

GIORGIO SICA

*Tradimenti politicamente corretti: Tiro al piccione tra film e romanzo*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIORGIO SICA

*Tradimenti politicamente corretti: Tiro al piccione tra film e romanzo*

*Nel 1961 Giuliano Montaldo firma il suo esordio alla regia con la scelta non facile di trasporre cinematograficamente Tiro al piccione, primo romanzo di Giose Rimaneli, pubblicato dopo una travagliata vicenda editoriale da Mondadori nel 1953. Il romanzo, che racconta la partecipazione alla guerra civile di Marco Laudato – un diciassettenne molisano che, in fuga dal proprio paese, si trova per caso a combattere tra le file dei repubblicani – aveva creato un notevole clamore nell'ambiente letterario italiano, poiché si trattava del primo caso di narrazione qualitativamente alta del conflitto visto dalla parte dei fascisti. Preoccupato di trasformare l'oscura vicenda di Marco in un esemplare cammino di redenzione, nella versione filmica il regista genovese finisce per impoverire l'ipotesto letterario, di cui trascura la complessità tematica e stilistica, in favore di una narrazione apologetica che tradisce il senso del romanzo e le intenzioni del suo autore.*

Nel 1961, all'età di 29 anni, Giuliano Montaldo gira il suo primo film, *Tiro al piccione*, prodotto dall'Ajax-Euro International. Gli interpreti principali sono Jacques Charrier nel ruolo di Marco Laudato, Eleonora Rossi-Drago in quello di Anna Toffoli, Francisco Rabal nel ruolo del sergente Elia; Sergio Fantoni, Carlo D'Angelo e Gastone Moschin impersonano dei miliziani repubblicani. La fotografia è di Carlo Di Palma, la musica di Carlo Rustichelli. Ennio De Concini, Fabrizio Onofri, Luciano Martino e il regista scrivono la sceneggiatura senza consultare Giose Rimaneli, autore del romanzo omonimo che, ignaro di quanto stava accadendo, era da poco emigrato Oltreoceano.

Fin dagli anni cinquanta Montaldo pensava ad un film sulla Resistenza, mentre lavorava con Carlo Lizzani, il suo maestro, e Francesco Maselli, come attore e assistente alla produzione. Durante questo apprendistato maturò l'idea di presentare anche la parte opposta della guerra, la “Resistenza vista dalla parte sbagliata”, secondo la celebre definizione di Pavese<sup>1</sup>.

Ricordo, per inciso, che con *Il gobbo* era stato proprio Lizzani, l'anno precedente, a raccontare per la prima volta sullo schermo la scomoda storia di un partigiano come, del resto, aveva fatto pochi anni prima Fenoglio con i suoi racconti; e in entrambi i casi non erano mancate le critiche dell'ortodossia comunista, preoccupata di salvaguardare la purezza del mito resistenziale.

Nelle intenzioni di Montaldo, *Tiro al piccione* avrebbe dovuto mostrare la mentalità di un giovane fascista o, meglio, i motivi che potevano aver spinto un ragazzo a combattere per la Repubblica Sociale, serva dei Nazisti. In una recente testimonianza, rievocando quei giorni, Montaldo ribadisce l'onestà intellettuale di questa sua scelta, sottolineando le forti polemiche che generò:

*Tiro al piccione* fu girato tra Vercelli, Varallo Sesia e l'alta Val Sesia. Mi ricordo la bellezza dei luoghi visitati per i sopralluoghi con Carlo Di Palma. Gli anni Sessanta non erano lontani dal periodo del film e quindi le location non risultano ancora troppo ‘datate’. Fu determinante la collaborazione tra me e Moscatelli, il comandante partigiano piemontese che mi aiutò nel lavoro di documentazione. Il film creò delle forti polemiche: era basato sui condizionamenti che la società fascista imponeva ai giovani dell'epoca, sul trauma dei giovani che si accorgevano che i loro sogni di conquista sfumavano e che la Repubblica Sociale era contraria a una vera democrazia. Avevo letto il romanzo di Giose Romanelli, molto autobiografico, e mi aveva

<sup>1</sup> Cit. in S. MARTELLI, *Introduzione*, in *Rimanelliana: studi su Giose Rimaneli*, a cura di ID, Stony Brook, N.Y., Forum Italicum Publishing, 2000, XIII.

sconvolto e appassionato questa storia vista “dall'altra parte”, la storia di un giovane che in quegli anni aveva fatto la scelta sbagliata. Pensai che il film potesse dare vita a un dibattito su chi durante la guerra aveva sbagliato in buona fede, invece si trasformò in un boomerang contro di me, per il carico di polemiche staliniste che seguì l'uscita del film. Io avevo tanto investigato, avendo già fatto film sulla Resistenza, e avevo maturato l'idea che bisognava rivisitare anche “le altre parti” della guerra. Forse ho anticipato troppo... ma il film venne tacciato di ambiguità e se c'è una ferita che brucia ancora è questa, perché non era vero, e più tardi tanti me lo hanno confermato. Mi ricordo che il film fu invece una sorta di atto liberatorio per tutti i giovani che, come il protagonista, erano rimasti invischiati nel regime fascista. Solo oggi *Tiro al piccione* torna a essere mostrato nelle scuole e può dare il via a dibattiti costruttivi sulla demagogia usata in certe ideologie<sup>2</sup>.

La scelta di Montaldo di portare sul grande schermo un romanzo così alieno al panorama della letteratura resistenziale era forse davvero in anticipo sui tempi, in un'Italia che aveva celebrato fino ad allora la Resistenza come guerra di liberazione dall'oppressore nazista. I fascisti che avevano aderito alla Repubblica di Salò venivano considerati semplici servi dei tedeschi e questa sorta di minimizzazione del loro ruolo aveva in qualche maniera favorito l'oblio. Il passato dei repubblicani e dei gerarchi sopravvissuti, e presto reinseriti nel tessuto sociale della nuova Repubblica, era considerato una sorta di panno sporco da lavare in casa. Il film, e ancor prima il romanzo di Rimanelli, evidenziavano invece la frattura tra due Italie, in guerra fratricida tra loro, in quella guerra civile che Beppe Fenoglio fu il primo a voler chiamare con il suo nome<sup>3</sup>.

Ora a cinquant'anni dal «carico di polemiche staliniste» ricordato da Montaldo, possiamo serenamente affermare che se l'accusa di ambiguità era eccessiva, non c'è dubbio che il suo errore fondamentale fu quello di aver tradito lo spirito e la trama del romanzo di Rimanelli, appiattendolo la complessità della storia e il carattere del protagonista in nome di un evidente intento pedagogico, dal sapore tardamente neorealista, che farà giustamente prendere le distanze allo scrittore. Come afferma Antonio Vitti: «Nel caso del film *Tiro al piccione* di Giuliano Montaldo, trasposizione del romanzo omonimo di Giose Rimanelli, più che traduzione o adattamento, connesso alla trasposizione intersemantica si dovrebbe parlare di tradimento del testo»<sup>4</sup>.

Tradimento di un testo che aveva sconvolto pochi anni prima il mondo editoriale italiano e la coscienza di molti dei nostri maggiori intellettuali, come dimostra la rocambolesca vicenda editoriale della stesura e della pubblicazione di *Tiro al piccione*, che costituisce un vero e proprio romanzo nel romanzo, da cui prenderò le mosse per meglio comprendere lo spirito che animava il suo autore.

Scampato miracolosamente alla guerra e alla deportazione in Africa, Giose Rimanelli ritorna a Casacalenda, borgo molisano che assurge nella sua scrittura a emblema della condizione astoricamente addormentata del Meridione rurale, dove i mutamenti politici e sociali accadono e vengono percepiti con distante, abulica indifferenza. Nei mesi immediatamente successivi al rientro

<sup>2</sup> Giuliano Montaldo, in D. BRACCO, S. DELLA CASA, P. MANERA, F. PRONO (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001.

<sup>3</sup> *Racconti della guerra civile* era il titolo che Fenoglio aveva proposto per la sua prima raccolta di racconti, ma Einaudi e Vittorini si opposero a tanta verità e la raccolta finì per intitolarsi *I ventitré giorni della città d'Alba*.

<sup>4</sup> A. VITTI, *Tiro al piccione: tra film e romanzo*, «Rivista di studi italiani», XI (1993), 1, Toronto, Canada, 131.

l'autore, appena ventenne, scrive febbrilmente la prima stesura della storia di Marco Laudato, il suo *alter ego* che, per una serie di catastrofiche coincidenze motivate da un impellente desiderio di fuga, si ritrova a salire di notte su uno dei camion tedeschi che battono in ritirata. Da questo malaugurato passaggio deriva un periodo di semi-prigionia in un campo di lavoro tedesco in Veneto e, dopo la fuga e lo sfortunato arresto a Milano, l'obbligo di scegliere tra la morte e le brigate nere. Il giovane si trova così a combattere, senza nessuna coscienza politica, tra le fila dell'esercito della Repubblica di Salò, in una guerra senza speranza conclusa dal tragico massacro del suo plotone sul Monviso, decimato dal "tiro al piccione" dei partigiani (che, con questo grido, irridevano l'aquila sul berretto fascista).

Scritta nel periodo settembre-dicembre '45 questa prima versione dell'opera è, come sottolinea Sebastiano Martelli, un fiume in piena che «si espande ad inglobare spazi ben al di là delle vicende che più urgono»<sup>5</sup>. L'autore parte, infatti, dalla sua infanzia nel borgo natio, per poi raccontare l'entrata e l'abbandono del seminario, l'inquieto ritorno al paese e la fuga che lo porterà alla guerra. Questo impetuoso romanzo di formazione – intitolato *La vecchia terra* e datato 1946 – sarà apprezzato dal conterraneo Francesco Jovine, che gli suggerirà di sezionare la narrazione in blocchi separati e concentrarsi sul periodo della guerra. Più prosaicamente, poi, Jovine consiglierà a Rimanelli di prendere la tessera del P.C.I., una sorta di *paspartout* necessario nel mondo letterario dell'epoca, tanto più per un reduce delle brigate nere costretto a rifarsi una verginità presso il salotto buono della sinistra italiana. Ma Rimanelli opporrà un netto rifiuto motivato dal suo irredimibile disgusto per la politica, mostrando già quell'autonomia e quella fierezza che gli costeranno presto l'esilio dalla nostra società letteraria.

Grazie ai consigli dell'amico, Rimanelli giungerà attraverso un processo progressivo di destrutturazione e riscrittura alla stesura finale di *Tiro al piccione* che, dopo il giudizio positivo di Muscetta e Carlo Levi, sarà inviato a Einaudi. E qui si apre una delle pagine più interessanti e controverse della storia editoriale del nostro Paese, che per molti versi mi sembra anticipare l'analogo rifiuto, motivato da una simile, pavida miopia, a cui andrà incontro pochi anni dopo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.<sup>6</sup>

La vicenda (minuziosamente ricostruita da Martelli nella sua Introduzione alla recente ristampa einaudiana, da lui promossa, di *Tiro al piccione*) merita di essere riportata per la sua 'emblematicità' del clima culturale dell'epoca. Nel 1950, su sollecitazione di Jovine, Muscetta spedisce il romanzo a Cesare Pavese che aveva conosciuto Rimanelli quasi casualmente a Roma, e si era interessato al

<sup>5</sup> S. MARTELLI, *Un "irregolare" nella letteratura degli anni Cinquanta*, in *Rimanelliana...*, 14.

<sup>6</sup> Ricordo che, anche in questo caso, perplessità politiche o, meglio, pregiudiziali ideologiche, portarono al rifiuto del dattiloscritto di Tomasi da parte di Mondadori ed Einaudi. Anche in questo caso, come già con Fenoglio e Rimanelli, Vittorini aveva riconosciuto il talento di uno scrittore, ma si era detto inadatto a proteggerlo, limitandosi a segnalare il romanzo a Mondadori. Eravamo nel 1956: la morte improvvisa, impedirà a Tomasi di vedere *Il gattopardo* pubblicato, una manciata di mesi dopo, da Giangiacomo Feltrinelli, su suggerimento di Giorgio Bassani.

romanzo di questo «giovane della mia età che vede la Resistenza dalla parte sbagliata».<sup>7</sup> Pavese lesse *Tiro al piccione* ancora manoscritto e, pur criticandone lo stile ancora da sgrossare, lo trovò un rapporto di sconvolgente forza narrativa su quegli anni tremendi. Ed è probabile che Pavese rivide in quel magmatico romanzo che raccontava la storia di un diciassettenne in fuga analogie profonde con il disperato mondo del Tenente Frederick Henry, raccontato da Hemingway in *Addio alle armi* (che Fernanda Pivano aveva clandestinamente tradotto, sfidando la censura fascista, nel 1943), e che il molisano omaggia scopertamente nella storia d'amore tra il suo protagonista e l'infermiera Anna, una sorta di versione fatale e vampiresca della Catherine Barkley hemingwayana. Ma la scrittura di Rimanelli non si fermava ad Hemingway, dimostrando una capacità quasi istintiva di cogliere e ricreare ritmi e stilemi narrativi derivanti dalle intense letture di quegli anni, che comprendevano oltre a Faulkner, Steinbeck e Dos Passos, *Il segno rosso del coraggio* del loro geniale antecessore Stephen Crane (tradotto proprio in quegli anni da Einaudi) e il *Viaggio al termine della notte* di Céline. Pavese raccomandò, dunque, il romanzo a Italo Calvino che, come testimonia la sua lettera a Rimanelli, ne restò profondamente colpito:

Ho letto *Tiro al piccione* d'un fiato, con un interesse che non esiterei a definire 'morboso'. Perché il sapore e l'ossessione di quei venti mesi terribili nel tuo libro ci sono in pieno. Tanto che non saprei darti un vero giudizio di valore sul libro: è certo una delle cronache più vive che siano state scritte su quei tempi, con tutto quanto d'acerbo c'è (e che riconosco bene perché è un "acerbo" attraverso cui sono passato, e probabilmente sto ancora passando, anch'io) nel linguaggio e nella presa di contatto con la realtà<sup>8</sup>.

Le medesime critiche allo stile, e questa volta anche all'umanità, di Rimanelli saranno confermate da Calvino nella lettera con cui invia il romanzo a Vittorini, dove definì *Tiro al piccione* «una cronaca molto viva e che ti prende e che raggiunge il suo effetto d'orrore e schifo come poche. È un carnaio tremendo, pieno di cose truculente e oscenità. Noi siamo incerti»<sup>9</sup>. I dubbi di natura politica, tuttavia, in Calvino erano maggiori di quelli stilistici, e la sua incertezza lo dimostra: dare voce alla «parte sbagliata» voleva, infatti, dire squarciare la coltre di silenzio pressoché assoluta che era caduta sui morti di Salò, precipitati rapidamente in una sorta di vorticante oblio. Ma il valore narrativo della testimonianza di Rimanelli, avvalorata dalla chiara coscienza di Pavese che non si trattava di un «romanzo politico» convinse Vittorini, e *Tiro al piccione* ricevette un regolare contratto di edizione:

Il libro, a mio parere, non è un libro politico – non vi esiste il caso del fascista che si disgiusta, o converte; bensì il giovane traviato, perso nel gorgo del sangue, senza un'idea, che esce per miracolo, e allora comincia ad ascoltare altre voci. È una tesi notevole e tale da interessare tutto il mondo, non solo gli italiani<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> V. nota 1.

<sup>8</sup> S. MARTELLI, *Introduzione...*, XIV.

<sup>9</sup> Ivi, p. 13.

<sup>10</sup> Da una lettera di Pavese a Muscetta dell'11 maggio 1950 cit. in S. MARTELLI, *Rimanelli e Pavese: dall'Italia all'America con uno «scrittore nella valigia»*, in M. B. MIGNONE (a cura di), *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, «Forum Italicum», XLIV (2010), 2, 177-208: 179.

Come nel caso dell'esordio di Fenoglio – che si era visto bocciare *La paga del sabato* e poi aveva subito il famigerato risvolto di copertina della *Malora* – e in precedenza dello stesso Pavese, il giudizio di Vittorini non fu senza ombre, e il siciliano impose a Rimanelli la pubblicazione di una prefazione che affermasse con tanto di necessaria professione di antifascismo la propria lontananza emotiva e ideologica dalle scelte fatte dal protagonista del romanzo. L'autore fece buon viso a cattivo gioco, si allineò alle direttive politiche richieste, facendosi interprete degli stereotipi neorealistici:

Oggi ho ventiquattro anni e se pubblico questo libro non sono spinto tanto dall'ambizione, ma dalla speranza che esso possa servire a quei giovani che, come me, sono stati travolti dalla ventata nera e ancor oggi per debolezza e vigliaccheria, sentimentalismo e ignoranza, s'inginocchiano davanti ai vergognosi miti del fascismo che fecero la disgrazia della nostra generazione<sup>11</sup>.

Ma tutto questo non bastò: morto Pavese, la pubblicazione di *Tiro al piccione* fu, infatti, rinviata per una serie di esitazioni dovute ufficialmente al trovare la collocazione nella collana più idonea ma, più profondamente, derivate dai nuovi equilibri creatisi in seno alla casa dello Struzzo. I rimandi si moltiplicarono, fino al suggerimento di Vittorini a Rimanelli di recarsi a suo nome da Remo Cantoni, presso Mondadori, che pubblicherà il romanzo nel 1953. Il successo di pubblico fu tanto vasto quanto inaspettato e, l'anno seguente, *Tiro al piccione* venne tradotto in inglese e pubblicato negli USA, con il titolo *The day of the lion*.

A pochi anni di distanza, dopo due altri notevoli romanzi, seguì “il suicidio letterario” di Rimanelli: disgustato, infatti, dal mondo dei salotti letterari romani, l'autore prese a scrivere una serie di cronache sulla rivista *Lo specchio*, sotto lo pseudonimo di A. G. Solari. Pubblicate in volume nel 1959 da Sugar, con il titolo di *Il mestiere del furbo*, le cronache scioccarono per l'intransigente fierezza dei giudizi e il sarcasmo irriverente con cui l'autore ritraeva i protagonisti della nostra scena letteraria. Rimanelli ne aveva per tutti: dalla critica al ‘romanzo medio di qualità’ degli allora celebrati Cassola e Bassani al rifiuto degli «isterici» Pasolini e Moravia, dal sarcasmo feroce sulle «amabili nonne della letteratura del dopoguerra», vestali o, meglio, «Parche» dei salotti letterari romani, fino alla denuncia della degradazione dei premi letterari e la chiaroveggente intuizione sull'imbarbarimento culturale e morale che avrebbe prodotto il mezzo televisivo.

Sull'identità dell'anonimo autore Mondadori arrivò a mettere una taglia e, quando gli editori di Sugar ne svelarono il nome, il prezzo da pagare per Rimanelli fu alto. Il libro fu avvolto in una coltre apparente di silenzio; ma non pochi tra gli scrittori e i critici chiamati in causa tesserono presto una sorta di sudario intorno all'autore. Di fatto bandito dalla società letteraria che aveva sbeffeggiato, insofferente della propria condizione di precario costretto a mille mestieri, Rimanelli decise drasticamente di emigrare e cercare fortuna, come già avevano fatto i suoi avi, in terra

---

<sup>11</sup> S. MARTELLI, *Introduzione...*, xv.

nordamericana.

Fu proprio mentre l'autore si trovava Oltreoceano, in questa sorta di volontario esilio, che Giuliano Montaldo decise di trasporre il suo primo romanzo. Lo fece, come abbiamo accennato all'inizio, forzandone la trama e presentando al grande pubblico Marco Laudato come un fascista convinto che va incontro alla redenzione. L'intento del regista era quello di mostrare, in chiara ottica neo-realistica, il percorso di errore e redenzione di un giovane obnubilato dall'ideologia mussoliniana che, in seguito alle aberrazioni che vede compiere dai suoi commilitoni, sceglie di prendere le distanze dal mondo fascista. Nulla di più lontano dallo spirito anarchico di Rimanelli che cercò, successivamente, invano di far comprendere a Montaldo le vere motivazioni del suo romanzo e che, in occasione delle celebrazioni per i sessant'anni del romanzo avvenute nel suo Molise, ribadì ai suoi lettori:

Le guerre civili si basano su idee, mentre io non ne avevo nessuna: caduto da una parte, potevo cadere anche dall'altra parte... nessuna differenza! Capii solo che per restare in vita dovevo rischiare la mia vita, difendere me stesso dal caso, ecco perché quel mio romanzo è fatto essenzialmente di fughe – dal seminario, da casa, dai nazisti, dai fascisti, dagli americani – e drammatica crescita nel sangue che scorre da ogni parte. C'era sangue buono, c'era sangue cattivo per quel ragazzo di 17 anni che io ero? Sì, c'era solo il sangue, come più tardi scrisse Pavese, e come io avevo vissuto e visto. Ma questo sangue, infine, cancella amico e nemico, è di tutti e di nessuno, e alla fine crea la nuova storia<sup>12</sup>.

Ma vediamo ora, nei dettagli, la storia di questo tradimento. Per un lettore del romanzo, salta immediatamente all'occhio – possiamo ben dire dalla prima inquadratura – la discrepanza tra il Marco Laudato di Rimanelli e quello di Montaldo. La scelta di Jaques Charrier nel ruolo del protagonista – che il regista dirà, poi, imposta dalla produzione – toglie la fisicità del personaggio del romanzo, manesco, violento e irrequieto. Forse consapevole che era troppo pretendere che il pubblico credesse l'efebico Charrier un discendente di contadini molisani, Montaldo lo trasforma in un ragazzino cremonese, accentuandone così, anche attraverso la provenienza, il carattere di fascista convinto (ricordo che Cremona era la città del ras Farinacci e una delle più convinte enclavi fasciste). In questo modo, l'intera parte iniziale del romanzo, ambientata nel Molise rurale e arcaico di Casacalenda, viene saltata a piè pari, con un inevitabile impoverimento della complessità della vicenda e della psicologia del suo protagonista.

Nel romanzo, infatti, Marco vive una profonda distanza dai suoi simili, che le vicende belliche trasformano in una profonda abissale disillusione nei riguardi dei propri simili. Questa disillusione costituisce il filo conduttore dell'intera vicenda di Rimanelli-Marco Laudato, il quale appare destinato, sin dall'inizio, a una sorta di sacrificio rituale di cui non capisce il senso. Il Molise

---

<sup>12</sup> G. RIMANELLI, *Il giorno si vede dal mattino*, in *La favola della vita* ([http://web.unimol.it/vecchio.sito.unimol/serviziweb.unimol.it/unimol/eventi/la\\_favola\\_della\\_vita.pdf](http://web.unimol.it/vecchio.sito.unimol/serviziweb.unimol.it/unimol/eventi/la_favola_della_vita.pdf))

Proprio in occasione di quelle celebrazioni, Rimanelli ebbe finalmente l'occasione di conoscere Montaldo e, da par suo, non si trattenne dal rimproverare ironicamente il regista per aver dato il titolo del proprio romanzo a un film che con esso non aveva altro in comune.

astoricamente addormentato in cui cresce e a cui fa ritorno dopo l'abbandono del seminario, gli anni li trascorsi in una sorta di abulico oblio e di frenetiche letture, l'amore carnale e sgraziato con Giulia, la natura violenta, sempre sul punto di esplodere, del padre, la rassegnata sottomissione della madre – quasi un'ipotiposi della sottomissione della donna meridionale – i contrasti con il fratello Michele costituiscono tanti tasselli di un fragile mosaico che sembra predestinato a essere spazzato via dalla violenza devastante della guerra. La fuga dall'inerzia e dal sonno della provincia profonda, che avevano finito per trascinare Rimanelli e il suo alter-ego in una guerra non voluta vengono, però, infelicitamente eliminati da Montaldo che, come detto, opta per presentarci Marco Laudato come un giovane fascista desideroso di arruolarsi. Basterebbe questo dato a evidenziare la profondità del tradimento della sceneggiatura nei confronti dell'ipo-testo.

Ma non mancano altre discrepanze che, alla fine, vanno tutte a discapito della versione cinematografica. Il film non esula, infatti, dagli schemi del cinema resistenziale di cui ripete le scelte narrative, i moduli e gli stilemi, con un notevole ritardo temporale. La violenza e il sangue di cui grondano le pagine del romanzo – 'il carnaio tremendo' evocato da Calvino – viene soltanto fatto intravedere, anche probabilmente per evitare la censura, mentre viene dato ampio risalto alla vicenda dell'innamoramento tra Marco e la bella infermiera Anna, impersonata da Eleonora Rossi-Drago, la cui bellezza aiuta *Tiro al piccione* a incassare 342 milioni, mentre un film dello stesso anno come *Il posto* di Ermanno Olmi ne raccoglie a malapena dieci. Anche Anna viene presentata come un campionario di stereotipi, dalla veste bianca e i capelli raccolti, che ne esaltano la dolcezza e devozione mentre assiste Marco ferito, fino all'improvvisa trasformazione durante la seconda parte, che si conclude con la sua fuga, in sottoveste nera, insieme al capitano Mattei. Una sorta di *femme fatale* che risulta una versione semplificata del personaggio del romanzo, alla stregua di ciò che accadrà con il coprotagonista maschile, il sergente Elia.

Il trattamento riservato al sergente Elia è un altro elemento che rivela scopertamente gli intenti pedagogici di Montaldo. Elia è impersonato da Francisco Rabal che, almeno, ha il merito di donarci un'interpretazione ben più convincente di quella di Charrier. Nel film, egli è il primo fascista a incontrare Marco nel camion che lo porta in caserma, e a provocarlo, ammonendolo che sono in cerca solo di «gente di fegato». Nel prosieguo della vicenda, il rude reduce dalla guerra d'Etiopia tratteggiato da Rimanelli si trasforma, però, in una sorte di balia premurosa, desideroso di aprire gli occhi al giovane amico sull'inutilità della guerra e della stessa ideologia fascista, fino all'invito alla diserzione, a cui Marco, ancora imbevuto di sogni patriottici, opporrà uno sdegnoso rifiuto. Ben più complesso il personaggio letterario, di maniere più spicce e realistiche, il cui intento è nel romanzo, più che di convertire l'amico, quello di aiutarlo a sopravvivere nella macelleria insensata in cui entrambi si trovano. Nel romanzo, inoltre, Elia, pur consapevole dell'inutilità di quella guerra e del suo destino già segnato, resta fino all'ultimo a combattere e va incontro con amara fierezza alla morte. Poco prima di essere eliminato dal tiro al piccione dei partigiani – che centeranno poi,



simbolicamente, proprio l'aquila fascista sul suo berretto – il sergente chiede a Marco di portare, quando tutto sarà finito, il suo elmetto alla famiglia.

Forzando anche in questo caso l'ipo-testo, Montaldo trasforma invece Elia in un disertore che viene acciuffato e fucilato senza pietà dai suoi commilitoni, in una scena che pecca di eccessivo patetismo. Marco sarà, infatti, il solo a non voler sparare, ma Elia già ferito gli invocherà il colpo di grazia. Si tratta di un altro elemento di spettacolarizzazione, che fa perdere coerenza al personaggio del sergente, e di cui un lettore del romanzo avrebbe fatto volentieri a meno.

Manca, inoltre, una degna trasposizione dei dialoghi tra Marco, Elia e il capraio Simone, che costituiscono la parte più meditativa del romanzo. Nelle pagine di Rimanelli, presso la casa del vecchio Simone e della figlia Ida, ormai prossimi alla resa, Marco e il sergente cercano un rifugio temporaneo dalla *cupio dissolvi* che avvolge i loro camerati arroccati in un albergo di montagna, perennemente ubriachi e impegnati in una macabra danza, che ricorda l'atmosfera di alcune ballate di Villon. Portatore di una saggezza antica, il vecchio capraio apre gli occhi a Marco con discorsi sofferti, frasi brevi che sfiorano l'enigma, in uno stile oracolare che ricorda quello dei pavesiani *Dialoghi con Leucò* (un libro da Rimanelli molto amato):

Tu non capisci, perciò è tutto inutile che mi spieghi meglio, – disse Simone. – E anche se ti dicessi che la guerra l'avete persa, che fra qualche mese sarete massacrati, che molti di voi non rivedranno le mamme, tu seguiteresti a non capire. Tu provi disgusto della guerra, delle azioni che commettete contro la gente, ma non riesci a vedere come stanno le cose. Non riesci a vedere chiaro. Perciò resti solo un ragazzo, figliolo, e ti costerà caro essere stato ragazzo in una guerra come questa<sup>13</sup>.

Nel romanzo, come si vede, ci muoviamo in un terreno ideologicamente singolare, lontano dalla stragrande maggioranza dei romanzi coevi, scritti con una chiara impronta idealistico-pedagogica che, tranne per pochissime eccezioni – penso ai capolavori di Fenoglio e Pavese – ha finito per comprometterne il valore letterario. Si pensi alla distanza abissale che lo separa dalle oleografie comuni alla letteratura resistenziale, dal celebrativo *Agnese va a morire* di Renata Viganò – che proprio Montaldo trasporrà cinematograficamente nel 1975, con Ingrid Thulin come protagonista – alla manichea demarcazione vittoriniana tra *Uomini e no*, fino all'*epos* ariostesco ambientato nel bosco quasi da fiaba in cui si muove il piccolo Pin calviniano nel *Sentiero dei nidi di ragno*. Contesti in cui difficilmente si è sfiorati dal dubbio di non essere dalla parte giusta, come ribadisce il commissario Kim in quella sorta di manifesto ideologico della Resistenza che diverrà il nono capitolo del *Sentiero dei nidi di ragno* e che Pavese aveva definito, senza mezzi termini, una «grande stonatura» nata da «un'esigenza intellettualistica».<sup>14</sup>

<sup>13</sup> G. RIMANELLI, *Tiro al piccione...*, p. 195.

<sup>14</sup> «Grande stonatura il capitolo del commissario Kim che ragiona del distacco di carogne dov'è il ragazzo. Si rompe l'angolo di visuale del ragazzo, e quello di Kim commissario non è ingranato nell'avventura, è un'esigenza intellettualistica». Così Cesare Pavese si esprimeva nella sua scheda di lettura del romanzo calviniano, per il resto ampiamente apprezzato. La citazione è tratta dall'Introduzione (*Alla ricerca del romanzo*, XLII) di Gabriele Pedullà alla sua nuova edizione di *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2011.

Saranno, invece, proprio questa impronta idealistico-pedagogica e, per dirla con Pavese, una medesima 'esigenza intellettualistica' a motivare l'intera struttura del film di Montaldo che, spiacce sottolinearlo, risulta anche dal punto di vista cinematografico un film mediocre, cinelinguisticamente molto indietro rispetto anche agli altri film che debuttano negli anni Sessanta. Per dirla di nuovo con Vitti:

Le cadenze, misure, figure e le soluzioni narrative sono le stesse abusate nel filone del cinema resistenziale. Identiche sono le impostazioni e l'uso dei documentari e dei cinegiornali Luce. La voce fuori campo che si ascolta durante le intromissioni storiche nel *fiction* cinematografico ha un valore didattico simile ai film degli anni Quaranta. Essa si sovrappone alle immagini secondo il modello ben collaudato da Umberto Barbaro in "Giorni di gloria." Montaldo ricorre agli stessi attacchi, approcci e aperture dei film di guerra precedenti. I dialoghi e le caratterizzazioni dei personaggi sono simili a tanti film del genere e ne ripetono anche i topoi<sup>15</sup>.

Proprio i dialoghi costituiscono, invece, uno dei punti di forza del romanzo e della lingua di Rimanelli: una lingua secca, affilata come un bisturi, scevra di ogni ornamento superfluo che ricorda, come detto, la narrativa americana degli anni 20-30, in particolare Hemingway e Faulkner. Come ho avuto modo di notare in altra sede<sup>16</sup>, il Marco Laudato di Rimanelli, nell'ansiosa e sempre frustrata ricerca di un altrove si avvicina, inoltre, anche per una curiosa analogia linguistica (specchio di una profonda, simile inquietudine), alla rivolta che subito dopo la guerra coinvolgerà, dall'altro lato dell'Oceano, Jack Kerouac e i suoi sodali della *beat generation*. Così, se Rimanelli fa dire al suo protagonista:

Hanno raccolto la polvere antica e ce l'hanno buttata addosso, e di noi hanno fatto le nuove legioni: ci hanno riempita la bocca di canti e ci hanno detto di andare. Andare! Ma andare dove? Non abbiamo mai saputo dove dovevamo andare<sup>17</sup>.

Sal Paradiso, il protagonista di *On the road*, riassume le angosce di una generazione in una frase che ne diverrà il mantra e che guiderà, come una bussola impazzita, migliaia di ragazzi alla frenetica ricerca di un altrove – una frase straordinariamente simile a quella del soldato-per-sbaglio Laudato:

Dobbiamo andare e non fermarci finché non siamo arrivati. – Dove andiamo? – Non lo so, ma dobbiamo andare<sup>18</sup>.

Non si tratta chiaramente di influenze, o di possibili contaminazioni: è il grido comune a una gioventù lacerata dalla guerra, che tenta disperatamente di districarsi tra le macerie. Una guerra di cui Marco non coglierà altro significato che l'odio:

Io mi domando: se domani sopravviverò a questa baraonda di odio, per chi debbo dire di aver

<sup>15</sup> A. VITTI, *Tiro al piccione...*, 133.

<sup>16</sup> G. SICA, *Due visioni scomode della guerra civile italiana nei romanzi di Beppe Fenoglio e Giose Rimanelli*, in «Esperienze Letterarie», XLI (2016), 1, Pag.67-90.

<sup>17</sup> G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, cit., p. 138-9.

<sup>18</sup> J. KEROUAC, *Sulla strada*, Introduzione di Fernanda Pivano, Traduzione di Magda Maldini de Cristofaro, Milano, Mondadori, 1959, 279

combattuto? [...] Io penso che sono venuto quassù cercando la libertà, e invece ho trovato l'odio<sup>19</sup>.

Come aveva intuito dopo il ferimento, una vergogna indistinta e inesauribile lo accompagnerà sempre: «dovrò vergognarmi di aver combattuto, e dovrò vergognarmi di portare ferite sul corpo»<sup>20</sup>. E capirà che per farsi accettare dalla società civile da cui era fuggito, dovrà iniziare a scrivere la sua storia, quale unico mezzo di riscatto.

Gonfio di ambiziosi intenti pedagogici, il film di Montaldo risulta del tutto inadatto a trasporre sul grande schermo la complessità del romanzo e del personaggio di Rimanelli. Il finale è, poi, quanto di più alieno allo spirito e alle intenzioni dello scrittore molisano. Il Marco-Charrier, purtroppo per lo spettatore dotato della stessa espressione da cerbiatto imbronciato che lo caratterizza dall'inizio del film, si unisce ai pochi compagni rimasti vivi che, dopo il suicidio dell'esaltato tenente Nardi che li guidava, si arrendono nella neve ai partigiani, mentre una voce fuori campo lo esorta ad andare verso la Patria, cioè dalla parte giusta. Una conversione finale, per molti versi acerba e affrettata, che completa il tradimento della trama e dello spirito del romanzo che invece, come detto, si conclude con il drammatico ritorno del protagonista al suo borgo natio, dove lo aspetta la fatica di scrivere la sua storia, nello stesso ambiente retrogrado e sofferto da cui era partito.

---

<sup>19</sup> G. RIMANELLI, *Tiro al piccione...*, 146-7.

<sup>20</sup> *Ivi*, 262.