alla superficie oceanica, è ancora più chiaro ed eloquente. Le tre scialuppe sono tra loro parallele, allineate lungo uno stesso asse. La balena, rispetto alla cornice del quadro di ripresa, è a sinistra. Carica. Con un violentissimo slancio si porta a pelo d'acqua e aggredisce una scialuppa dopo l'altra. Ancora una volta, il montaggio «*taglia, spacca, spezza, rompe*» (Gianni Canova, "Heart of the Sea - Il montaggio di Daniel P. Hanley e Mike Hill") e dopo i campi ravvicinatissimi che descrivono la devastazione, è un altro plongée in campo lunghissimo a dare la misura della dispersione. La balena, però, stavolta non compare nella prospettiva dall'alto. «Dov'è andata?», si domanda Chase. Con una forza che pare superiore alle volte precedenti, su una musica over battente e incalzante, eccola emergere in tutta la sua maestosa e violenta verticalità. Si alza come un missile, lì, proprio di fronte a Chase, pronto a colpirla con un'ascia.

Ma la lotta è ovviamente impari. La sfida con la balena non sarà vinta a ridicoli colpi d'ascia, quando lei, grande come una montagna, piomba addosso a loro con potenza distruttiva.

A Henderson, i marinai arriveranno da veri e propri naufraghi, portati dalle acque.

### **18. Henderson (01.14'51" - 01.22'29")**

Alle riprese plongée spetta, ancora una volta, il compito di sintetizzare. Le immagini dall'alto descrivono l'isola come rocciosa e deserta. Gli uomini – coloro che sono sopravvissuti – ci arrivano stremati; devastati fisicamente e psicologicamente. Brancolano per le allucinazioni causate dalla fame. Nonostante ciò, hanno ancora le forze sufficienti per individuare e divorare il cibo che trovano: dalle uova degli uccelli tropicali, ai pesci o altro che viene catturato con le mani e mangiato vivo. Raccolte un po' di forze, Chase, esplorando l'isola, trova i resti raccapriccianti di altri marinai, probabilmente anche loro naufragati. Nessuna nave è arrivata fin lì a riprenderli. Le immagini dei corpi mutilati, ormai ischeletriti, vengono mostrate anche a Pollard e agli altri. La m.d.p. insiste sui dettagli, benché la forza visiva delle riprese, ovattate dall'oscurità, è data dalla suggestione più che dal dato esplicito.

Dovranno necessariamente ricostruire le scialuppe e ripartire: su quell'isola, mai nessuno potrà trovarli.

La notte prima della partenza, Chase si avvicina a Pollard. I due uomini sembrano riconciliarsi.

Sanno di avere la morte alle calcagna, ma le atrocità li hanno comunque forgiati e maturati.

Pollard, ormai senza divisa, appare in una prospettiva inimmaginabile e autentica, nella quale, pur mantenendo la posizione di capitano, si spoglia anche della propria arroganza.

Nel corso dell'inedito faccia a faccia, emerge una riflessione sui diritti e il ruolo dell'uomo nei confronti della natura. La macchina da presa è stretta sui primitivi piani, alternati in campo-controcampo.

Chase: «Che cosa abbiamo fatto George? Quali offese abbiamo fatto a Dio per infurarlo tanto?».

Pollard: «La sola creatura che qui ha offeso Dio è la balena».

C: «Noi no? La nostra arroganza, l'avidità. Guarda dove ci troviamo adesso».

P: «Siamo supreme creature fatte a Sua immagine e somiglianza. I re della terra, il cui compito è circumnavigare il pianeta che abbiamo ricevuto. Piegare la natura al nostro volere».

C: «Davvero ti senti un Re della terra dopo tutto quello che abbiamo passato? Siamo nulla, siamo. Siamo polvere e cenere».

P: «Salpiano verso il sole all'alba. Se dobbiamo morire con la grazia di Dio, allora moriamo da uomini».

Pollard, insomma, sembra vedere sia il limite che la grandezza dell'uomo.

### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

Benjamin Walker, alias George Pollard Jr., afferma: *«Ci sono tre grandi prove racchiuse in questa storia: l'uomo contro l'uomo, l'uomo contro la natura, l'uomo contro se stesso. Come si possono superare tutte queste sfide e uscirne vivi? Questa è la questione centrale del film. Ma in tutto ciò, di bello emerge la resistenza dello spirito umano».* (Dal pressbook).

All'alba, non tutti sono pronti a ripartire. Weeks, Chapple e Wright resteranno sull'isola insieme al secondo ufficiale, Matthew Joy, fortemente disidratato e visibilmente compromesso. Per lui non varrebbe la pena rimettersi in viaggio. Il suo pensiero è realistico, ma duro da accettare per Chase.

Il primo ufficiale gli dà la sua parola che manderà una nave a riprenderlo.

Il saluto tra i due avviene in primo piano e in semi-soggettiva, sulle note malinconiche del brano strumentale di accompagnamento.

### **19. Il dolore (01.22'30" - 01.26'42")**

Con la dissolvenza incrociata avviene il passaggio dallo sguardo triste, e rassegnato, di Joy alle due scialuppe di nuovo in mare (totale in campo lungo con la m.d.p. a filo d'acqua). La didascalia ricorda che sono trascorsi 48 giorni dal naufragio. Lo stato degli uomini è peggiorato ulteriormente. Sfinito dagli stenti, Bond, uno dei membri che era indeciso se ripartire o rimanere sull'isola con gli altri compagni, dopo aver optato per la prima soluzione, muore. Qualcuno prepara i lacci per avvolgere il corpo e gettarlo in mare, ma Chase interviene: «Nessun marinaio assennato getta via quello che potrebbe salvarlo». E così fu deciso. Li avrebbe aiutati a sopravvivere diventando il loro pasto.

Sulle lacrime, in primo piano, del giovane Nickerson, avviene il passaggio al Nickerson narratore.

Il motivo melodico in over lega le due sequenze. Un lentissimo travelling in avanti riprende, in primo piano, l'anziano marinaio al di là del tavolo, al quale è seduto anche Melville. L'inquadratura si alterna al controcampo dello scrittore (visibilmente scosso, in primo piano) e alla semi-soggettiva di nuovo su Nickerson. Pur entrando in alcuni particolari degli abomini commessi, il marinaio narra la sciagurata storia con solenne rispetto. Fuori (la si vede scendere dietro i vetri, in campo lungo) una pioggia consistente è come se piangesse tutte le lacrime del cielo.

«Volete giudicarmi? Ecco, l'ho detto e svelato». Il dettaglio della cera di una candela che si sta sciogliendo, corona la frase. L'uomo non ne aveva mai parlato con nessuno, neanche con la moglie, pensando che non lo avrebbe mai amato se avesse saputo quello che aveva commesso. Ma la signora Nickerson lo smentisce. In off, poi in in quando, dal buio, entra in scena in primo piano, con la steady-cam a precedere. Il primitivo piano di Nickerson commosso avvia la sequenza verso la fine. La conclusione avviene con una falsa soggettiva del marinaio sul veliero in bottiglia (dettaglio con carrello ottico in avvicinamento), ora mosso e reso fluido e sfuocato, come visto da occhi bagnati di pianto.

### **20. Contrappasso (01.26'43" - 01.33'22")**

Il primitivo piano di Nickerson ragazzo, febbricitante, apre la scena successiva. È notte fonda e Chase è lì con lui; gli chiede di resistere, di non abbandonarlo ora che stanno tornando a casa.



Sono a 71 giorni dal naufragio e a 1200 miglia nautiche a ovest del Sud America (didascalia sovrimpressa), in quella parte del Pacifico «che è più un deserto che un oceano», come dichiara Nickerson anziano, in off. Il mattino dopo, nella scialuppa di Pollard, dove sono rimasti vivi solo in quattro, si vedono costretti a tirare a sorte. Uno di loro dovrà essere sacrificato per finire come Bond: cibo.

La sorte tocca a Pollard, che mette la pistola in mano al cugino per farsi ammazzare. Ma Henry, non condividendo la scelta, a sorpresa rivoltò la pistola verso la propria tempia.

La carne del capodoglio vista nella prima parte del film, sezionata, messa letteralmente a ferro e fuoco, non era dunque molto diversa, dalle carni dei corpi martoriati e cannibalizzati.

Rimasero settimane nella «zona delle calme», narra ancora la voce in off di Nickerson, prima che, con un lento slider laterale, la macchina si fermi sul suo anziano sguardo (dettaglio del profilo all'altezza degli occhi, in primitissimo piano). In quei giorni pensava, impaurito, che tutti sarebbero morti e che lui sarebbe rimasto «l'ultimo in vita». Secondo Chase erano ancora a 800 miglia dalla terra ferma.

A un certo punto, la scialuppa di Pollard, che era sparita dall'orizzonte dopo l'attacco, riesce a ricongiungersi a quella di Chase e, in quel mentre, si fa di nuovo viva anche la gigantesca balena.

Il suo corpo (totale) rotola e soffia (dettaglio) in superficie. Le immagini si fanno pittoriche, hanno i colori di una tela di Turner. Chase, nonostante sia sfinito, incitato dalle grida del capitano, è pronto a ucciderla, ma quando si trova a incrociare lo sguardo dell'animale (soggettiva della Balena), inaspettatamente, desiste (primitissimo piano). Il momento è epifanico e liberatorio. Chase è come se, in quel preciso istante, percepisce chiaramente la propria piccolezza, non solo nei confronti dell'enormità che gli stava davanti, ma della natura in genere.

L'ascia che aveva scagliato contro il grande cetaceo nel loro ultimo incontro, era ancora lì, vicino al suo occhio (dettaglio). L'arpione, che invece è ora nelle sue mani, non andrà da nessuna parte. Viene abbassato (dettaglio). La balena, sollevando e reimmergendo l'enorme coda, si allontana. È come se avesse compreso e quel tremendo duello si fosse concluso anche per lei. Le inquadrature subacquee, spezzate in più piani (sineddotiche, come nel resto del montaggio, per enfatizzare la grandezza del cetaceo), la riprendono mentre scivola via maestosa.

## **21. In salvo (01.33'23" - 01.39'06")**

Le due scialuppe furono di nuovo divise dalle correnti. Il racconto evolve con le stesse modalità precedenti: campi lunghi o lunghissimi e panoramiche in lontananza per contestualizzare, aprire o chiudere, sintetizzare le scene; campi più stretti nelle inquadrature più descrittive. 87 giorni dopo il naufragio (didascalia) una nave avvista la scialuppa del capitano Pollard; 90 giorni dopo, il grido dei gabbiani fa realizzare a Chase (soggettiva), quasi delirante, di essere vicini a terra. Li salvarono in quello stesso giorno «al largo dell'isola Masafuera (Cile)», racconta Nickerson in off, e li rifocillarono. Dopo un viaggio di altri 3 mesi, l'11 giugno 1821, rientrarono a Nantucket.

La voce di Nickerson, in off:

«Sembrava che l'intera isola fosse uscita a vederci tornare, ma non ci furono festeggiamenti, solo silenzio. Ci guardarono come se fossimo apparizioni, fantasmi. Non raccontammo a nessuno i dettagli della nostra sopravvivenza, ma mi chiedevo se in qualche modo sapessero delle nostre privazioni. Forse erano solo curiosi».

Sotto la voce di Nickerson scorrono, rallentati (per dare solennità al momento), prima i campi stretti sui passi di Chase, che mette piede in porto, e poi i primi piani dei volti incrociati, in soggettiva e semi-soggettiva, e i totali e i campi lunghi maggiormente inclusivi.

Tra la folla, in campo medio, si scorge la figura di Peggy, che si precipita verso il marito, tenendo per mano un bambino. Lo aveva promesso; sarebbe tornato. Ora poteva riabbracciare lei e fare, finalmente, la tanto attesa conoscenza di quel figlio; anzi, figlia, così come aveva desiderato.

## **22. Coscienza (01.39'07" - 01.48'21")**

Dal totale della famiglia riunita (campo lungo a restringere), ripreso da un carrello ottico in avvicinamento, si passa, in dissolvenza e con uno zoom opposto (allontanamento), al vecchio marinaio e al dettaglio del quaderno su cui Melville sta annotando la storia della Essex.

Avevano riportato a casa la pelle, racconta Nickerson, ma dovevano ancora risolvere le questioni burocratiche. Visti gli ingenti danni e le gravi perdite di vite umane, il capitano e il primo ufficiale vengono convocati per rendere conto dell'accaduto ufficialmente, nel corso di un processo. A detta degli armatori, non avrebbero dovuto, però, raccontare la verità. Nel commercio dell'olio, le probabilità di successo devono essere superiori ai rischi corsi, e dire che la Essex era stata affondata da una balena significava ammettere che la caccia ai cetacei, a differenza di quanto si fosse creduto fino a quel momento, era un grande rischio.

È Pollard che spiega a Chase come stanno adesso le cose. L'ufficiale lo ha ascoltato attentamente, ma il suo punto di vista è chiaro: non abbellirà mai la verità per far dormire su sette cuscini gli imprenditori di Nantucket (li presenti insieme al capitano).

All'episodio si alterna il ricordo dell'ultimo incontro tra Chase e Nickerson. Avvenne in un giorno piovoso, prima che il ragazzo si imbarcasse per un nuovo viaggio. «Signor Chase!». Lo aveva visto e chiamato. Non trovava le parole adeguate, ma voleva ringraziarlo. Si sentiva onorato per aver potuto navigare con lui. Era stato così anche per Chase, che gli fa dono della sua spilla di osso.

Spilla tuttora nelle mani di Nickerson (dettaglio). Un attimo di commozione segna il volto del vecchio marinaio. Di nuovo in flashback: su questo gesto – la consegna della spilla – i due marinai si salutarono e non si incontrarono mai più. La soggettiva mostra Chase mentre si allontana dal ragazzo, passando di fronte a uno scorcio di barili ben allineati (campo medio allargato). Con una dissolvenza incrociata, il montaggio ritorna sul vecchio Nickerson, ora al centro di una breve panoramica. L'indomani, Pollard venne chiamato a testimoniare. Un campo-controcampo, realizzato con la steady-cam, riprende l'entrata in aula del capitano, di fronte a tutti i «notabili di Nantucket». La deposizione di Pollard: «La Essex fu affondata da una balena bianca, 1200 leghe lungo l'Equatore». In campo medio, il volto contrariato degli armatori. Sulle inquadrature rallentate di Pollard che si alza e si allontana dall'aula, la voce di Nickerson in off: «Fu come se Owen avesse parlato in prima persona. Disse loro la verità. La coscienza del capitano Pollard era pulita, ma l'inchiesta fu una farsa». In plongée, la m.d.p. riprende l'ultima immagine dell'aula dissenziente.

«Pollard tornò in mare, in cerca della balena. Non la trovò mai» racconta ancora Nickerson.

La m.d.p., con un lento slider in avanti, mette in risalto (dettaglio) le ultime annotazioni di Melville prima che il montaggio le alterni al campo medio di Pollard, in mare, sulla voce in off del marinaio, che così prosegue: «Fece arenare la nave al largo delle Hawaii; due volte maledetto. Non navigò più».

Owen Chase, invece, da uomo di parola, mandò una barca sull'isola dove erano rimasti i marinai. Joy era mancato, ma gli altri tre erano ancora incredibilmente vivi. Poi, prese la famiglia, andò via da Nantucket e ricominciò da capo, diventando capitano di navi mercantili, «navigando alle proprie condizioni».

Nella notte del racconto, Nickerson aveva trasmesso a Melville (primo piano) più che una storia «il coraggio di andare dove uno non vuole andare». Melville, con gli appunti presi, costruirà la sua

opera di fantasia, «ispirata a quella verità», ma – rincuorando Nickerson che glielo aveva domandato – non avrà la necessità di utilizzarli interamente.

Il film si chiude sul dettaglio dell'incipit di "Moby Dick", che si dissolve intercalandosi ai primi piani dello scrittore, colti da punti di vista diversi. Il romanzo fu completato nel 1850 e pubblicato l'anno successivo. Lo scrittore Nathaniel Hawthorne lo definì «un'epica degna di Omero, la prima vera epica americana».

#### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

##### **"Moby Dick" - breve nota**

Il romanzo di Herman Melville racconta il viaggio della baleniera Pequod, comandata dal capitano Achab, a caccia dell'enorme balena bianca che dà il titolo al libro. Achab, come Pollard nel film, aveva già avuto modo di incontrarla e va alla sua ricerca per vendicarsi. Ismaele, alter ego dello scrittore, è il protagonista del romanzo. Attraverso la sua figura, il viaggio alla ricerca di Moby Dick si trasforma in un racconto epico, pieno di riflessioni filosofiche, antropologiche, scientifiche, religiose e intellettuali, che ne fanno un testo enciclopedico di stampo modernista.

"Moby Dick" fu tradotto in italiano, per la prima volta, nel 1930 da Cesare Pavese. Fu stampato nel 1932 da Carlo Frassinelli.