

Uomini e isole. La grande strada azzurra

Paolino Nappi

Valencia, España
paolino.nappi@zibaldone.es

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: L'esordio di Gillo Pontecorvo nel lungometraggio è l'adattamento del romanzo breve *Squarciò* di Franco Solinas, incentrato sulle vicende di un pescatore solitario che usa le bombe anziché le reti, rischiando ogni giorno la vita. Dopo il primo approccio avvenuto con *Giovanna*, si definisce il rapporto tra il regista e il suo storico sceneggiatore. Qualche problema di casting: gli attori non soddisfano Pontecorvo, in quanto scarsamente aderenti alle fisionomie dei personaggi. L'importanza del paesaggio marino nella costruzione della messa in scena. L'uso espressivo del sonoro. Il significato politico: individualismo contro collettivizzazione del lavoro.

Parole chiave: Lungometraggio, romanzo, Franco Solinas, paesaggio marino, individualismo.

]

ABSTRACT: *Gillo Pontecorvo's feature breakthrough is the adaptation of Franco Solinas' short novel Squarciò, focused on the life of a lonely fisherman who uses bombs as well as fishnets, endangering his life every day. After the first approach with Giovanna, the relationship between the director and his customary screenwriter sharpens. Some casting issue: the actors do not satisfy Pontecorvo, because their physiognomy doesn't match with those of the characters. The importance of sea landscape into the mise-en-scene's building. The expressive use of sound. The political meaning: individualism against work's collectivization.*

Keywords: *Feature film, novel, Franco Solinas, sea landscape, individualism.*

Per un Gillo Pontecorvo ormai trentottenne l'esordio nel cinema che conta davvero, quello del lungometraggio di finzione, dopo i numerosi corti e l'*exploit* per molti versi straordinario e produttivamente eterodosso di *Giovanna*, avviene nel 1957 con *La grande strada azzurra*. È questo –quasi necessariamente, verrebbe da dire, viste le ambizioni e il “perfezionismo patologico” (definizione di Giuliano Montaldo contenuta in Bignardi, 1999, p. 87) del debuttante e le condizioni contrattuali più o meno mortificanti che si accompagnano, allora come oggi, a un debutto sul grande schermo–, un film di dolorosi compromessi. Lo stesso Pontecorvo non ha mai nascosto la propria insoddisfazione per un'opera che a suo giudizio nacque male, pesantemente influenzata, come ha raccontato in diverse occasioni¹, da una produzione più attenta a intercettare i favori di un pubblico ormai avvezzo alle commedie e ai drammi stemperati nel colore locale del cosiddetto Neorealismo rosa, che a concedere libertà di espressione a un nuovo e promettente autore. Nei ricordi del regista l'esperienza delle riprese fu dunque vissuta con l'amore che sempre si accompagna alla nascita del primogenito e la rabbia di avere le mani legate, di non poter fare del tutto propria la tanto sospirata opera prima.

Pontecorvo, legato a un'idea di cinema appassionatamente memore del realismo senza edulcorazioni di Rossellini, riteneva ad esempio irrinunciabile l'esigenza di girare in bianco e nero: la produzione, per tutta risposta, gli impose un meno drammatico Ferraniacolor (cui l'ottimo Mario Montuori riuscì però a conferire tonalità morbide e al contempo una certa forza plastica). Non meno importante la questione degli attori. La presenza di due pur bravi interpreti come Yves Montand e Alida Valli non corrispondeva certo alla stringente necessità di adesione alla realtà di Pontecorvo, un regista che, come d'altronde dimostreranno le opere successive, amava filmare facce autentiche prima ancora che attori e personaggi. Se l'attore italo-francese non è del tutto fuori parte, per quanto sembrasse “appena uscito da un *tabarin*” (Ghirelli, 1978, p. 42), Valli, su cui il ruolo della contessa di *Senso* pesava ancora come uno splendido sigillo e la cui prova proletaria ne *Il grido* antonioniano non aveva convinto tutti, appariva di una bellezza un po' troppo raffinata e aristocratica per essere davvero credibile nelle vesti umili della moglie di un pescatore. A questo si aggiungano i tempi stringenti da rispettare (due mesi e mezzo per le riprese), il budget limitato e un contratto contrario a ogni elementare concetto di autorialità: è sempre la voce di Gillo a ricordare una clausola che gli imponeva, qualora fosse stato richiesto dalla produzione, di firmare con uno pseudonimo o di nominare una terza persona che apparisse come regista del film. Insomma, le condizioni erano quelle tipiche di un'opera prima, e l'intransigente nonché indeciso regista avrebbe finito per rifiutare l'offerta del produttore Maleno Malenotti, se non fosse stato opportunamente incoraggiato dallo sceneggiatore Franco Solinas e dagli altri amici: ciò che contava davvero, sostenevano questi, era l'opportunità di debuttare e, soprattutto, non precludersi la possibilità di continuare a lavorare. Saggiamente Gillo, seppure *obtorto collo*, finì per accettare.

La sceneggiatura del film (che nei titoli di testa appare firmata da Solinas “in collaborazione con Ennio De Concini e Gillo Pontecorvo”) adattava il romanzo breve *Squarciò*, che lo stesso Solinas pubblicò nel 1956 presso l'editore Feltrinelli (2001). Il lavoro della stesura del copione (è sempre Pontecorvo a ricordarlo) si svolse in maniera piuttosto peculiare, tra la comune di via Massaciuccoli, dove Pontecorvo viveva assieme ad amici e colleghi, e l'appartamento di Solinas in viale Marconi: il mattino regista e scrittore discutevano ogni particolare, ogni minima sfumatura dei dialoghi; la sera Solinas scriveva in solitudine le scene per sottoporle, il giorno dopo, al vaglio del regista. Alla lettura, rispetto a

¹ Cfr. questi giudizi laconici del cineasta: “Lo trovo un film di maniera, un po' oleografico, con troppi sentimenti e troppi luoghi comuni” (Letizia, 2004, p. 104); “Il risultato fu mediocre, ma l'esperienza importante” (Ghirelli, 1978, p. 13).

ciò che si era concordato, afferma Pontecorvo, “c’era sempre qualcosa di nuovo che ti suggestionava o spesso ti riempiva di ammirazione per la sua fantasia” (in Bignardi, 1999, p. 91). La collaborazione tra il regista e lo sceneggiatore sardo era cominciata, come sappiamo, con *Giovanna*, e sarebbe arrivata fino a *Queimada*. Certo, è difficile sopravvalutare l’importanza del ruolo di Solinas nel cinema pontecorviano, e ancor meno è possibile sminuire il suo apporto personale in occasione dell’esordio del regista, sia in termini strettamente artistici, sia, come accennato, per il fondamentale sostegno psicologico. D’altronde, l’ammirazione di Pontecorvo per Solinas, mai disgiunta da un’amicizia sincera e caratterizzata da fertili disaccordi, era a dir poco incondizionata. *Giovanna* e *La grande strada azzurra* segnarono l’inizio e il consolidamento di un sodalizio e di un’amicizia che si sarebbero rivelate preziose e uniche nel panorama del cinema italiano, e non solo.

Terminato lo *script*, i due autori si misero alla ricerca di finanziatori. Fortuna volle che l’ex ala destra del Pisa Maleno Malenotti, dunque un conterraneo di Pontecorvo, divenuto produttore, aveva appena letto con favore le recensioni di *Giovanna*: fu lui a farsi carico della produzione del film. *La grande strada azzurra* è spesso ricordato come la prima coproduzione italiana con la Jugoslavia. Le società e i paesi coinvolti furono effettivamente quattro: la GE.SI. di Roma, la Play Art di Parigi, la Eichberg Film di Monaco di Baviera e la slovena Triglav Film di Lubiana. Le riprese degli esterni (per gli interni si utilizzarono gli studi della Titanus) vennero realizzate proprio sulle coste della Jugoslavia (precisamente in Dalmazia, tra Fiume e Parenzo): lì sarebbe tornato Pontecorvo e la sua troupe due anni dopo per girare *Kapò*. I nomi dei collaboratori sono di prima grandezza: a parte il già menzionato direttore della fotografia Mario Montuori (già assistente del padre Carlo, operatore di *Ladri di biciclette*, e poi collaboratore di Alberto Lattuada per un film importante come *Il cappotto*), figurano l’operatore alla macchina Alfio Contini (di lì a qualche anno anche lui direttore della fotografia tra i più affermati), il montatore Eraldo Da Roma (uno dei tanti nomi di assoluto spicco tra i tecnici del cinema italiano), lo scenografo Piero Gherardi (forse il più importante *art director* italiano), l’autore del bello e struggente *score* musicale Carlo Franci (ma ovviamente la collaborazione dello stesso Pontecorvo non è da escludersi); assistente alla regia è l’amico Giuliano Montaldo, che ricoprirà questo ruolo anche per i due film successivi. Se si considera, poi, il cast artistico (accanto ai due protagonisti, troviamo Francisco Rabal, Umberto Spadaro, il giovane Mario Girotti, Federica Ranchi e il piccolo Ronaldino, all’epoca salutato da qualche critico come una giovane promessa), anche sulla carta l’esordio pontecorviano non sfigura affatto accanto a quelli di altri nomi e titoli coevi, ad esempio Valerio Zurlini con *Le ragazze di San Frediano*, Antonio Pietrangeli con *Il sole negli occhi*, il più giovane Francesco Maselli con *Gli sbandati*.



“È il tempo migliore per pescare. Di settembre i pesci abbandonano i grandi fondali e si avvicinano alla costa dove l’acqua è ancora tiepida e le alghe sono tenere e dolci”. Così inizia *La grande strada azzurra*, e così iniziava il romanzo *Squarciò*. Quella che ascoltiamo è la voce di Salvatore Balzano, detto appunto Squarciò, che pesca con le bombe rischiando in mare, ogni giorno, la vita e la libertà. Se nel racconto di Solinas lo sfondo geografico dell’azione è rappresentato dalla sua Sardegna, nel film rimane piuttosto indefinito (a un certo punto si fa riferimento a un toponimo, Naviglio di Monfalcone, che potrebbe farci pensare alle coste del Nord-Est d’Italia: ad ogni modo, questo rimarrà l’unico lungometraggio di Pontecorvo ambientato in patria). Gli amici di infanzia di Squarciò,

Salvatore e Gaspare, hanno preso due strade divergenti: il primo pesca con le reti, guadagnandosi quel poco che può senza infrangere la legge; l'altro "si è arruolato in Finanza, ha una divisa e uno stipendio dello Stato", e ciò fa di lui il diretto antagonista dei pescatori di frodo. Squarciò ha fatto una scelta di vita estrema contro il nemico di tutti, la miseria: pescare con le reti non è sufficiente per sopravvivere e serve solo a ingrassare Natale, il grossista del paese e l'unico a possedere un frigorifero. In fin dei conti, pensa Squarciò, ognuno fa il mestiere che si sente di fare e lui sembra felice: ha una moglie innamorata, Rosetta, e tre figli, la bella adolescente Diana, e due maschi, Tonino e Bore, suoi compagni di pesca e ammiratori adoranti del padre. Gli altri pescatori dell'isola, capitanati da Salvatore, vogliono riunirsi in una cooperativa e comprare un frigorifero, ma Squarciò è un individualista irriducibile, cocciutamente risoluto a far parte per sé stesso. La sua scelta di vita, autarchica e anarchica, finirà per portarlo alla sconfitta, non senza aver prima coinvolto nella disfatta un povero minatore disoccupato, Domenico, legato sentimentalmente a Diana, il quale, vistosi costretto a vendere a Squarciò dell'esplosivo sottratto alla cava presso la quale lavorava, perde la vita nel tentativo di sfuggire a Gaspare. Quest'ultimo, assalito da rimorso, darà le dimissioni da maresciallo della Finanza e abbandonerà l'isola (anche lui, in fondo, vittima indiretta dell'individualismo di Squarciò, come la figlia Diana, che perde il futuro sposo). Quando arriva sull'isola il nuovo maresciallo e la sua veloce barca a motore, Squarciò si indebita per comprare un motore più potente. L'inizio della fine avviene quando, per non essere colto in flagrante dal maresciallo durante una battuta di pesca, si trova costretto ad affondare barca e motore, gli unici mezzi di sostentamento per sé e per la sua famiglia. Squarciò è rovinato. Ora non può fare altro che pescare presso la riva, attirandosi l'odio degli altri pescatori, odio che si acuisce nel momento in cui, contravvenendo ai codici secolari del paese, acquista all'asta la barca del padre di Salvatore, anche lui bombarolo e per questo ripudiato dal figlio. Nello stesso giorno in cui la cooperativa dei pescatori viene finalmente inaugurata, Squarciò e i due figli, che ormai sembrano non comprendere l'isolamento autodistruttivo del padre, partono per l'ultima, tragica pesca. Mentre Squarciò tenta di estrarre la polvere da un ordigno, questo esplose ferendo anche Antonino. Il più piccolo, Bore, riuscirà a portare in salvo il fratello conducendo per la prima volta la barca. A dargli le istruzioni con un filo di voce è il padre, che poi finalmente ammette: "Salvatore, la cooperativa è una buona soluzione, come le bombe, forse meglio". Squarciò muore solo sugli scogli, lo sguardo fisso al cielo e ai gabbiani: "Peccato, era una gran giornata per pescare", dice, "come pescavo io".

La grande strada azzurra, per quanto ne abbia detto lo stesso Pontecorvo, peraltro sempre incline a una severa e talvolta inclemente autocritica, non può essere considerato solo un semplice chiavistello per entrare nel mondo del cinema "vero". Non sono pochi, infatti, i motivi di interesse di un film che pure ha un'anima divisa in due, parte melodramma con non poche ingenuità, parte *tranche de vie* di una realtà, quella dei pescatori e della loro lotta per la sopravvivenza, con un evidente (e talvolta didascalico) sottotesto politico. Ma *La grande strada azzurra* è, prima di tutto, un film di mare, di spazi aperti, di cieli. Sono anzi molte le scene in cui l'elemento naturale sembra prevalere su quello umano o, per meglio dire, in cui natura e uomo sembrano coesistere, drammaticamente. Che a dirigere la pellicola sia un grande amante del mare nonché un pescatore subacqueo provetto come Pontecorvo, non è perciò particolare di secondo ordine. Ci riferiamo soprattutto alle scene ambientate in barca o in riva al mare, ariose e distese, anche quando si increspano di tensione e di dramma: in queste, più che la rappresentazione della materia bruta dello *struggle for life* che pure forse era tra gli obiettivi degli autori, sembra emergere una cadenza elegiaca (per quanto secca e senza sbavature: la fedeltà allo stile documentaristico è evidente), un sentimento della natura e degli spazi, che a qualcuno (allo stesso regista, ad esempio) sono potuti sembrare oleografismo e che invece

costituiscono a ben vedere una delle originalità dell'opera: anzi, forniscono forse la peculiare modulazione, l'accordo tonale che nei momenti migliori unifica e smussa le incongruenze di ordine drammaturgico e la sostanziale *naïveté* ideologica.



Se questa commistione tra uno sguardo diretto e documentaristico e quello che, in mancanza di una formula migliore, abbiamo denotato come un sentimento della natura, resterà sostanzialmente un *unicum* nella filmografia pontecorviana, un altro elemento del film può essere invece annoverato tra le cose durature (non ci sottraiamo dunque al normale costume critico che vuole che l'analisi di un'opera prima sia innanzitutto ricerca delle anticipazioni dell'autore maturo). Ci riferiamo all'esistenza, nella realizzazione di certe scene, di un criterio, o anche di una semplice suggestione, che potremmo dire di ascendenza musicale. Sul ruolo della musica intesa, estrinsecamente, come normale elemento extradiegetico e, intrinsecamente, come *ratio* della costruzione del discorso filmico, non ci soffermeremo. Qui ci limiteremo a segnalare alcuni brani del film in cui, a nostro parere, questo peculiare *modus operandi* sembra essere produttivamente in funzione mediante una messa in evidenza del canale

auditivo o per mezzo di un'accentuazione dell'elemento ritmico. Nell'ultima scena, ad esempio, significativamente costruita in parallelo con la prima (nel romanzo di Solinas, invece, la struttura circolare è assicurata da un lunghissimo *flashback*: la narrazione prende avvio, infatti, proprio con l'agonia di Squarciò), la tensione e la prefigurazione dell'epilogo tragico passano anche attraverso il ritmo monotono dei colpi assestati da Squarciò sul proiettile, un ritmo-rumore che anticipa la stessa messa a fuoco della situazione, visto che Pontecorvo lo sovrappone alle due iniziali inquadrature dall'alto dell'isoletta in cui si svolge l'azione, in un avvicinamento graduale scandito dai colpi dello scalpello e da un montaggio preciso (così come la concitata alternanza tra i primi piani di Squarciò e il controcampo di Antonino ci dirà poco dopo che niente è più come prima tra i due e, ovviamente, che qualcosa di terribile sta per accadere). L'alternanza di silenzio e musica è la vera protagonista in un'altra scena del film, quella del recupero del motore, tesissima nel suo essere commentata, alternativamente, da una musica drammatica nelle scene in immersione e, in superficie, dal rumore dell'acqua e del respiro ansimante di Squarciò; ancora, potremmo citare la funzione mimetica svolta dallo sciabordio dell'acqua e dallo scoppietto del motore nelle scene di mare, caratterizzate pure dalla bella inquadratura che abbraccia le figure umane e lo sfondo in movimento, le coste brulle delle isole dell'arcipelago. In esse lo spettatore "sente" il soffio del vento allo stesso modo in cui ascolta i dialoghi e legge le espressioni sul volto dei personaggi.

Detto delle istanze più stimolanti e tutto sommato significative, non possiamo certo negare che *La grande strada azzurra* rimane un film di contraddizioni, un'opera in cui, come dicevamo, l'elemento *mélo* un po' convenzionale prende talvolta il sopravvento: e non sempre la cosa è pacificamente imputabile soltanto alle ingerenze della produzione. Un esempio per tutti. Già in sceneggiatura, la bella Diana (interpretata, come forse esigevo lo *Zeitgeist* cinematografico dell'epoca, da una maggiorata di discreto successo come Federica Ranchi) è dapprima innamorata del povero Domenico, cui si concede in una scena di tenue erotismo (nella sua recensione del film, Ugo Casiraghi parlò ironicamente di "neo-erotismo")

(citato in Ghirelli, 1978, p. 42), ma forse non è avventato tirare in ballo il De Santis –e la Mangano– di *Riso amaro*), e poi, in seguito alla tragica morte del minatore, corteggiata con successo da Renato, figlio di Salvatore. Nel romanzo, Domenico è invece un trentenne sposato e con figli, e l'unica storia d'amore è quella tra Diana e Renato. Perché questa modifica? Forse per rendere più emotivamente accidentato il sogno di felicità della giovane (e di qui il sovrappiù di patetismo romantico che permette la scena della dichiarazione d'amore di Renato, disposto a perdonare le concessioni dell'amata al suo predecessore), ma anche per drammatizzare lo scontro tra padre e figlia, visto che la responsabilità del traviamiento di Domenico è in parte imputabile allo stesso Squarcìo. Un ragionamento non del tutto dissimile si potrebbe fare prendendo le mosse dall'ultimo dialogo tra Squarcìo e Rosetta, anche questo assente nel romanzo (dove la gravidanza della moglie rimarrà ignota a Squarcìo) e anche questo non immune da qualche patetismo²: in questa scena, quasi in un dramma dell'incomunicabilità, l'esaltazione folle e visionaria di Squarcìo si trova in monolitica opposizione alle terrene angosce della donna innamorata, che ora non può fare a meno di chiedersi se non esista un altro modo per essere felici. Se, come fa senza remore Carlo Celli (2005), qualcuno ha potuto indicare il film quale esempio del cosiddetto Neorealismo Rosa, è soprattutto in riferimento a questi inserti sentimentalisti. D'altronde nemmeno lo schematismo politico che è alla base del film, e non del libro, può essere sottaciuto, così come una certa pulizia dei dialoghi (e del doppiaggio) che finisce per appiattire la carica realistica del racconto. Annacquamento delle istanze neorealiste? Non lo si può negare, e a maggior ragione se si vuol leggere *La grande strada azzurra* come un film in qualche misura politico. Ma, ribadiamo, l'originalità e l'importanza, per quanto relativa, dell'opera, non stanno certo nel suo fragile involucro ideologico.

La grande strada azzurra è infine anche un dramma familiare. Il tema del confronto-scontro generazionale tra padri e figli è determinante in tutto il film, e diventa anzi funzionale alla rappresentazione e all'esemplificazione della parabola discendente di Squarcìo, che è poi in fin dei conti (ed è la riduttiva ma più che legittima lettura politica del film) quella dell'individualismo oltranzista, destinato a uscire sconfitto di fronte alla solidarietà di classe e alla lotta politica organizzata (la cooperativa di Salvatore). La graduale dissociazione (presa di coscienza?) dei due figli maschi accompagna infatti il crescente isolamento dell'antieroe: nelle prime scene, Squarcìo è agli occhi dei figli, soprattutto del più piccolo Bore, “poco meno di un dio” (Ghirelli, 1978, p. 40), mentre gli altri pescatori dell'isola, se non possono ammirarlo, quantomeno lo tollerano (la sua figura è più o meno assimilabile a quella di un Robin Hood del mare: si veda la scena dell'altruistica contrattazione con il grossista). Man mano che la narrazione procede, e a partire dal tragico incidente di Domenico, Squarcìo è sempre più solo: se la morte –solitaria anch'essa– non intervenisse a suggellarne la sconfitta, sembrerebbe profilarsi anche per lui il destino del *paria* dell'isola, il vecchio Santamaria (ed è significativo che questi, e non Squarcìo, trovi infine una via, ancorché amara, al riscatto). Il pentimento di Squarcìo, se così può essere chiamato, arriva in ogni caso troppo tardi. Senza dubbio il suo individualismo è figlio del bisogno –lo apprendiamo nel flashback del funerale della madre– e dell'anelito verso una vita migliore e “normale” –la radiolina comprata dopo una pesca fortunata ne è il più che precario simbolo–: esso rifiuta qualsiasi forma di associazione e organizzazione, restando sempre, testardamente, al di qua della coscienza di classe. Quella di Squarcìo è una lotta personalissima e in ultima istanza disperata contro la miseria che lo costringe a farsi doppiamente trasgressore: della solidarietà con gli altri pescatori (“Non sono tipo da cooperative io”, afferma, “a meno che non vi serva un bombardiere”), e dei codici

² Ma più in generale è il personaggio di Rosetta ad apparire un po' troppo stereotipato, costretto com'è nella figurina asfittica della moglie felice ma inquieta, e dunque ben lungi dall'originalità, anche drammaturgica, della “femminista” Giovanna del film omonimo.

tradizionali dell'isola (l'acquisto della barca di Santamaria). Alla tragica e archetipica perdita del padre è affidato il messaggio di speranza futura: la corsa di Bore e Antonino verso una difficile vita di legalità è anche il passaggio precoce all'età adulta e, soprattutto, la dolorosissima emancipazione dall'orgogliosa e ostinata solitudine paterna.

Riferimenti bibliografici:

- Bignardi, I. (1999). *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli.
- Celli, C. (2005). *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham: Scarecrow Press.
- Ghirelli, M. (1978). *Gillo Pontecorvo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Letizia, L. (2004). *Lezioni di regia*. Torino: Lindau.
- Solinas, F. (2001). *Squarciò*. Nuoro: Ilisso.