

Il partigiano Johnny Beppe Fenoglio, i giovani e la storia Intervista a Guido Chiesa

Franco Castelli

Subito dopo l'uscita del film di Guido Chiesa, *Il partigiano Johnny*, presentato con successo alla Mostra del Cinema di Venezia del 2000, nella redazione della nostra rivista si era parlato di contattare il regista per chiedergli di scrivere un pezzo per noi. Ci aveva colpito la serietà e il rigore con cui un cineasta giovane (Chiesa è nato a Torino nel 1959) affronta un'opera letteraria difficile, intensa e complessa come quella di Beppe Fenoglio, senza scendere a compromessi con spettacolarità o divismi di stampo hollywoodiano, ma con uno sforzo costante di far aderire lo stile della rappresentazione allo stile della narrazione, le immagini alle parole e al ritmo del racconto.

L'odissea solitaria del giovane partigiano che combatte la sua guerra sulle colline di Langa, nel film viene presentata senza alcuna sbavatura retorica, con una tensione morale, uno sguardo asciutto e ruvido che ci sembrano ben rispondere alla particolare complessità linguistica ed espressiva del romanzo incompiuto del grande scrittore albesse, che riteniamo sia uno dei capolavori della narrativa italiana del dopoguerra.

Al nostro invito alla collaborazione, Guido Chiesa ha risposto con una disponibilità e una generosità che ci hanno piacevolmente sorpresi, rilasciandoci una lunga e appassionata intervista che ci fa capire meglio il suo approccio con Fenoglio, ma anche il suo modo particolare di concepire il cinema, come qualcosa di fortemente innervato nel presente e nella storia dell'Italia contemporanea. Un cinema che parla al presente e che invita alla riflessione e alla discussione dei problemi del presente.

Per questo, crediamo fermamente che il tempo trascorso non appanni l'interesse di questa intervista, e che anzi, alla luce sia della pubblicistica intercorsa, sia di eventi successivi come il film di Daniele Gaglianone, *I nostri anni*, il testo acquisti un interesse non effimero.

Ci pare giusto segnalare quanto nel frattempo è uscito sull'opera di questo un po' anomalo cineasta: dalla lunga intervista di Antonio Leotti nel cap. IV del libro a più mani di Piero Negri, Luca Bufano, Pier Francesco Manca, *Il partigiano Fenoglio*, Roma, Fandango, 2000, all'opuscolo curato dagli Istituti Culturali del Comune di Correggio, Guido Chiesa, un regista, la memoria, la storia, cinema e televisione, al volume *Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa*, a cura di Domenico De Gaetano (Torino, Lindau, 2000).

Il partigiano Johnny, film in concorso alla 57ª Mostra internazionale del cinema di Venezia (2000), mi sembra l'ultimo approdo di un tuo costante e abbastanza inusuale interesse verso la Resistenza, che si manifesta nel 1991 con il film *Il caso Martello*, prosegue con *Materiale resistente* del '95, e i video *25 Aprile: la memoria inquieta*, ancora del '95, e *Partigiani*, del '97. Quali motivazioni (culturali, ideologiche, politiche o di tipo biografico-familiare) stanno alla base di questo tuo interesse?

Non vengo da una famiglia di partigiani e il contesto sociale in cui sono cresciuto non mi ha stimolato in questo senso. Sono cresciuto a Cambiano, un piccolo paese della provincia torinese, un luogo tranquillo, dalla forte tradizione cattolica e contadina, sempre governato dalla Democrazia Cristiana. Ho frequentato il liceo scientifico di Chieri e in quegli anni è avvenuto l'incontro con la dimensione sociale, la politica. I fermenti del '68 erano già lontani e gli anni '70 erano segnati da stragi, bombe e scontri nelle piazze. Non so esattamente perché, dal momento che la mia famiglia non era politicamente schierata, eppure fin da ragazzo ho simpatizzato per l'estrema sinistra e frequentavo il collettivo di Lotta Continua. Fu in quegli anni, per me affatto bui, bensì effervescenti e pieni di angst, che la Resistenza incominciò a esercitare su di me un richiamo fortissimo. Nella mia ingenuità adolescenziale, ero davvero convinto che da lì a poco ci sarebbe stata una nuova guerra civile e che avremmo fatto la rivoluzione. I partigiani erano ovviamente il modello da seguire.

Cinema e Resistenza: un binomio che, se si toglie alcuni capolavori come Paisà o Roma città aperta, non mi pare abbia prodotto, sinora, opere felicissime, anche nell'ultimo periodo, sull'onda della moda "revisionistica" (vedi Porzus). Da cosa dipende secondo te questo difficile rapporto del cinema con un evento fondante per la storia dell'Italia contemporanea, ma niente affatto pacificato come la Resistenza...

È un discorso molto lungo e complesso. In parte legato alla storia della società italiana (la rimozione della Resistenza quale luogo generatore di conflitti, antropologici prima ancora che politici), in parte legato alla traiettoria stessa del movimento anti-fascista (l'utilizzo della Resistenza operata dal PCI in chiave di legittimazione governativa), in parte, infine, legato alle vicende del cinema italiano. Direi, però, che, è esagerato sostenere che non ci siano stati film interessanti: Paisà in testa, ma anche, in ordine cronologico, Caccia tragica, Tiro al piccione, Il terrorista, La notte di San Lorenzo, il recente I nostri anni di Daniele Gaglianone, mi sembrano tutti film in grado di restituire, ognuno a suo modo, la complessità del fenomeno, al di là della retorica e delle ipotesi didascaliche (ne parlerò più a lungo in seguito).

Perché Fenoglio, fra tanti scrittori della Resistenza: perché più congeniale al tuo modo di intendere la vicenda partigiana o perché trovi che la sua narrativa abbia di per sé un "taglio cinematografico"?

Ho scoperto Fenoglio all'università. Essendo nato a Cambiano, come primo corso, seguii quello del professor Angelo Jacomuzzi, che veniva dal mio stesso paese. Fu una scelta felicissima, perché Jacomuzzi era un docente di valore e perché il corso era su Fenoglio e Giacomo Leopardi. Parlando di questo scrittore che raccontava le vite dei partigiani e dei contadini, Jacomuzzi ci fece capire che i suoi punti di riferimento erano Shakespeare, Omero, la grande letteratura. Per me, che ero e forse sono ancora un provinciale, fu una rivelazione. Ci sono mille altre ragioni che mi hanno spinto, con gli anni, a studiare, approfondire, sviscerare sia i libri che la biografia di Fenoglio (la serietà del pensiero critico, la freddezza calvinista delle emozioni, l'anticonformismo esistenziale, ecc.), ma credo che mi ci vorrebbe troppo per elencarle tutte. Posso solo dire di aver letto Il Partigiano Johnny diverse volte nel corso degli anni e ogni lettura mi ha dato qualcosa di nuovo, mi ha fatto capire delle cose di me stesso, mi ci ritrovavo anche se in maniera sempre diversa. Da almeno 15 anni pensavo di farne un film: forse, in principio, affascinato da Fenoglio; poi per ragioni storico-politiche; infine, adesso, per motivazioni che definirei principalmente umane, esistenziali, ma anche politiche nel significato più profondo della parola. Ma il film non l'ho certamente fatto solo per amore di Fenoglio o per portare sullo schermo le sue pagine: volevo dire qualcosa che mi appartiene, qualcosa che forse c'è anche nel libro di Fenoglio (o almeno io ce l'ho trovato) e che quel libro mi aiutava a dire meglio.

Rapporto col testo del Partigiano Johnny: come ti sei mosso? Con una volontà di illustrazione filologica (traduzione in immagini della pagina scritta) o con un'interpretazione personale rispondente a esigenze ideologico-stilistiche di oggi? Vorrei insomma che tu ci spiegassi le tue scelte (ed eventuali difficoltà) nel passaggio dal libro alla sceneggiatura.

Sotto certi aspetti il passaggio dal libro alla sceneggiatura è stato più facile del previsto.

Quando per la prima volta si legge il romanzo si è travolti dal suo magma linguistico: intraducibile sullo schermo e assai poco cinematografico. Invece, ad una lettura più attenta, ci si rende conto che la struttura narrativa del romanzo è molto forte, precisa, quasi di genere nella sua iterazione di fatti ed eventi funzionali alla costruzione del personaggio e del senso dell'opera.

È una struttura classica, archetipa, come quella dell'Odissea, a cui il testo fenogliano è stato da molti messo in relazione. Anche se credo che uno dei punti di riferimento-chiave fosse per Fenoglio Il viaggio del pellegrino di John Bunyan, un libro poco conosciuto in Italia, ma che rappresenta uno dei testi fondamentali del mondo protestante. È la storia di un pellegrino che, abbandonata la città e la famiglia, parte alla ricerca di Dio e si avvicina alla santità attraverso il superamento di prove sempre più dure. Fenoglio lo cita più volte e all'inizio del romanzo è lo stesso Johnny a leggerlo.

Una volta individuata la struttura narrativa, si trattava di compattarla nei tempi e nei modi di una sceneggiatura cinematografica: se Johnny compie tre volte la stessa azione, ne abbiamo tagliate due; se ci sono tre personaggi

che svolgono la stessa funzione narrativa, ne abbiamo lasciato solo uno. E via dicendo. Certo abbiamo dovuto sacrificare degli episodi a cui tenevamo molto, ma ci interessava soprattutto che la sceneggiatura funzionasse, più della mera fedeltà alla pagina scritta. In questo senso abbiamo tradito il romanzo, anche perché, senza false modestie, eravamo convinti che il libro di Fenoglio sarebbe stato sempre e comunque più bello, complesso e sfaccettato del film. Ma, altrettanto, volevamo che il film fosse diverso dal romanzo, una cosa a sé, che vivesse di vita propria. Personalmente, trovo ridicolo l'atteggiamento di quei critici che giudicano un film a partire dal libro da cui è tratto, valutandone i meriti in base alla maggiore o minore fedeltà alla pagina scritta.

Ad ogni modo, considerando la lunghezza del romanzo, all'inizio pensavano che il film sarebbe durato quattro ore. Invece la prima stesura della sceneggiatura era solo di 140 pagine e, attraverso un ulteriore lavoro di sintesi, siamo riusciti a portarla a 112. Sinceramente pensavo che il film sarebbe durato meno di due ore, ma quando sono stato sul set mi sono reso conto che la recitazione di Stefano Dionisi dilatava i tempi. Ho provato a spingerlo in un'altra direzione, ma ho capito che avrei snaturato proprio quanto di bello, profondo e autentico Stefano ci stava dando. D'altronde, lo abbiamo scelto non per la sua, per altro significativa, somiglianza fisica con il personaggio (confermata a sorpresa proprio dal fratello e dalla sorella di Beppe), quanto per la sua capacità di recitare con lo sguardo, perché Johnny, nel film come nel romanzo, è soprattutto questo: uno sguardo attraverso la guerra civile.

Quando dico che lo abbiamo tradito, intendo dire che ne abbiamo voluto rispettare più lo spirito che la lettera. Questo attraverso tre scelte di fondo. La prima è di mantenere al centro della narrazione lo sguardo di Johnny. La seconda di lasciare questo sguardo privo di psicologia, perché raramente nel romanzo Johnny esprime la sua visione del mondo: le sue opinioni e i suoi pensieri sono espressi esclusivamente attraverso ciò che fa e ciò che vede.

Nella definizione del personaggio, che è stata la parte più ardua del lavoro di sceneggiatura, ci ha aiutato molto la biografia di Fenoglio. Anche se il romanzo non è autobiografico, e Johnny è significativamente diverso dal suo autore, molte delle loro esperienze coincidono. E così ci è sembrato evidente che Johnny fosse la coscienza ideologica del suo autore, la consapevolezza con cui egli scriveva, dieci, quindici anni dopo, di esperienze che aveva vissuto in prima persona. Lungi da noi la pretesa di aver capito fino in fondo quello che Fenoglio volesse significare con questo romanzo. Così come non ci interessava dire verità storiche, raccontare "com'è veramente andata la Resistenza". Il cinema parla solo al presente: a noi interessava soprattutto portare sullo schermo il perché Johnny, a noi che viviamo a cavallo di due millenni, continua ad affascinare e porci domande su noi stessi e il mondo che ci circonda.

Scelta degli attori. Aldilà di Stefano Dionisi (il protagonista), di Claudio Amendola (comandante Nord) e pochi altri, ti sei rivolto a "non attori": scelta conseguente allo spirito dell'opera fenogliana, o per te implicita nella qualità stessa dell'evento descritto, cioè il movimento partigiano, con le sue caratteristiche di democraticità e di partecipazione dal basso?

Con Domenico Procacci abbiamo pensato a Stefano Dionisi fin da subito. Avevamo stima dell'attore, che tra l'altro presentava alcune caratteristiche fisiche importanti in Johnny: la magrezza, gli occhi penetranti. Stefano mi piace soprattutto per due aspetti. Primo, è un attore che sa recitare con gli occhi, aspetto fondamentale in un film come questo, che è un lavoro sullo sguardo. Secondo, ha quella recitazione che gli americani chiamano *underplaying*, lavora molto sotto tono. Johnny non esclama, non fa filippiche, non è un oratore.

Per il resto, sono pochissimi gli attori non professionisti. Oltre ai nomi noti (Amendola, ma anche Cederna, Orsini, Andreasi), gran parte del cast è composto da attori giovani, magari ancora poco noti al grande pubblico, ma con una forte preparazione e grande talento (Gimignani, Lerici, Prodan, Gifuni, ecc.). Non credo che per un film come *Il partigiano Johnny* fossero adatti degli interpreti non professionisti, per lo meno per come avevamo scritto la sceneggiatura. Né penso che i personaggi di Fenoglio, essendo tutt'altro che realisti (si pensi a certi dialoghi messi in bocca a mugnai e contadini...), fossero adatti a degli attori improvvisati. Semmai, rispetto ad un ambiguo realismo, ho sempre privilegiato la verità e la credibilità dei volti e delle voci.

Scelta del paesaggio (Langhe e Valle Bormida): hai avuto difficoltà a trovare le "ambientazioni giuste" per una storia di 50 anni fa, che si rappresenta nella campagna del basso Piemonte lacerata oggi dalle trasformazioni? E per quanto riguarda la lavorazione del film, c'è qualche ragione particolare per averlo girato in autunno?

In primo luogo, vuoi per ragioni famigliari (mia nonna materna era di Dogliani, i miei mi hanno portato fin da piccolo nelle Langhe, in visita ai parenti o in gita), vuoi per ragioni letterarie (Fenoglio), vuoi per ragioni politiche (la Resistenza), è da molti anni che frequento e studio le Langhe, i loro paesaggi, le loro popolazioni, la loro storia e la loro antropologia. Qui vi ho ambientato il mio primo film, Il caso Martello, qui ho girato il documentario Una questione privata - Vita di Beppe Fenoglio per la RAI. In altre parole, a mio modo, ho finito per conoscerle a fondo, anche se, non ne dubito, la mia è una visione esterna, assolutamente diversa e complementare a quella di chi le vive dal di dentro.

In seconda battuta, la lettura dei libri di Fenoglio mi ha spinto a vedere nelle Langhe di allora (cioè quelle antecedenti o contemporanee alla scrittura del romanzo, e comunque anteriori al boom economico), non tanto un luogo geografico determinato, bensì una sorta di paesaggio esistenziale, un teatro ideale per la raffigurazione della tragedia umana (rapporto uomo/natura, conflitti tra le classi sociali). Così, quando ho iniziato realisticamente a pensare alla realizzazione del film sapevo che dovevo andare a cercare quelle Langhe, rinunciando a priori ad ogni tentativo di affresco globalizzante, a vantaggio dell'unità espressiva e dei significati. Vale a dire, la mia intenzione non era quella di fornire una visione realistica della zona e della sua storia, quanto di mettere in scena un mondo che fosse il più possibile adatto al dipanarsi del dramma umano e morale del protagonista. In questo senso, il film non parla delle Langhe, ma sceglie le Langhe perché offrono un terreno ideale a un certo tipo di discorso sull'uomo.

Paradossalmente, per ottenere questo risultato era necessario un impianto scenico e antropologico di grande autenticità: solo se ciò che si vede sullo schermo appare credibile (e quindi evoca un mondo) le Langhe come metafora possono avere un senso e un'efficacia.

Questo ha significato, soprattutto, un intenso e minuzioso lavoro di ricerca diviso per reparti.

La costumista Marina Roberti (la cui famiglia, curiosamente, viene da Santo Stefano Belbo) ha visionato centinaia e centinaia di fotografie di partigiani, contadini e borghesi del periodo tra il 1930 e il 1950; ha intervistato persone vissute all'epoca e esperti di vita contadina; ha cercato abiti presso sartorie e privati che fossero di foggia e tessuto anni '40, provvedendo poi ad invecchiarli e sporcarli con procedimenti artigianali. Quattro location scout, Lia Furxhi, Enrico Rivella, Nicola Rondolino e Gianpiero Vico hanno per mesi battuto le Langhe paese per paese, collina per collina, alla ricerca dei luoghi richiesti dalla sceneggiatura. In alcuni casi, la ricerca di luoghi autentici e non intaccati dall'edilizia moderna li ha portati a sconfinare fuori dai tradizionali confini geografici delle Langhe, per trovare, ad esempio, Montechiaro d'Acqui, uno dei paesi meglio conservati del Basso Piemonte (in cui è ambientata la parte con i rossi). Altre volte, la scoperta di location come la cascina di Bossolaschetto, che ha funto da Cascina della Langa (nell'impossibilità di trovare una replica adeguata alla vera Cascina della Langa situata nei pressi di Manera) ci ha spinto a modificare la sceneggiatura in funzione del luogo reale. Lo scenografo Davide Bassan ha quindi operato su questi ambienti naturali e non secondo tre coordinate: evitare ogni intervento che riveli l'artificio tecnologico (ruspe, seghe elettriche, pitture a spray), prediligendo lavorazioni manuali; scelta di materiali d'epoca o comunque di fabbricazione artigianale; arredamenti e suppellettili scelti dopo un accurato lavoro di ricerca su fonti iconografiche dell'epoca e su fonti orali.

Infine, il direttore della fotografia Gherardo Gossi, oltre alla visione di molti documentari cinematografici dell'epoca, è stato da me indirizzato alla costruzione di un'immagine complessiva del film che fosse adeguata alla rappresentazione di un'Italia povera, buia, in guerra. In questo senso ci ha aiutato la scelta di girare in autunno, privilegiando così colori che vanno dal verde scuro al marrone fino al grigio. Negli interni, dove ha potuto, Gossi ha messo in scena fonti di luce reali (candele, lampade alogene, lumi a petrolio, ecc.), scegliendo di non illuminare le pareti, di creare forti contrasti di chiaroscuro, su una strada a noi indicata da pittori come Caravaggio. Ancora una volta, non tanto in nome del realismo, ma per creare attorno a Johnny un mondo che funzionasse alla creazione di un determinato significato.

Il personaggio di Johnny: fascino e problematicità. In una recente intervista, dici che l'unico modo in cui la tua idea di cinema riesce a materializzarsi, è quella di raccontare "personaggi attraversati dal dubbio, alla ricerca continua di risposte e di sfide". Anche Johnny appartiene a questa schiera...

Johnny è un personaggio che cerca, nel mezzo della guerra e con un bagaglio di confuso idealismo, l'autenticità. Questa ricerca passa attraverso l'esperienza della solitudine, del rigore e della coerenza individuale. Questo è l'orizzonte ideologico del romanzo e, in maniera diversa, del film. Johnny, alla ricerca dell'autenticità («partigiano è parola assoluta, che rigetta ogni gradualità, gli dice il professor Cocito»), cambia e cresce nel corso della storia, ma rimane sempre fedele a sé stesso, non è un voltagabbana, non accetta compromessi e mediocrità, anche a costo di restare solo. Infatti, persi i compagni morti, abbandonato da Pierre e suo malgrado da Ettore, Johnny alla fine rimane isolato. In questo isolamento, egli trova infine una dimensione autentica, rigorosa, diventa sé stesso. Ma anche il suo limite: egli non è in grado di incidere sul corso della storia perché è incapace di condividere con altri la sua ricerca di autenticità.

Il film riflette su questa problematica, ne fa propri dubbi e limiti. I limiti appunto dell'individualismo, ma anche della sua tragica necessità.

D'altro canto, io non credo che la storia possa essere trasformata dai singoli, solo una comunità può farlo, anche se sono molto scettico, perlomeno in questo periodo storico, sulle capacità collettive di incidere sulla storia. Forse, se fossi vissuto nel '43, non avrei ragionato così. Ora, in questo dato momento, penso che gli esempi individuali, intesi come scelta concreta di vita, che rimanda all'uomo e non a Dio, possano essere importanti. E Johnny, pur con tutti i suoi limiti, dà l'esempio: la sua scelta individuale, sebbene in un'ottica borghese e idealistica, in questa fase del mondo, qui da noi, mi sembra l'unica possibile. Ma anche qualora nascesse un movimento collettivo, penso che l'atteggiamento di Johnny, lucido e coerente, debba essere sempre tenuto in conto: è la forza, tragica e necessaria, del pensiero critico.

Dicci qualcosa sul tipo di accoglienza che il film ha ricevuto da parte della critica e del pubblico.

Va distinta in due fasi. A Venezia una parte della critica è rimasta tiepida, mentre altri hanno elogiato certi aspetti del film criticandone altri. Solo alcuni autorevoli critici, per lo più non dei quotidiani, hanno parlato di un film importante (tra cui vale la pena segnalare *Le Monde* e *l'Herald Tribune*). Sempre a Venezia, il pubblico ha applaudito lungamente il film in tutte le proiezioni. Le ragioni di questa dicotomia sono molte e complesse. Hanno a che fare con l'attuale stato della critica (non solo italiana) e la natura stessa del film.

Il film e i giovani: hai avuto modo di dibatterlo in qualche scuola? Con quali risultati?

Credo che qualcosa come 500-600 scuole l'abbiano visto in tutta Italia. Inoltre, sono circa 10 anni, da *Il caso Martello* ad oggi, che vado presentando film e documentari su questi argomenti nell'ambiente scolastico. Queste riflessioni nascono proprio da questa esperienza.

Quando si parla di film sulla storia - in particolare su Resistenza/antifascismo - c'è sempre il legittimo sospetto che l'intenzione di chi lo fa sia quella di celebrare, glorificare, monumentalizzare qualcuno o qualcosa. Per quel mi riguarda non mi ha mai interessato farlo. Se qualcuno, vedendo *Il partigiano Johnny*, ha pensato che questo fosse il mio fine ultimo, probabilmente vuol dire che ho sbagliato qualcosa. Credo infatti che la nostalgia e la retorica siano figli di un conservatorismo, antropologico ancor prima che politico, che non dovrebbe appartenere alla cultura della Resistenza/antifascismo. Anche se, in realtà, sono stati proprio i custodi stessi di questa cultura che, in questi 56 anni, hanno spesso elaborato il discorso solo in questi termini: le corone di fiori, i bei discorsi, il rito del 25 aprile. Per gran parte di costoro, un film è tanto più riuscito quanto ripete e ribadisce ciò che essi stessi a priori condividono. Il film, in questo senso, è una tautologia che gratifica la nostalgia e l'auto-celebrazione. Ma un cinema così è un cinema che parla solo ai convertiti, che non fa fare un solo passo in avanti alla memoria storica, né di chi ce l'ha già, né di chi non la possiede.

Lo stesso vale per il discorso sui valori. Sebbene io non abbia mai preteso esporre o, peggio ancora, divulgare questi fantasmatici valori, non c'è stato incontro o dibattito in cui un partigiano o un insegnante o chicchessia non si sia alzato in piedi per parlare dei valori della Resistenza/antifascismo, spesso e volentieri evitando di riferirsi ai miei film. Quali fossero questi valori, ad un indagine approfondita, non l'ho mai capito. O, meglio, se sono quelli che mi sono stati elencati di volta in volta (anelito per la libertà, spirito di sacrificio, coerenza, ecc.), devo ammettere che allora ho capito ben poco della Resistenza/antifascismo. Infatti, tutti questi valori a me risultano essere aggettivi senza sostantivi: liberi da chi? sacrificio per cosa? coerenza rispetto a che? Devo

intendere che la parola libertà significhi la stessa cosa nel contesto delle formazioni partigiane e del cartello elettorale noto come la Casa delle Libertà? O che il sacrificio di cui si parla sia lo stesso a cui riferisce la Bibbia a proposito di Abramo e suo figlio Isacco? E come faccio a capire che la coerenza di cui si discorre a proposito di Giaime Pintor o Leone Ginzburg è diversa da quella delle formazioni repubblicane di cui ci narra Carlo Mazzantini in un libro come *A cercar la bella morte?*

In realtà, queste letture (quella retorica e burocratica della celebrazione, quella emotiva e sloganistica dei valori) sono ormai ampiamente minoritarie nel cosiddetto paese reale. Dieci anni fa, presentando *Il caso Martello*, mi confrontavo pressoché solo con questo tipo di dinamiche. Oggi, all'indomani dell'esperienza di *Il partigiano Johnny*, mi accorgo che queste posizioni sono ad esclusivo appanaggio di due categorie: i reduci, anagraficamente giustificati e non; i nostalgici, della Resistenza, ma anche del '68-'77. Queste categorie antropologiche sono il residuo di un'epoca storica che si è conclusa e dissolta nel mare magnum della postmodernità. Sono le custodi di un passato che non vuole passare, non solo per un forte radicamento nel vissuto, ma, soprattutto, per incapacità o non-volontà di leggere le trasformazioni in atto. Eppure, disprezzarle come "passate, vetuste, antistoriche" non è solo umanamente disdicevole, ma anche profondamente reazionario, perché, in ogni caso, esse rappresentano uno dei fattori in gioco nel processo di trasformazione. Inoltre, sono portatrici di un sapere e di una cognizione della storia che non è affatto detto che debba essere obliterata tout-court.

Ma se queste categorie sono una minoranza, dove sta la maggioranza, almeno qui da noi, privilegiati paesi dell'occidente? Non c'è bisogno che lo dica io (sebbene l'esperienza me l'abbia insegnato), perché ce lo ripetono ogni giorno saggi, articoli di giornale, sondaggi nelle scuole: la stragrande maggioranza delle persone che vivono nella nostra epoca, soprattutto giovani, non ha memoria storica (o ne ha una distorta, come quella degli studenti delle scuole milanesi che alla domanda su chi ha messo la bomba a Piazza Fontana risponde in maggioranza le BR e in piccola, ma significativa percentuale, i socialisti...). Ma, soprattutto, la storia non è più una delle categorie attraverso cui misurano, comprendono, confrontano la loro esistenza. Da un buon numero di ricercatori, pur nella diversità delle analisi e delle proposte (e non solo nel nostro paese), una serie di osservazioni comuni emerge nitida: è scomparsa la dimensione storica dell'esistenza; si è diffusa la convinzione che il passato non abbia più niente da insegnarci perché siamo sempre più convinti che quello che viviamo è ciò che è sempre accaduto e sempre accadrà, nulla può cambiare; il tempo è diventato un eterno presente e il futuro una ripetizione insignificante del presente. È il trionfo della digitalizzazione consumistica: non c'è più un prima o un dopo, ma solo un sì o un no. E che a nessuno venga da pensare che lo scenario appena descritto sia frutto di un processo naturale, e per questo inevitabile: esso è funzionale a un certo sviluppo del capitalismo e del sistema ideologico che lo accompagna.

Mi pare di capire che a questa crisi del senso della storia nelle nuove generazioni tu associ in qualche modo anche una crisi, o meglio un'inefficacia pedagogica del cosiddetto "paradigma antifascista" che per tanti anni ha sorretto l'azione culturale della sinistra, nonché l'operazione di passaggio del ricordo di un'intera classe di insegnanti.

Sì, perché credo, in altre parole, che non solo si è spezzato il filo - scritto e orale, scolastico e familiare, culturale e antropologico - della memoria di una certa parte (gli antifascisti, ad esempio), ma che si è dissolto il filo stesso della storia. Quello che non capiscono i nostalgici e i reduci, da tutte le parti, è che non ha nessuna possibilità di successo o efficacia storica, se non in chiave di mera rivalsa, la sostituzione di un paradigma all'altro: è il ruolo stesso della storia che è venuto meno nella società postmoderna, non questa o quella lettura della storia. A dire il vero, il tentativo di criminalizzare il movimento partigiano al fine di equipararlo ai suoi avversari (o di negare l'Olocausto) ha una sua perversa, benché inconsapevole lungimiranza. I neofascisti sperano con ciò di "riequilibrare" la storia. Impresa ottusa, per non dire inutile, perché, nel frattempo, è la storia stessa ad essersi dissolta. In realtà, azzerando i conti, i neofascisti azzerano anche sé stessi. Che è appunto quello che il capitalismo digitale pianifica: l'azzeramento dei conflitti.

Ma allora, che se ne fa di un film sulla storia, chi non riesce più a collocare nella storia la sua esistenza? Senza entrare in discorsi molto più grandi di noi (ma da cui tutti scaturiscono: è immutabile questo scenario? siamo

alla fine della storia? che ne rimane dell'azione politica?), mi limiterei ad alcune considerazioni che riguardano proprio il lavoro che, finché posso, vorrei fare.

Il cinema di finzione coniuga sempre un solo tempo: il presente. Quando parla del passato lo fa sempre e comunque partendo da una precisa condizione storica e da questa condizione legge il passato. In questa accezione, la storia è uno degli elementi che contribuiscono alla costruzione e alla decodifica di un testo che vive nel presente (o al massimo nel futuro degli spettatori a venire). È nel presente che si vedono e vivono i film. Questo significa che non è affatto vero (come sostengono, ad esempio, alcuni sostenitori del cinema come strumento di trasmissione della memoria) che chi non conosce la storia non può capire/confrontarsi con un film storico. Così come noi possiamo apprezzare un film iraniano o cinese senza per questo riuscirne a decifrarne tutti i codici, altrettanto penso che la maggior parte dei film, anche storici, possano essere vissuti senza bisogno di avere una preliminare conoscenza della materia. L'ho visto, nel mio piccolo, con *Il Partigiano Johnny*. Alcuni, soprattutto giornalisti, hanno rimproverato al film di non aver spiegato bene (altra parola chiave dell'atteggiamento retorico/autoritario: spiegare) la differenza tra partigiani rossi e partigiani azzurri, soprattutto in funzione degli spettatori più giovani. A parte che mi viene spontaneo chiedere che senso ha spiegare questa differenza, quando molti destinatari di questo film ignorano persino chi fossero i partigiani o che l'Italia fosse stata occupata dai tedeschi, il vero dubbio che mi sorge è un altro: che se ne fanno di questa differenza, anche una volta l'avessi spiegata (con il rischio di un tedioso didascalismo), spettatori a cui la storia non parla più? In che modo questa differenza toccherebbe le loro vite, al di là delle banali chiacchiere sull'attuale fortuna dell'anti-comunismo? In che modo li aiuterebbe a decodificare il film?

Una parziale risposta a questi quesiti mi è giunta dagli incontri che ho avuto, soprattutto nelle scuole in cui meno è stato spiegato prima dai docenti: la mancata comprensione delle differenze tra azzurri e rossi, non solo non ha significato un intoppo nel processo di lettura del film, ma non ha nemmeno inficiato la comprensione dei significati profondi del testo. Le ragazze e i ragazzi seguono la storia di Johnny: con questa storia (che si svolge nel presente della proiezione) si misurano e confrontano. Alcuni la rigettano, altri si disinteressano, altri la macerano dentro. Qualcosa scatta allora, qualcosa che non ha radici nella storia, ma solo nella vita di queste ragazze e questi ragazzi: sarà che Johnny diventa un esempio di qualcosa che loro cercano; sarà che Johnny apre scenari all'immaginazione. Sarà quel che sarà: non è mai la storia il motore originario dell'interesse. Semmai la storia diventa oggetto dell'interesse: ogni tanto, uno studente mi dice che la visione del film gli ha suscitato il desiderio di saperne di più, gli ha fatto venir voglia di leggere qualche libro. Forse per costoro la storia ritorna ad essere una possibilità, ulteriore e privilegiata, di capire e capirsi, di rendersi conto in che tempi viviamo e, soprattutto, in che tempi potremmo vivere. Questo è quello che i reduci e i nostalgici non riescono o non possono capire della trasformazione in atto. Quando la memoria storica è solo la conservazione del passato, essa ha perso qualunque efficacia perché il passato è ormai diventato, in questa nostra epoca, un tempo indifferenziato. La storia gioca invece un ruolo potenzialmente straordinario quando innesca l'idea del futuro e della trasformazione.

La memoria non serve a coltivare il passato, ma a rimettere in gioco il futuro. Spiegare i valori della Resistenza, ad esempio, non solo è controproducente, ma anche sostanzialmente inutile quando quei contenuti semantici non diventano un progetto gettato nelle vite reali degli spettatori. Progetti di alterità, differenza, possibilità rispetto al presente in cui si vive.

In questo senso la memoria (e la rappresentazione) della Resistenza poteva avere un ruolo dinamico nella società italiana. Perché alla base della Resistenza/antifascismo, al di là della volontà o consapevolezza stessa dei suoi capi e coordinatori, c'era l'idea evolutiva della lacerazione, del conflitto (sociale, culturale e antropologica ancor prima che politico). La Resistenza/antifascismo, nel nostro paese, lacera in senso laico, materialista, individuale e collettivo, lo scenario di una società che non si riesce a muovere. La Resistenza scatena immaginario, pulsioni, adrenalina, differenze, identità. È l'opposto della celebrazione monumentale, della nostalgia, della retorica. Non poteva diventare il 14 luglio dei francesi, perché dove la rivoluzione borghese ha vinto, la Resistenza ha decisamente perso, se non in modo formale (seppure importante, la Costituzione) e parziale. Parziale, appunto, di una parte: la parte dinamica di un paese poco dinamico. Questo poteva essere, ma non è stato, il ruolo della memoria storica della Resistenza/antifascismo. Oggi, questo processo si è irreversibilmente arenato, non perché il paradigma abbia perso valore, ma perché è stato messo fuori gioco, insieme a tutta la memoria della storia. Allora forse, non ci resta che, come diceva una mia amica partigiana,

bruciare tutto: “avremmo dovuto bruciare tutti i documenti, e diventare una leggenda. Come leggenda saremmo stati magnifici”.

Tuo lavoro su Fenoglio uomo, scrittore, personaggio, con *Un giorno di fuoco*: parole immagini musica per Beppe Fenoglio (1996/98) e *Una questione privata*: vita di Beppe Fenoglio (1998). Spiega di cosa si tratta e raccontaci come sono nati questi documentari.

Quando nel 1983 andai a vivere negli Stati Uniti, scrissi una sceneggiatura che si chiamava *La guerra di Johnny*, che univa quattro racconti di Fenoglio. Un produttore la portò all'Istituto Luce e gli fu risposto che i partigiani non interessavano più nessuno. Come reazione a questa risposta nacque la prima versione del *Caso Martello*. Naturalmente non mi arresi: anzi, quando tornai in Italia cominciai a coltivare l'idea di portare sullo schermo Il partigiano Johnny. Contattai la famiglia Fenoglio per ottenerne i diritti, ma mi fecero capire che, delusi da precedenti trasposizioni televisive dei lavori dello scrittore, erano contrari ad un'operazione del genere. Ma dall'incontro con la famiglia, in particolare con la figlia Margherita, nacque il progetto di *Un giorno di fuoco*, spettacolo-concerto in omaggio a Fenoglio che tenni con i CSI e l'attore Giuseppe Cederna nell'ottobre del '96 nella chiesa di San Domenico ad Alba.

Fu un segnale importante: la dimostrazione che esisteva un pubblico di giovani che era interessato a questo scrittore così snobbato dall'accademia letteraria. Dall'evento i CSI trassero un disco live e io realizzai il film omonimo.

In quei giorni, «L'Unità» pubblicò un'intervista in cui parlavo di questo progetto e dell'idea di portare sullo schermo Il partigiano Johnny. La Palomar, la società che aveva co-prodotto il mio secondo film, *Babylon*, mi contattò perché era interessata. Su loro richiesta, riparlai con gli agenti della famiglia Fenoglio, ma la risposta fu la stessa. Di conseguenza, decidemmo di abbandonare Il partigiano Johnny e puntare sullo sviluppo di uno di sceneggiato televisivo sulla vita di Fenoglio, che avrebbe avuto numerosi punti di contatto, almeno dal punto di vista della trama, proprio con la vicenda di Johnny (che pur non essendo un romanzo autobiografico, include molti episodi direttamente vissuti dallo scrittore). Per raccogliere materiali sull'argomento, realizzai con la Palomar un documentario biografico sullo scrittore, *Una questione privata*, trasmesso da RAI 3 nell'aprile del '98. Quando eravamo ormai in sala di montaggio, al termine di una lunga fase di ricerca con oltre 200 interviste, il produttore ebbe un clamoroso ripensamento: la vita di Fenoglio non è certamente nota come quella di un Pavese e un film tratto da Il partigiano Johnny risultava più attraente. Ma, nonostante le rinnovate insistenze, la Palomar non riuscì a far cambiare idea alla famiglia Fenoglio e il progetto morì lì.

Alcuni mesi dopo, Antonio Leotti, lo sceneggiatore con cui lavoro, mi diede da leggere una sceneggiatura che stava scrivendo con Ligabue: *Radiofreccia*. Quella storia mi parve interessante e, dato che il produttore Domenico Procacci non aveva ancora deciso a chi farlo dirigere, chiesi di incontrarlo per proporgli come regista. Procacci è una persona taciturna, un attento osservatore che ti ascolta anche se sembra stia pensando ai suoi mille impegni, per cui uscì dal suo ufficio senza aver capito come fosse andato l'incontro. Anche perché io non avevo detto nulla di *Radiofreccia*, e lui non mi aveva chiesto perché avessi voluto incontrarlo. Alcuni giorni dopo la mia agente lo contattò per sapere che cosa pensasse della mia candidatura alla regia di quel film. Procacci cadde letteralmente dalle nuvole: credeva che fossi andato nel suo ufficio per parlargli di Il partigiano Johnny. Lo stava leggendo e lo trovava bellissimo. Gli spiegai le difficoltà per ottenere i diritti del romanzo e lui, sapientemente, decise di andare ad Alba a parlare direttamente con i Fenoglio, la figlia Margherita e la moglie Luciana. La trattativa si prospettava lunga e faticosa, ma dopo *Un giorno di fuoco* e *Una questione privata*, la famiglia aveva capito che il mio interesse per il romanzo era sincero e non occasionale. Procacci, con il suo garbo e la sua serietà, all'opposto dello stereotipo del produttore cinematografico, riuscì a conquistare la loro fiducia e a convincerle a fare il film.

Vorrei sapere, in ultimo, se il tuo rapporto con la storia orale ha qualcosa a che fare col tuo essere torinese (Torino come sede di un Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza e di una importante “scuola” di ricerca e studio sulle fonti orali) e comunque, conoscere qualcosa del tuo rapporto con gli storici. Mi pare interessante, ad esempio, la tua collaborazione con Giovanni De Luna per una serie di documentari sull'Italia

contemporanea che meriterebbero di essere meglio conosciuti e soprattutto fatti circolare nelle scuole (Nascita di una democrazia, Volare: la grande trasformazione).

Non credo che il mio rapporto con la storia c'entri con la mia provenienza geografica. Mi dispiace non aver avuto rapporti con Paolo Gobetti, il cui lavoro è stato indubbiamente di grande rilevanza e spessore. Ma ho il grande vizio di voler fare un po' troppo il battitore libero e, talvolta, rinunciare, per paura di essere "conglobato", ad incontri e contatti che invece potrebbero essere di grande aiuto e fascino.

Conobbi Giovanni De Luna a un convegno in occasione della presentazione del libro di Claudio Pavone Una guerra civile. In realtà, quella sera scambiammo sì e no tre parole, ma due anni dopo, nell'autunno del '94, ricevetti una sua telefonata. Voleva che collaborassimo insieme a un progetto per RAI 3, un documentario sulla memoria televisiva del 25 aprile attraverso gli archivi della RAI. Il programma, 25 aprile: La memoria inquieta, andato in onda nel 50° anniversario della Liberazione, è stato il primo passo di una collaborazione molto fruttuosa. Infatti, oltre alla co-realizzazione di altri tre documentari d'archivio (Torino in guerra, per l'omonima mostra svoltasi nel capoluogo piemontese nel 1995; Nascita di una democrazia, sugli anni della Costituente per RAI 2 nel 1997; Volare, per la rete franco-tedesca ARTE, nel 1998, sugli anni del miracolo economico), tra noi è nata una vera e propria amicizia. A lui devo la scoperta di un metodo analitico che unisce sinteticità e lucidità, chiarezza espositiva e conoscenza delle fonti. È uno dei pochi intellettuali con cui ho frequenti scambi di opinione.

Note a margine
Nuccio Lodato

L'intervista concessa da Guido Chiesa a Franco Castelli, che qui si pubblica, contiene alcune pagine che appaiono particolarmente importanti, poiché toccano a fondo argomenti che non rammentiamo svolti altrettanto radicalmente in precedenti prese di parola e conversazioni del regista, inclusa quella, quasi monumentale, con Domenico De Gaetano nel recente volume che anche Castelli ricorda (Il cinema fra emozione e ragione: il contributo ricalca il titolo complessivo del libro, Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa, Torino, Lindau, 2000). In particolare, ci si riferisce alle risposte, nella parte centrale del testo, ai quesiti attinenti il dibattito con le scuole e la crisi del senso della storia. Chi scrive si è trovato, nell'autunno-inverno 2000-2001, a organizzare per conto della Consulta Provinciale AGIS Scuola operante presso il Provveditorato agli Studi, le proiezioni scolastiche del Partigiano Johnny (come di due altri film italiani importanti per ragioni analoghe, realizzati e usciti presso che contemporaneamente: I cento passi di Marco Tullio Giordana e Placido Rizzotto di Pasquale Scimeca) a vantaggio di tutte le realtà territoriali dove non esistesse già - come da molte parti esiste - un'autonoma consuetudine organizzativa al riguardo. Principali interlocutori prescelti, naturalmente, gli istituti secondari, con un discorso allargabile alle terze medie in determinate situazioni, da valutarsi a cura degli stessi docenti interpellati.

L'esperienza, protrattasi per alcuni mesi, mi ha dato da pensare: a Giordana e Scimeca, per quanto credo di saperne, non è stata offerta neppure la possibilità di un passaggio (Placido Rizzotto è stato poi per fortuna "salvato", la scorsa primavera, da una benemerita iniziativa del nuovo direttivo del Gruppo Cinema Alessandria "Foà", concretatasi in una poco frequentata ma riuscitissima serata alla sala Kurosawa, con una partecipazione estremamente intelligente del giovane autore; Giordana si è rifatto con la programmazione normale, e gli altrettanto buoni esiti di video, DVD e pay-tv). Chiesa ha invece ottenuto la sua brava dozzina di proiezioni in varie città, con diversi livelli di preparazione e coinvolgimento degli istituti, ma attraverso una tempistica di adesioni che - spero non per ormai sopravveniente impazienza mia! - mi è apparsa spesso rallentata, vischiosa, malcerta e con vistosi vuoti di risposta da parte di istituti prestigiosi, che naturalmente non nominerò. Talvolta mi sono ritrovato a presentare il film a singole classi in aula, o a interi istituti già convenuti nella sala di proiezione, e mi sono reso conto ancora una volta come sia difficile parlare ai ragazzi di questi temi: ai maturandi, curiosamente, più ancora che ai licenziandi della media inferiore. L'intera tematica dell'insegnamento della storia si è fatta via via, negli ultimi anni, più acuminata e l'accentuazione novecentesca, in sé, almeno questa, opportuna di Berlinguer, ha messo la faccenda ancora più a nudo.

Mi è tornato alla mente, per contrasto, il momento forse più riuscito, nel mio itinerario individuale, di didattica storica attuata attraverso un film sulla Resistenza. L'anno scolastico poteva essere il '75-'76, e il film fu un'opera non straordinaria, ma tanto azzeccata e significativa quanto già allora dimenticata: Un giorno da leoni di Nanni Loy (realizzata nel 1961: l'anno successivo l'autore avrebbe riportato ben diversa soddisfazione dalla critica e dal pubblico col corale, vigoroso, riuscito ma certo più "facile" Le quattro giornate di Napoli. Chiesa aveva tre anni). Mi capitò di giungere, mostrando quel film e ragionandoci sopra, a una cosa assai semplice ma difficile a conseguirsi: far toccare con mano, spontaneamente, agli allievi-spettatori come, nel particolare contesto particolare dell'autunno 1943, a persone assolutamente comuni e qualsiasi come loro e noi, risultava assolutamente impossibile, nel concreto della quotidianità, volendo tentare di sopravvivere, fare altre scelte. E questa idea banale ma forte passava: nel film, nella storia, nella realtà, nell'evidenza concettuale offerta allo spettatore attento ancor che adolescente. Ma era irrobustita e sostenuta da un filo rosso di almeno rudimentale "ascolto storico" che, bon gré mal gré, sussisteva ancora mediamente nelle classi scolastiche di quegli anni. Che erano poi quelle, e magari il futuro rivelerà il fatto non casuale, popolate dalla generazione di Guido Chiesa stesso. Il quale è tornato, per una via ben più smaliziata, consapevole fin quasi allo scetticismo della realtà odierna, fiduciosa nelle proprie risorse registiche e arricchita dalla lunga esperienza e maturazione delle tematiche resistenziali e fenogliane precedenti, e dalla tenacia con cui ha preparato per lustri il film confidando nella sua realizzabilità contro ogni immediata evidenza, a conseguire un risultato di quel timbro, ma amplificandone smisuratamente la portata stilistica e l'impatto espressivo. Faccio parte dei, credo, molti fenogliani della prima ora, intimamente convinti che Johnny, nelle sue varie accezioni testuali e mutazioni filologiche distillatesi dal '68 ad oggi, fosse tra i temibili grandi testi da presumersi tacitamente intraducibili per lo schermo. Con tutta la simpatia umana e critica per Chiesa (ricordato dai tempi di un lontano Premio "Ferrero", cui prese parte inviando ancora dalla natia Cambiano, ulteriore gran prodotto di quella sensazionale scuola universitaria di cinema che Gianni Rondolino ha saputo impiantare a Torino, producendo critici, organizzatori culturali e cineasti in gran numero), e tutto l'interesse per il suo singolare e non comune percorso di formazione anche americano, non avrei mai pensato che l'esordiente di dieci anni fa col Caso Martello, un film intelligente ma dall'esito chiaroscurale, dove i contrappesi intenzione-esito risultavano troppo sbilanciati, e la cui analogia tematica di fondo invitava a insidiosi raffronti pregiudiziali, fosse mai in grado di maturare a un risultato così perentoriamente alto, completo, definitivo.

Un passaggio probabilmente abbastanza decisivo, se non verso l'esito in sé, per l'"innalzamento" del livello problematico dell'assunzione di consapevolezza, può essere facilmente individuato nell'operazione, di assoluta intelligenza e novità, che Chiesa e Davide Ferrario condussero quattro anni dopo, nel '95, con Materiale resistente. Dal disco allo spettacolo al film, avvenne probabilmente il più robusto e sensato tentativo di incontro tra il lavoro della Memoria e la nuova cultura giovanile, senza passato, nel cui ambito la musica aveva, vedi caso, ormai da molti anni irreversibilmente rimpiazzato il cinema quanto a "egemonia", che mai si sia registrato nel nostro paese.

Il resto è vicenda ancora tutta sotto i nostri occhi. Già la breve parentesi del governo Berlusconi '94 aveva sancito anche formalmente la consunzione storica dell'"arco costituzionale". L'apparizione del lavoro fondamentale di Claudio Pavone aveva aperto una prospettiva totalmente rinnovata di considerazione anche storiografica della Resistenza.

Alcuni giovani registi italiani hanno percorso, negli ultimi anni, strade da più parti discusse. La reazione è stata suscitata non tanto dalle aperture "revisioniste", che oggi non dovrebbero più, con quel che si vede in giro anche nella realtà, scandalizzare, quanto dai risvolti minimalisti e postmodernizzanti delle operazioni. Così, ad esempio, valutando oggi il suo nuovo film, Vajont, si capiscono forse meglio i limiti denotati da Martinelli nel suo precedente Porzus. Ovvero, riferendosi a I piccoli maestri, risulta rivelatore il passaggio dallo spessore del libro di Meneghella alla "leggerezza" della trascrizione effettuata da Luchetti. Tanto più se confrontata all'operazione condotta da Chiesa e al suo spessore oggettivo. Molto è ancora storiograficamente da sciogliere nell'analisi del cinema italiano resistenziale. Non era necessaria la ripubblicazione de Il generale Della Rovere di Montanelli, da poco intervenuta, per essere certi che sul film di Rossellini, sbrigativamente museificato col suo Leone d'Oro (ex-aequo col Monicelli de La grande guerra in braccio), ci sia ancora parecchio da dire.

Un'operazione del rigore e della profondità di Dalla nube alla Resistenza di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet è finita (solo per il momento?) in fondo al dimenticatoio. Su tutto questo si potrà ritornare con spazio e

ponderazione, con i tempi di riflessione adeguati. Per ora, rivedendone il film e leggendo il Chiesa ascoltato e fattoci risentire da Castelli, si capisce bene come abbia potuto giungere a concepirlo e a dargli corpo: da dove abbia potuto trarre le risorse atte a superare i suoi già perspicui risultati parziali dei brevi accostamenti precedenti a Fenoglio e alla Resistenza, susseguitisi lungo gli anni Novanta. Cogliendo fino in fondo i valori di criticità e di anticonformismo dissolutore di ogni retorica presenti nel romanziere di Alba e nei suoi personaggi, ha saputo dare autonoma origine a un'opera - e a un'operazione - insperatamente atte a rivolgersi - dopo la tabula rasa - a un pubblico che (parole dell'autore nell'intervista) «non se ne fa più nulla della storia». Riuscendo autorevolmente ad andarlo a raggiungere su questo terreno, in apparenza intransitabile, una volta assimilato il proibitivo dato di fatto di partenza, e anzi proponendosi vittoriosamente di riaprire il discorso proprio partendo da esso.

Tra cronaca e storia

Nota redazionale

Manlio Calegari

Vajont, ACNA, Scarlino, Farmoplant, Seveso sono solo alcune delle parole assurde a simbolo di disastri ambientali che hanno lasciato segni profondi nella vita e nella cultura del nostro paese. Sono crocevia dove i destini dei singoli si sono intrecciati in modo indissolubile con quelli delle istituzioni: rappresentanza politica, organi di controllo, amministrazione militare e giudiziaria, organizzazioni accademiche e scientifiche. Banchi di prova dell'informazione, della cultura della produzione e più in generale della consapevolezza di una società rispetto al suo funzionamento in ogni sua parte.

Un buon motivo per costituire un terreno privilegiato per lo storico, lo studioso della società contemporanea; una occasione per abbandonare navigazioni più tradizionali e per aprirsi a esperienze non canoniche.

Ma in genere così non avviene perché - si dice - lo storico può entrare in azione quando il tempo gli ha permesso di stabilire un distacco adeguato dall'oggetto dei suoi studi. Quando possa cioè affrontare le fonti in una prospettiva depurata dalle scorie polemiche che rischiano di inficiare i suoi risultati. Posizione singolare: chissà a chi dovrebbe essere demandato il compito di stabilire il momento di scrivere la storia di un fatto e finalmente arrivato? Posizione debole anche da un punto di vista strettamente storiografico. Sottintende infatti che di storia ce ne sia una, quella buona, e non molte e tutte legittime raccontate in tempi diversi sulla base delle fonti disponibili e delle sensibilità che via via sono maturate.

Nel numero di «Sapere» di novembre-dicembre 1976, dedicato al caso Seveso esploso nel luglio dello stesso anno, Giulio A. Maccacaro, direttore della rivista, di quei fatti aveva raccontato una storia e l'aveva intitolata Seveso un crimine di pace. Questa il filo conduttore delle 150 pagine di quel famoso fascicolo: «Non si è trattato di un incidente - scriveva Maccacaro nel suo editoriale - ma di un delitto... Un delitto... di cui nessuno vorrebbe più sentir parlare: né gli esecutori, né i mandanti ma nemmeno i complici e le vittime perché il potere - mai così sconciamente solidale e compromissorio in tutte le sue più diversificate istituzioni ed aggiornate declinazioni - lo ha gestito con apparente dabbenaggine ma perversa accortezza per portare le cose al punto in cui, con la derubricazione ad incidente e la minimizzazione delle conseguenze, si verificasse nella coscienza collettiva... un traviamiento di bisogni in desiderio di rimozione: basta non è stata che una calamità; si paghino i danni e si ritorni alla normalità».

Nel giro di poche settimane, lavorando con una passione e una abnegazione anch'esse segno dei tempi, la redazione di «Sapere» forniva una ricostruzione dei fatti, dei comportamenti pubblici e privati, mai smentita - anzi confermata e arricchita negli anni successivi (Daniele Biacchessi, La fabbrica dei profumi. La verità su Seveso, l'Icmesa, la diossina, Baldini e Castoldi, Milano 1995). Una ricostruzione a tutto campo come provano i titoli dei capitoli in cui la storia articolava: Il tempo e il colpevole, Il luogo e le vittime, Il resto e gli effetti, I complici e i poteri, Il mandante.

La ricostruzione dei fatti condotta a più voci su «Sapere» indicava con precisione i protagonisti di primo piano (l'azienda, la legislazione, la rappresentanza politica regionale, le strutture di controllo, le organizzazioni dei

lavoratori) e quelle che pur muovendosi sullo sfondo avevano avuto un ruolo fondamentale prima e dopo il fatto: dall'Istituto superiore di Sanità, il consiglio Nazionale delle Ricerche, L'Accademia dei Lincei fino al Comitato regionale contro l'Inquinamento atmosferico, i Laboratori provinciali di Igiene e Profilassi, i laboratori di varie università, di ospedali ecc. Da allora, attorno al caso Seveso, c'è stato solo un crescendo: inchieste amministrative, conoscitive, giudiziarie, perizie di ogni tipo, sentenze si sono affiancate ai risultati della ricerca scientifica condotta negli stessi anni (che ad esempio portava l'Agenzia internazionale sulla ricerca sul cancro a classificare la diossina tra gli agenti della cancerogenicità). Una montagna smisurata di materiali, quasi sempre interessanti ma spesso inutilizzabili, destinata a crescere mentre il ricordo, l'emozione, lo scandalo che una generazione ha provato al sentire la parola "Seveso" è andato diminuendo. È inevitabile e, come hanno fatto vedere Paolini e Vacis col loro Vajont televisivo, è la letteratura, lo spettacolo, il cinema, il teatro che possono rinnovare quelle emozioni. Il compito della storia - che sconta la perdita dell'emozione e l'oblio dei giudizi dati all'epoca - è un altro: è la ricostruzione convincente dei fatti e dei protagonisti, delle dinamiche e dei ruoli, delle motivazioni e di tutto quanto costituisce appunto l'ingrediente della storia. La perdita di memoria, intesa come ricordo, è connessa alla nostra biologia. La storia ha il compito di non abbandonarsi a questa deriva ma contribuire alla formazione di quel buon senso storico di cui ogni società ha bisogno per sopravvivere decentemente.

Il «Quaderno di storia contemporanea» dell'Istituto per la Storia della resistenza di Alessandria si propone di mettere parte delle sue pagine al servizio di una storiografia disposta ad impegnarsi su fatti che oltre ad essere stati al centro del confronto culturale e politico del paese hanno le caratteristiche di "crocevia" per la varietà e la complessità delle fonti che hanno prodotto e per essere più di altri fatti incontro di storie pubbliche e private.