

PATRIZIA BERTINI MALGARINI, MARZIA CARIA

*«Ho scelto di fare lo sceneggiatore perché sono uno scrittore»: Franco Solinas tra narrativa e cinema*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

## PATRIZIA BERTINI MALGARINI, MARZIA CARIA

«Ho scelto di fare lo sceneggiatore perché sono uno scrittore»: Franco Solinas tra narrativa e cinema\*

*Nell'ambito del rapporto tra letteratura e cinema, nel quale la relazione si inserisce, si propone il caso del romanzo Squarcìo di Franco Solinas, pubblicato nel 1956, dal quale un anno dopo lo stesso Solinas trasse la sceneggiatura del film La grande strada azzurra del regista Gillo Pontecorvo. Solinas, uno dei più grandi sceneggiatori italiani del dopoguerra, si è infatti misurato anche con la poesia e con la narrativa (per lo più racconti brevi di ambiente marinairesco come appunto Squarcìo), passando per la scrittura giornalistica. Nello specifico, attraverso alcuni confronti esemplificativi tra il testo narrativo e alcuni momenti particolarmente significativi del film, si intende ricostruire le principali trasformazioni e transcodifiche che il racconto di partenza, Squarcìo, ha subito nella trasposizione cinematografica. Si cercherà di mettere in evidenza in particolare l'aspetto linguistico di tale trasposizione, con particolare attenzione ai dialoghi sia dal punto di vista dell'analisi sintattico-testuale sia sul piano della resa del parlato.*

I. Nell'ambito del rapporto tra letteratura e cinema, nel quale la relazione si inserisce, si propone la vicenda piuttosto peculiare di Franco Solinas: narratore, giornalista, ma soprattutto sceneggiatore.

Il cinema infatti affascinò a tal punto Franco Solinas, che compì nel passaggio dalla narrativa al cinema una scelta definitiva, diventando come è noto uno dei più affermati sceneggiatori europei e tra i più significativi esponenti del cinema italiano impegnato degli anni Sessanta e Settanta.<sup>1</sup> Per ricordare solo qualche titolo tra i più famosi, si cita *Kapò* del '60 di Pontecorvo, *Salvatore Giuliano* del '61 di Rosi, la collaborazione alla sceneggiatura di *Una vita violenta* di Pasolini nel '62, *L'Americano* di Costa Gravas del '63; e poi, ancora, *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo del '66, *Quien Sabe?* di Damiano Damiani del '67, *La resa dei conti* di Collima nello stesso anno, *Il mercenario* di Corbucci del '68, *Tepepa* di Giulio Petroni del '68, *Queimada* di Pontecorvo del '69; per arrivare all'ultimo, *Anna Kappa* dell'83, ancora di Costa Gravas.<sup>2</sup>

Solinas si era però misurato anche con la scrittura letteraria, sua prima vocazione: dalle prime prove nel campo della poesia, con una serie di testi scritti tra il 1944 e il 1946, mai pubblicati.<sup>3</sup> Si tratta di poesie giovanili, «contemplative e passionali»,<sup>4</sup> motivate da un sentimento contrastante di attrazione/repulsione nei confronti della Sardegna, la sua terra d'origine – e più in particolare dell'isola della Maddalena, nella quale Solinas trascorse l'infanzia e l'adolescenza prima del trasferimento a Roma seguito alla morte del padre – «nella quale, a dar retta a queste prime prove letterarie, si era sentito prigioniero nel corpo e nell'anima».<sup>5</sup>

Abbiamo poi la scrittura in prosa. Sei sono le narrazioni brevi rimaste inedite: *Stornelli in osteria*, *Per un barile di vino*, *Ritorno in motozattera*, *Cacaspiagge*, *Quattro piani di scale*, *Un cane*

\*Nell'ambito di una progettazione unitaria del lavoro, si attribuisce a Patrizia Bertini Malgarini il par. I, a Marzia Caria il par. II.

<sup>1</sup> Il suo primo lavoro è tuttavia del '50. Si tratta della sceneggiatura del film *Persiane chiuse* di Luigi Comencini.

<sup>2</sup> Per la filmografia completa di Franco Solinas vedi G. OLLA, *Franco Solinas. Uno scrittore al cinema*, postfazione di G. Marci, Cagliari, CUEC, 1997.

<sup>3</sup> Alcune di queste poesie giovanili, insieme ai testi delle sceneggiature da lui firmate, sono oggi conservate nell'archivio del Fondo Franco Solinas, con sede a Roma, che gli eredi dello sceneggiatore hanno messo a disposizione (in copia fotostatica) del Fondo Autografi Scrittori Sardi (FASS), recentemente istituito presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari su iniziativa del prof. Aldo Maria Morace.

<sup>4</sup> F. SOLINAS, *Squarcìo e altri scritti*, prefazione di U. Pirro, nota biografica e bibliografica di G. Olla, Nuoro, Iisso, 2001, 18 (si cita dalla *Nota biografica* di Olla, 18-23).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

in chiesa,<sup>6</sup> scritte tra il 1946 e il 1950, quasi tutte di ambiente marinaresco, e più precisamente maddalenino;<sup>7</sup> quattro sono i racconti editi in *Paese Sera* o in *Vie Nuove* tra l'8 marzo e il 23 aprile del 1950, e cioè *Con quelle mani!*, *La chiromante e il destino*, *La finestra di Felicina*, *Uno di loro*,<sup>8</sup> distinti dai testi del primo corpus per temi e per ambientazione.

Da non tralasciare poi l'attività di Solinas giornalista: presa la tessera del Partito Comunista Italiano, collaborò infatti all'*Unità* come vice-critico cinematografico e contemporaneamente fu autore di alcuni elzeviri pubblicati su *Paese Sera* nel 1950 (*I dieci di Hollywood* e *Vergogna dei ricordi*),<sup>9</sup> e redattore di una rubrica settimanale intitolata 'Itinerari d'America', pubblicata sulla *Nuova Sardegna* nella metà degli anni Sessanta.

Ma torniamo alla narrativa con l'unico romanzo breve di Solinas, *Squarcìo* del 1956,<sup>10</sup> nel quale sono confluiti i due racconti *Per un barile di vino* e *Cacaspiagge* scritti, come già detto, tra il '46 e il '50, con «tagli e rimodulazioni e riscritture che ne hanno consentito l'innesto nel contesto del romanzo».<sup>11</sup> E proprio *Squarcìo* viene utilizzato un anno dopo dallo stesso Solinas come soggetto del film *La grande strada azzurra*,<sup>12</sup> opera cinematografica dell'allora debuttante Gillo Pontecorvo.<sup>13</sup>

Si vuole qui mettere a confronto il testo narrativo *Squarcìo* con la resa filmica in *La grande strada azzurra*, con l'obiettivo di valutare, soprattutto sul piano delle scelte linguistiche, la riscrittura (o se si vuole la transcodifica/trans-genericità) di un testo narrativo verso una sceneggiatura filmica; particolare attenzione si è rivolta naturalmente ai dialoghi sia dal punto di vista dell'analisi sintattico-testuale sia sul piano della resa del parlato.<sup>14</sup>

Solinas, nel trasferire il suo narrato di *Squarcìo* nel testo filmico, ha realizzato quella che potremmo definire una riduzione-adattamento:<sup>15</sup> il testo di partenza è infatti rispettato nella trama generale, nei personaggi, nell'ambientazione. Sia il romanzo sia il film raccontano la storia di Squarcìo, *alias* Salvatore Balzano, un pescatore di frodo (e non è difficile riconoscere nell'ambientazione l'arcipelago della Maddalena, ben conosciuto da Solinas per avervi, come si è detto, vissuto negli anni dell'infanzia e

<sup>6</sup> Ora pubblicati in SOLINAS, *Squarcìo e altri scritti...*, 147-174.

<sup>7</sup> Per la cui collocazione nel genere della narrativa breve si rinvia ad A.M. MORACE, *Il 'narrar breve' di Franco Solinas*, in L. Cardone (a cura di), *Franco Solinas: il cinema, la letteratura, la memoria*. Atti del Convegno di Studi (Sassari, 3-5 dicembre 2007), Pisa, ETS, 2010, 75-101.

<sup>8</sup> Ora anche in SOLINAS, *Squarcìo e altri scritti...*, 113-129.

<sup>9</sup> Poi pubblicati anche in Ivi, 130-132 (*I dieci di Hollywood*), 142-144 (*Vergogna dei ricordi*).

<sup>10</sup> Completa la produzione di Solinas il racconto dal titolo *Le pecore di Emiliano*, pubblicato sul n. 13 del mensile *Il Contemporaneo* nel maggio del 1959 (poi in *Franco Solinas: professione sceneggiatore*, a cura di G. Podda, Cagliari, Arci Cagliari, 1985 e, dal 2001, in SOLINAS, *Squarcìo e altri scritti...*, 133-141), che lo scrittore maddalenino scrisse quando era già uno sceneggiatore affermato, interrompendo in un certo senso la continuità della sua carriera cinematografica.

<sup>11</sup> MORACE, *Il 'narrar breve'...*, 84, contributo al quale si rinvia anche per l'analisi variantistica (lo *specimen* variantistico è contenuto nelle pp. 89-98).

<sup>12</sup> Si segnala che il titolo del film originariamente era *La storia di Squarcìo*. Collaborarono alla scrittura della sceneggiatura Ennio De Concini e lo stesso Pontecorvo.

<sup>13</sup> Il fortunato sodalizio artistico tra Solinas e Pontecorvo iniziò in verità un anno prima dell'uscita del film *La grande strada azzurra*, con il mediometraggio *Giovanna*, episodio del film collettivo *La rosa dei venti* curato da Joris Ivens.

<sup>14</sup> Data la finalità di questo contributo, abbiamo sempre utilizzato le trascrizioni della versione definitiva del film, nelle quali ai punti e alle virgole abbiamo sostituito le barre semplici (/) e doppie (//), secondo le convenzioni riportate in F. ROSSI, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999, 21-31.

<sup>15</sup> Sulle modalità che il travaso di un testo narrativo (o teatrale) in uno filmico può seguire vedi F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006, 127-133.

dell'adolescenza), di quelli che praticavano la pesca con le bombe, attirando naturalmente le antipatie (per usare un eufemismo) degli altri pescatori, e sempre in lotta con i finanziari. Tra i pescatori 'regolari' spicca la figura di Salvatore, amico di infanzia del protagonista che si trova però ad essere sulla sponda opposta, quella della legalità. La storia si conclude con la morte tragica di Squarcìo, che finisce per esplodere insieme a un ordigno bellico che voleva riutilizzare per la sua pesca proibita.

Il film, secondo i canoni del neorealismo,<sup>16</sup> si propone di descrivere la realtà di personaggi umili, appartenenti alle classi più povere e disagiate, che trovano la loro catarsi solo nella assunzione di una dimensione di collettivismo sociale: non a caso il riscatto dei poveri pescatori si realizza nella costituzione di una cooperativa. Si discosta dai dettami del neorealismo più severo la scelta degli attori principali voluta dai produttori: non persone comuni, nel nostro caso veri pescatori, o almeno autentici abitanti della Maddalena (per la verità il film è girato nella ex Jugoslavia, sulle coste di Rovigno), ma attori professionisti, veri divi del cinema: Yves Montand, interprete di Squarcìo, e Alida Valli della moglie Rosetta.<sup>17</sup>

Dal punto di vista della transcodificazione, *Squarcìo* ben si presta all'esemplificazione di quelle trasformazioni che un testo letterario subisce nella sua trasposizione cinematografica. La prima, e più prevedibile, modificazione consiste in un cospicuo numero di tagli della voce narrante. Così possiamo cogliere ad esempio nel confronto tra l'*incipit* del romanzo e l'avvio del film: la lunga descrizione dell'arcipelago maddalenino del primo viene semplificata e condensata nel film in poche, esplicite battute sulla pesca e sul tempo, pronunciate da una voce fuori campo (quella del protagonista), mentre una panoramica mostra l'arcipelago nel quale si svolgono le avventure narrate:

---

<sup>16</sup> In realtà, nel 1956, la parabola del Neorealismo italiano può dirsi conclusa. Ma i suoi tratti distintivi, come la scelta di vicende e personaggi dell'umile quotidianità contemporanea, le scene girate quasi esclusivamente in esterno, l'impegno morale, l'esigenza di conoscere e modificare la realtà, restano ben saldi nel romanzo e nella sceneggiatura di Solinas. Sul cinema neorealista vd. L. MICCICHÈ (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*. Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1978 (prima edizione: 1975); C. LIZZANI, *Il cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1982, 99-160; G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, seconda ediz. rivista e accresciuta, 4 voll., III *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1993. Circa la lingua del cinema neorealistico si veda ROSSI, *Il linguaggio cinematografico...*, 99-116; S. RAFFAELLI, *La lingua del cinema*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci, 2006, 143-162: 150-152.

<sup>17</sup> Completano il cast degli attori alcuni altri nomi già allora piuttosto noti: Francisco Rabal (Salvatore), Umberto Spadaro (il maresciallo), Mario Girotti (Renato), Federica Ranchi (Diana).

*Squarciò* (p. 31)

È il tempo migliore per pescare. Di settembre i pesci abbandonano i grandi fondali e si avvicinano alla costa.

Laggiù, poi, dove l'ultima isola dell'arcipelago si allunga con una striscia di scogli verso ponente, c'è sempre stato un passo d'eccezione. Le spigole arrivano a centinaia e giocano e saltano sotto gli scogli perché l'acqua è ancora tiepida e l'erba è tenera e dolce.

Un posto straordinario davvero, soltanto è difficile raggiungerlo perché laggiù il mare è sempre in burrasca. Per questo è una giornata da ricordare. Una giornata di bonaccia. Il mare, denso come piombo fuso, è immobile. Eppure il cielo è coperto da nuvole così basse che tagliano a metà la luce del sole appena sospeso sull'orizzonte. Ma il mare è calmo, e finché dura non importa nient'altro.

*La grande strada azzurra*  
(voce fuori campo, 2 mm)

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//

Questo è il mio arcipelago e conosco bene tutte queste isole/ ogni scoglio/ ogni insenatura/ e il fondo del mare palmo a palmo//

Subito dopo, il romanzo e il film prendono strade un po' diverse: nel libro viene raccontato immediatamente l'epilogo, cioè la morte di Squarciò:

Ora è là, steso su un quadrato di sabbia. La sabbia è morbida e rossa. Anche la roccia di granito, dove Squarciò si appoggia con la schiena, è rossa di sangue. Lui se ne sta fermo, con le gambe maciullate, con due buchi larghi e neri al posto delle ginocchia.<sup>18</sup>

mentre nel film si segue un ordine cronologico per così dire 'naturale'.

Una distanza ancora più netta tra il testo narrativo e quello filmico si ha poi nel secondo capitolo del romanzo, nel quale si ricorda la fanciullezza di Squarciò, soffermandosi in particolare sulla vicenda che segnò l'inizio della sua storia di bombarolo, quando, appena dodicenne, intento a pescare insieme al padre, sentì per la prima volta un'esplosione e vide «galleggiare in superficie decine e decine di pesci appena morti»,<sup>19</sup> quanti non ne aveva mai visto insieme dopo un giorno di pesca con le reti. Un episodio che non compare nel film, così come sono del tutto assenti i riferimenti all'infanzia di Squarciò, che appare sulla scena già adulto, intento a preparare una bomba insieme ai suoi due figli maschi, Bore e Antonino.<sup>20</sup>

Ma tagli vengono operati anche nei dialoghi, che nel film prevedono un numero molto più contenuto che nel romanzo. Come esempi, scegliamo due dialoghi: il primo, tra Squarciò e la moglie Rosetta sulla loro figlia Diana; il secondo, tra Squarciò e il maresciallo Riva, entrambi vistosamente ridotti a uno scambio di poche battute nel film:

<sup>18</sup> SOLINAS, *Squarciò e altri scritti...*, 31.

<sup>19</sup> Ivi, 35.

<sup>20</sup> Per altri confronti tra il romanzo e il film v. la tesi di laurea di Roberta LOI, *Franco Solinas tra letteratura e cinema*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari, a.a. 1992-1993, 117-136.

*Squarciò* (pp. 60-61)

- È già grande Diana – disse Squarciò.
- Sì.
- È una bella ragazza. Non ti pare?
- Sì, è proprio bella.
- Ti ha detto ancora niente?
- Di cosa?
- Se qualcuno le va dietro.
- No, ancora niente.
- Forse ce l'avrà qualcuno.
- Non lo so.
- Ti dispiacerà quando si sposa?
- No, sarò contenta. E tu?
- Certo che sono contento se si sposa, e se fa figli. Se lui è un uomo a posto, sarò contento. Glielo diciamo?
- A Diana?
- Sì, è bene parlarle ogni tanto. Forse è contenta che glielo diciamo.
- Meglio dirglielo quando ci avrà qualcuno.
- Va bene – disse Squarciò, e le versò da bere. – Andiamo sulla spiaggia?
- Sì, – disse Rosetta – fra un momento –. E andò a vedere Angelo, che dormiva sul materasso. Anche Bore e Antonino erano già addormentati.

*La grande strada azzurra*

SQUARCIÒ: Abbiamo una casa e tre figli sani e forti// Tutte cose che costano// Poi Diana si sposerà e avrà dei figli anche lei//

Ti dispiacerà quando Diana si sposa?//

ROSETTA: E perché dovrebbe dispiacermi?//

SQUARCIÒ: Anch'io sono contento se si sposa// Non devi stare in pena/ Rosetta// Ci penso io/ vedrai//

*Squarciò* (p. 86)*La grande strada azzurra*

- Dove hai la barca, Squarciò?  
 – Non ce l’ho – gli rispose.  
 – Non potevi venderla. Sul motore c’è il privilegio dell’Ansaldo.  
 – E non l’ho venduta. L’ho imprestata a un mio amico forestiero, che è andato a farsi un viaggio.  
 – Lo sai che non ti credo.  
 – Lo stesso, maresciallo. Anche se non mi crede è lo stesso. Non può farci niente.  
 – Peccato. Non faremo più le corse.  
 – Chi lo sa, maresciallo. Quel mio amico potrebbe anche tornare.  
 – È un palombaro, il tuo amico?  
 – Un palombaro? E perché?  
 – Niente, pensavo così. È un peccato anche per me che qui non si trovi uno scafandro.  
 – Se ne trovo uno, glielo farò sapere – disse Squarciò, ma non gli riusciva più a rispondere bene come una volta.
- RIVA: Dove ha la barca/ Balzano?//  
 SQUARCIÒ: L’ho imprestata//  
 RIVA: Sa cosa mi dispiace?//  
 SQUARCIÒ: Cosa?//  
 RIVA: Mi dispiace che nell’isola non ci sia un palombaro//  
 SQUARCIÒ: Sì/ capo// È davvero un peccato// Ci vorrebbe un palombaro// Ci vediamo!//

Per contrappeso, come hanno evidenziato gli studi più recenti sui rapporti tra cinema e letteratura,<sup>21</sup> molte scene e molte battute vengono invece aggiunte, per consentire allo spettatore di comprendere le parti salienti della trama, i rapporti tra i personaggi, i collegamenti tra le scene.

Ancora dalle prime pagine del romanzo un brevissimo confronto, in cui la voce fuori campo introduce due personaggi chiave della storia, e cioè il pescatore amico/nemico Salvatore e il sergente di finanza Gaspare, che nel romanzo compariranno molto più avanti:

*Squarciò* (p. 31)*La grande strada azzurra*  
(voce fuori campo)

- Dei pescatori dell’isola, Squarciò è l’unico che conosce quel posto.
- C’è soltanto uno in paese che sa pescare come me/ Salvatore// Siamo cresciuti insieme/ poi lui ha seguitato a pescare con le reti/ io no// E c’era un altro con me e con lui/ da ragazzi/ Gaspare// Come ci divide la vita// Si è arruolato in Finanza/ ha una divisa e uno stipendio dallo Stato// Ma a me piace quello che faccio e ho qualcosa più di loro//

<sup>21</sup> Ci si riferisce in particolare all’indagine di F. ROSSI, *Cinema e letteratura: due sistemi di comunicazione a confronto, con qualche esempio di trasposizione testuale*, pubblicato on-line all’indirizzo <http://www.chaoskosmos.it>.

Inoltre, parti di testo vengono spostate da una scena all'altra, come ad esempio il dialogo tra Squarciò e il maresciallo Gaspare (che cerca per l'ennesima volta senza successo di coglierlo in flagrante e poterlo arrestare al rientro da una giornata di pesca), ridotto e riscritto nella scena del film in cui Squarciò incontra per la prima volta (in mare nel film, in una osteria nel romanzo) Riva, il nuovo maresciallo subentrato a Gaspare, più accanito del suo predecessore nel dare la caccia al 'povero' pescatore di frodo:

*Squarciò* (pp. 38-39)

*La grande strada azzurra*

- Fai un po' vedere! – gli disse.  
 – Cosa? – chiese Squarciò, ma aveva già capito.  
 – Un pesce qualunque.  
 – Ma sarà uguale agli altri pesci, Gaspare...  
 – Gaspare spostò all'indietro il berretto spingendolo per la visiera.  
 – T'ho detto di non chiamarmi Gaspare!  
 – È un pesce come gli altri, sergente – disse Squarciò, raccogliendo dal fondo della barca un pesce microscopico e lanciandoglielo addosso. Gaspare fu costretto ad afferrarlo per non rimanerne colpito. Un pescetto da due centimetri capitato chissà come dentro la barca. Gaspare cominciò ad irritarsi. – Non fare dello spirito, Squarciò!  
 – Perché mi chiami Squarciò, sergente?  
 – Dammi quel dentice.  
 – Questo? È già venduto, ma se proprio lo vuoi... Per Gaspare, duecento lire.  
 – Ti ho detto...  
 – Va bene, allora trecento.  
 – E Squarciò sorrise per lo scherzo, e gli porse il dentice di cinque chili. Con un temperino, Gaspare lo aprì sulla schiena. Lo guardò per un attimo, poi disse:  
 – Come l'hai pescato?  
 Squarciò non smetteva di sorridere. Altra gente si era fatta intorno, e tutti si divertivano. Gaspare non poteva far altro che rispettare il regolamento.  
 Squarciò rispose: – Con cosa vuoi che l'ho pescato? Con l'amo d'oro...  
 – Con le bombe!  
 – Io?  
 – Ha la spina rotta.  
 – Avrà urtato in qualche posto. Forse era già morto, quando l'ho pescato. Mi meraviglio, sergente.
- RIVA: Mi faccia vedere uno di quei pesci// (glieli indica)  
 (Squarciò gli porge un piccolo pesce)  
 RIVA: Non faccia lo spiritoso!//  
 RIVA: Mi dia quello lì/ svelto!//  
 RIVA: Come l'ha pescato tutto questo pesce?//  
 SQUARCIÒ: Con l'amo d'oro//  
 RIVA: Guardi/ questo ha la spina rotta!//  
 SQUARCIÒ: Uh/ poveraccio!// Avrà sbattuto contro uno scoglio// Forse era già morto quando l'ho pescato//

con inevitabili conseguenze di semplificazione e banalizzazione del testo narrativo, allo scopo di facilitare quanto più possibile la fruizione dello spettatore.

II. L'analisi della trasposizione dei dialoghi ci consente di mettere in evidenza alcuni degli aspetti più rilevanti del parlato cinematografico, sul quale ormai molti sono gli studi,<sup>22</sup> ovvero quella particolare forma di parlato con caratteristiche correlate al mezzo che la trasmette: la peculiare modalità comunicativa che si mette in atto nel parlato filmico viene infatti a collocarsi in un punto intermedio rispetto ai due estremi dell'asse diamesico. Così come magistralmente spiegato da Giovanni Nencioni, tra le varietà 'pure' dello scritto scritto e del parlato parlato si frappongono le varietà miste di scritto parlato e di parlato scritto che sono proprie di quel parlato recitato che è del teatro, del cinema, della radio, della televisione;<sup>23</sup> si pensi alla terza fondamentale varietà in diamesia, 'il trasmesso', di Francesco Sabatini.<sup>24</sup> Collocato in una posizione intermedia tra la modalità orale e quella scritta, il parlato filmico appare dunque come una modalità semplificata, caratterizzata dall'attenuazione delle varietà e dalla normalizzazione linguistica.

Nel tentativo di riprodurre l'immediatezza e la microprogettazione del 'parlato spontaneo' e conversazionale, la lingua del cinema si caratterizza per una serie di tratti tipici del parlato. Così nella *Grande strada azzurra* troviamo, tipicamente del parlato, segnali discorsivi, deittici, e meccanismi di focalizzazione sintattica.<sup>25</sup> Anche le scelte lessicali contribuiscono a riprodurre la maggiore informalità del parlato, attraverso l'esclusione di registri alti o aulici.<sup>26</sup> La ricerca di una medietà linguistica porta però anche a escludere livelli diastraticamente troppo marcati verso il basso.

Vediamo, a titolo esemplificativo, alcuni esempi di segnali discorsivi inseriti da Solinas nel passaggio dal narrato al film, tra i quali si notano i dispositivi usati per catturare l'attenzione dell'interlocutore, come *guarda/i*; quelli impiegati per richiamare l'attenzione dell'interlocutore e contemporaneamente prendere e mantenere il turno, come *sentiti/ite*; i segnali discorsivi come *ma* e *allora*: il primo, usato all'inizio dell'enunciato per prendere la parola, il secondo, collocato in posizione finale, con intonazione ascendente, per cedere il turno; e, infine, i dispositivi discorsivi che più sottolineano l'aspetto fatico della conversazione, come i vocativi parentetici e i nomi propri usati in forma allocutiva:<sup>27</sup>

*Squarcio*

*La grande strada azzurra*

ANTONINO: – Va bene, se no ti ammazzo. (p. 68)

ANTONINO: *Guarda* che se no t'ammazzo!!!

GASPARE: – Ha la spina rotta. (p. 39)

RIVA: *Guardi/* questo ha la spina rotta!!!

RIVA: – Io sono dalla vostra parte, perché non ci diamo una mano? (p. 79)

RIVA: *Sentite/* perché non ci diamo una mano?///

<sup>22</sup> Basti qui richiamare i numerosi contributi pubblicati negli ultimi anni da S. RAFFAELLI, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992; ID., *La lingua del cinema...*; F. ROSSI, *Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato*, in S. Patou-Patucchi (a cura di), *L'italiano del doppiaggio*, Associazione Culturale «Beato Angelico» per il doppiaggio, Roma, 1999, 17-40; ID., *Le parole dello schermo...*; ID., *Il dialogo nel parlato filmico*, in C. Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini, 2002, 161-175; ID., *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci, 2007; A. ROSSI, *La lingua del cinema*, in I. Bonomi, A. Masini e S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003, 93-126.

<sup>23</sup> Cfr. G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», X (1976), 1-56.

<sup>24</sup> Cfr. F. SABATINI, *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*, in A.M. Boccafurni e S. Serromani (a cura di), *Educazione linguistica nella scuola superiore. Sei argomenti per un curriculum*, Roma, AESA, 1982, 103-127.

<sup>25</sup> Su questi fenomeni del parlato cinematografico cfr. ROSSI, *La lingua del cinema...*, 96-112.

<sup>26</sup> Ivi, 97.

<sup>27</sup> Ivi, 98.

RENATO: Sì, ci dobbiamo sposare. (p. 67)  
 SQUARCIÒ: Perché non venite a prendervi? (p. 89)  
 DIANA: Non lo so, ma ci sposiamo. Me lo ha giurato. (p. 67)  
 DIANA: – Lo dirai a Squarciò? (p. 68)  
 DIANA: Mi vergogno con tutti quando penso che lo abbiamo fatto. (p. 65)

DOMENICO: *Ma sì/ voglio sposarla//*  
 SQUARCIÒ: *Prendili allora!//*  
 DIANA: *Tonino/ Tonino// Ma tu non lo sai!// Ci dobbiamo sposare// Ha giurato che mi sposa//*  
 DIANA: *Non dirlo a Squarciò!// Domenico/ povero Domenico// Mi vuoi bene/ vero?//*  
 DIANA: *Anch'io/ tanto// Ma ho giurato, ho giurato che non lo facciamo più// Mi vergogno/ Domenico//*

Analogamente, nelle parti dialogiche del film, si registra un incremento di elementi deittici, rappresentati da aggettivi dimostrativi, pronomi, e particelle locative:

*Squarciò*

GASPARE: – Come l'hai pescato? (p. 39)  
 GASPARE: – Ha la spina rotta. (p. 39)  
 SPAGNOLO: Quelli invece son nostri. Li avremmo presi noi con la rete. Devi darceli, Squarciò! (p. 88)  
 PESCATORE: – Daceli, – disse un altro – lo sai che hai torto. (p. 89)  
 PESCATORE: – Ci rovini il mare – gli gridò un pescatore. (p. 89)

*La grande strada azzurra*

RIVA: Come l'ha pescato tutto *questo* pesce?//  
 RIVA: *Guardi/ questo* ha la spina rotta!//  
 SALVATORE: Quelli sono nostri/ *invece// Qui* lavoriamo noi/ Squarciò/ con le reti//  
 SALVATORE: *Dacci quei sacchi//*  
 PESCATORE: C'hai rovinato il mare!// Adesso anche in casa ci butti le bombe// *Qui* non si prenderà un pesce per sei mesi!// E lo sai/ ladro!//

La naturalità linguistica del parlato filmico è perseguita anche attraverso la selezione di meccanismi di focalizzazione sintattica, tra i quali si registrano per esempio le dislocazioni, sia a sinistra sia a destra:

*Squarciò*

SQUARCIÒ: – Se muoio la barca va a Santamaria perché è sua. Ci vogliono ancora dieci rate e Rosetta dovrà cercare di pagarle, così il motore potrà servire ai suoi figli. (p. 106)  
 GASPARE: «In flagranza di reato! In flagranza di reato!», si diceva Gaspare trattenendo il respiro. (p. 52)

*La grande strada azzurra*

SQUARCIÒ: La barca va restituita a Santamaria perché è sua// *Il motore lo lascio a voi/ a te e a Tonino//*  
 GASPARE: Se non ci fosse di mezzo questa assurda legge sulla flagranza/ *te l'avrei fatto cambiare/ io/ mestiere*<sup>28</sup>//

Anche sul piano del lessico si cerca di rappresentare una sorta di oralità semplificata, attraverso l'attenuazione dei tratti eccessivamente al di sopra o al di sotto di un italiano dell'uso medio.<sup>29</sup> Cadono infatti, nel film, quasi tutti i tecnicismi, per lo più appartenenti

<sup>28</sup> Si noti anche il soggetto posposto al verbo.

<sup>29</sup> Fra i lavori sull'italiano dell'uso medio basterà ricordare almeno F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. Holtus e E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, 154-184 (rist. in F. SABATINI, *L'italiano nel mondo moderno*, I, a cura di Vittorio Coletti et al., Napoli, Liguori, 2011, 3-36); P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, in F. Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, 93-96; e G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2006, 67-126 (I ed., Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987), che ha

al lessico tecnico-specialistico della pesca e della marina,<sup>30</sup> che molto ci dicono sulla passione di Franco Solinas per il mare e per la pesca.

Tra i termini che rimandano agli strumenti/attrezzi: *albero dell'elica* (p. 83); *canna da pesca* (p. 40); *coppo* 'piccola rete da pesca fissata all'estremità di una pertica, utilizzata per la pesca dei molluschi in fondo al mare e talvolta per la raccolta del pesce dalle reti di maggiori dimensioni' (p. 40); *fiocina* (p. 82); *galleggiante di sughero* (p. 95); *lenze di filo di Spagna*, cioè 'lenze di pelo di Spagna' (= filo di seta trasparente che si usa per i braccioli delle lenze) (p. 34), al quale si preferisce nel film il più comune *lenza*; *nasse* (pp. 61, 71); *palàmiti* (p. 71); *rete da lancio* (pp. 61, 66) e *sciabica* 'rete a strascico per la pesca in prossimità della costa o in fondali bassi' (p. 87), ridotti nella trasposizione cinematografica al più comune *rete*; e, infine, *scalmo* (p. 96). Nel film si introducono solo due tecnicismi del lessico marinaresco e della pesca, e cioè *lampara* 'grossa lampada ad acetilene o elettrica che si appende a poppa delle imbarcazioni per la pesca notturna del pesce azzurro', e *paioli* 'insieme di tavole o graticcio metallico che ricopre il fondo di un'imbarcazione o che costituisce il pavimento dei locali dove è situato il motore'.<sup>31</sup>

Anche la serie dei nomi dei pesci si riduce e semplifica sensibilmente nel passaggio dal romanzo al film. E così i vari *cefali* (pp. 45, 66), *cefali di scoglio* (p. 35), *cernia* (p. 35), *dentice/-i* (pp. 39 e 35), *saraghi* (p. 35), *sardine* (p. 34) e *spigole* (pp. 31, 32, 33, 35, 45), si riducono nel film ai più comuni *sarde*, *dentici* e *orate*.

Vengono inoltre soppressi dal romanzo al film numerose forme proprie del lessico specialistico marinaresco,<sup>32</sup> come per esempio il sostantivo *bonaccia* («Il mare era in bonaccia, il cielo senza nuvole», p. 54); le forme verbali *rimagliarli* («I pochi pezzi di rete che riuscirono a recuperare neanche le dita esperte delle loro donne avrebbero mai più potuto rimagliarli», p. 33); *tesare* 'cazzare, tendere una fune, un cavo al massimo' («Controllò le barche una per una, che dondolavano da poppa a prua tesando le cime perché la tramontana cercava di spingerle verso il largo», p. 48; «Nuotò verso il galleggiante di sughero e tesò bene la corda che aveva fissata al motore», p. 95); l'avverbio *sottobordo* 'di fianco o accosto alla nave' («La voce di Riva intimò l'alt. Squarciò si avvicinò sottobordo», p. 103); e l'espressione idiomatica *in bocca al pesce spada* («- Adesso siete pari - disse Squarciò. - In bocca al pesce spada, Antonino. - In bocca al lupo!» p. 62).

Un caso di semplificazione del lessico specialistico è anche il termine botanico *lentischio* del romanzo (p. 83), che diventa nel film, nella scena drammatica in cui il pescatore Squarciò affonda la propria barca 'Speranza' per sfuggire alla motovedetta della Finanza che sta per sopraggiungere, più genericamente *muschio* (giallo), più comprensibile al pubblico. Mentre scompare nel passaggio al film il termine botanico *cisto* (p. 59).

Infine, rispetto al romanzo, il film riduce o elimina il turpiloquio, probabilmente per timore della censura. Vengono così eliminati termini come *marchette* (p. 72), *puttana* (pp.

proposto l'etichetta di 'italiano neo-standard', intesa a sottolineare la contiguità con lo standard e l'accettabilità nella norma di forme e costrutti entrati recentemente nello standard.

<sup>30</sup> Per la definizione dei termini si è consultato il *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, Utet, 2000.

<sup>31</sup> Il termine *murata* invece, col quale si indica la 'parte laterale esterna o interna dello scafo di una nave al di sopra della linea di galleggiamento', si trova sia nel romanzo (p. 94) sia nel film.

<sup>32</sup> Fa eccezione la forma avverbiale *sottovento* (*barca ormeggiata sottovento*: «Avevano calate le reti a ridosso della punta, e aspettavano intorno al fuoco con la barca ormeggiata sottovento», p. 33; *navigare sotto vento*: «Fece in mare come Squarciò faceva in terra con i conigli, e si portò in modo di navigare sotto vento rispetto all'insenatura», p. 82), che si ritrova solo nel film in bocca al maresciallo Riva.

71, 73); cadono i riferimenti sessuali troppo espliciti del racconto («Rosetta era sicura che avrebbero fatto l'amore. Nessun altro uomo al mondo, secondo lei, poteva fare così bene l'amore come Squarciò», p. 42; «Finché facevano l'amore», p. 43), e si attenuano nel film i disfemismi: *brutto vigliacco*, *moccioso*, *pidocchio* e *ladro*,<sup>33</sup> sostituiscono *Cacaspiagge*, *cacate* (p. 47), *figlio di puttana* (p. 99).

Così come hanno ben mostrato gli studi più recenti sulla lingua del cinema, con particolare riferimento alla produzione degli anni Cinquanta, anche il film tratto dal romanzo di Solinas propende dunque a una medietà linguistica, che elimina sia le forme ricercate sia quelle troppo basse. Solo allora, infatti, come sottolinea Raffaelli, «i cineasti, da una parte stimolati da certo favore dell'industria verso il 'film d'autore' o comunque artigianalmente accurato e dall'altra assecondati da un pubblico sempre meno sprovveduto anche sotto il profilo linguistico, poterono elaborare un ventaglio via via più largo e modulato di soluzioni comunicative verbali».<sup>34</sup> Tra le varie soluzioni linguistiche di cui il parlato allora disponeva, si affermò in quegli anni, e in misura maggiore nel cinema degli anni Sessanta, il predominio di quella varietà d'italiano definita dell'«uso medio», in risposta a quanto stava accadendo nella comunicazione reale, specialmente per influsso della televisione,<sup>35</sup> che contribuì progressivamente a ridurre «il tradizionale dislivello fra italiano filmico e italiano parlato».<sup>36</sup>

Anche nel nostro caso, infatti, a un sostanziale mantenimento di situazioni, personaggi e porzioni testuali, si associa dal punto di vista linguistico un processo di semplificazione e banalizzazione, con evidente riduzione del livello di letterarietà. Basterebbe leggere in proposito la descrizione del mare contenuta nel quarto capitolo del romanzo, una descrizione «evocativa e certamente non realistica», ma davvero «rivelatrice dell'indubbio spessore artistico della prosa»<sup>37</sup> di Solinas, della quale non resta nemmeno qualche immagine a restituire almeno iconicamente un segmento testuale certamente significativo, a testimonianza di un sacrificio imposto dalla diversità del *medium*:

Praterie di erbe tenere e verdi, savane deserte, picchi, grotte, precipizi, foreste intricate di rami, fiori che si accendevano all'improvviso come stelle di vetro su un albero di Natale: là, mille vite attente e disperate, mai ferme, o immobili soltanto per aspettare la preda, giocavano la loro esistenza. Tutto in silenzio, non un suono, una voce, una distratta goffaggine. I colori, che noi diciamo nero verde giallo amaranto, non erano così, ma senza nome, inventati dal mare (p. 45).

<sup>33</sup> Quest'ultimo anche nel romanzo, a p. 89.

<sup>34</sup> S. RAFFAELLI, *Il parlato cinematografico e televisivo*, in L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, 3 voll., II *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, 271-290: 280.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, 281.

<sup>37</sup> M. MANOTTA, *La letteratura come rimozione. Squarciò di Franco Solinas*, in *Franco Solinas: il cinema...*, 103-110: 104.