

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TORINO

FACOLTA' DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE

**CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN
RAPPRESENTAZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE**

TESI DI LAUREA

*Musica e storia a confronto
nel cinema di Guido Chiesa*

RELATORE: Prof.ssa Federica VILLA

CANDIDATA: Benedetta GROPPA

Matricola n° 250743

ANNO ACCADEMICO 2006-2007

<u>INTRODUZIONE</u>	1
<u>CAPITOLO 1</u>	7
<u>LA GIOVINEZZA E L'AMORE PER IL CINEMA</u>	7
<u>L'ESPERIENZA AMERICANA</u>	13
<u>IL RIENTRO IN ITALIA</u>	25
<u>CAPITOLO 2</u>	27
<u>LA PASSIONE PER LA MUSICA</u>	27
<u>LA PASSIONE PER LA STORIA</u>	32
<u>QUANDO LA COLONNA SONORA SUPPORTA LA STORIA: ESEMPIO</u>	39
<u>CAPITOLO 3</u>	43
<u>LA SUA PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA: MUSICA E STORIA SI INCONTRANO</u>	43
<u>IL CASO MARTELLO</u>	47
<u>BABYLON. LA PAURA È LA MIGLIORE AMICA DELL'UOMO</u>	58
<u>MATERIALE RESISTENTE</u>	67
<u>IL PARTIGIANO JOHNNY</u>	74
<u>CAPITOLO 4</u>	91
<u>INTERVISTA A GUIDO CHIESA</u>	91
<u>CONCLUSIONE</u>	105

FILMOGRAFIA *di Guido Chiesa* 109

BIBLIOGRAFIA 112

INTRODUZIONE

“Guido Chiesa è un regista con una ‘memoria inquieta’ che lo ha portato spesso a cercare ispirazione narrativa in ambienti, contesti, fatti della storia italiana recente”¹.

Guido Chiesa, prima di diventare regista, è stato un esperto critico musicale, i suoi lavori sono caratterizzati da colonne sonore molto particolari e ha realizzato numerosi videoclip per diversi gruppi musicali.

Un regista completo, con una forte personalità, con idee e principi in cui crede a fondo e porta avanti con fermezza; attento a problematiche di ordine storico - sociale e desideroso che il proprio lavoro diventi strumento di riflessione, soprattutto per un pubblico giovane.

Il lavoro mette in luce i due aspetti preponderanti del suo cinema: la passione per la musica e la passione per la Storia.

Tutto il lavoro si articola in quattro capitoli.

Il primo è una sorta di presentazione in cui viene descritto il suo percorso scolastico, le occasioni che gli hanno permesso di avvicinarsi al mondo del cinema, le diverse esperienze giovanili che hanno contribuito al formarsi della sua personalità.

¹ Adele Bartoli, recensione in *Guido Chiesa un regista, la memoria, la storia, cinema e televisione*, Istituti Culturali del Comune di Correggio, 2000

Successivamente ho esposto l'avventura che Chiesa ha vissuto negli Stati Uniti, le motivazioni che lo hanno spinto a partire e quelle che invece gli hanno fatto decidere di rientrare in Italia, i registi e i produttori che ha conosciuto, le prime esperienze nel mondo del cinema, le difficoltà incontrate e gli insegnamenti acquisiti.

Il secondo capitolo ci illustra le due grandi passioni di Guido Chiesa.

La passione per la musica che coltiva sin da ragazzo, e che per un certo periodo di tempo è stato anche il suo mestiere; l'amore per la Storia, specialmente per il periodo storico della Resistenza e dell'antifascismo, che approfondisce grazie alla lettura dei romanzi di Beppe Fenoglio, scrittore fondamentale nella sua formazione personale e professionale.

Nel terzo capitolo, la sua produzione cinematografica, composta da documentari e lungometraggi, ci dimostra come Chiesa sia stato in grado di realizzare numerosi lavori in cui entrambe le sue passioni si esprimono pienamente, supportandosi e completandosi a vicenda, grazie all'unione di tematiche storiche e sociali accompagnate da colonne sonore studiate ad hoc.

Tre lungometraggi e un documentario vengono analizzati al termine del capitolo, al fine di dimostrare quanto presentato precedentemente.

Conclude il lavoro una breve intervista composta da cinque domande che vertono su tematiche che si sono rivelate importanti nel percorso formativo e artistico del regista.

CAPITOLO 1

La giovinezza e l'amore per il cinema

Quarantotto anni fa a Torino nasce Guido Chiesa, uno dei più affermati e apprezzati cineasti italiani.

L'infanzia e l'adolescenza del giovane Chiesa trascorrono serenamente a Cambiano, un piccolo paese nell'hinterland torinese, un tranquillo paesino di provincia, caratterizzato da una forte tradizione cattolica e contadina, ancorato alle proprie tradizioni popolari che si tramandano di famiglia in famiglia².

Chiesa vi abita fino al 1983, anno della sua partenza per l'America.

Come tutti i figli unici è un giovane un po' egoista, ma certamente non viziato.

Sin da piccolo infatti, ha ricevuto un'educazione molto concreta, finalizzata all'etica del lavoro e, grazie all'esempio di entrambi i suoi genitori, ha presto compreso che solo con un costante impegno e lavorando sodo è possibile ottenere i risultati migliori.

²Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa, Torino, Lindau, 2000, p. 17

Una figura molto importante, nonché punto di riferimento sempre presente durante gli anni della giovinezza, è stata quella del nonno paterno che abitava nella stessa casa di Guido, combattente della Prima Guerra Mondiale ed *ex ragazzo del '99*.

Nonostante fosse un uomo di poche parole, i suoi racconti hanno sempre esercitato su di lui un grande fascino.

Dopo la scuole medie inferiori sceglie di frequentare il Liceo Scientifico a Chieri.

A dispetto delle speranze paterne, Chiesa si scopre più portato per le materie umanistiche, in particolare, grazie alle lezioni di filosofia, egli comprende e apprezza la lettura di Nietzsche e il pensiero di Heidegger.

Inoltre, approfondisce lo studio della Rivoluzione Francese, scoprendo così l'importanza del *metodo*, del pensiero razionale applicato agli studi umanistici.

Tutti questi stimoli di carattere filosofico e storico si sono dimostrati fondamentali nella formazione del suo pensiero e della sua personalità, e successivamente hanno influenzato in modo decisivo le scelte della sua vita.

E' proprio durante gli anni del liceo che Chiesa si avvicina per la prima volta al mondo della politica.

Nonostante la sua famiglia non fosse politicamente schierata e il suo paese da sempre governato dalla Democrazia Cristiana, fin da ragazzo ha sempre simpatizzato per l'estrema sinistra e frequentato il collettivo di Lotta Continua; nel 1976 partecipa all'occupazione del Liceo.

Sebbene il livello di scontro non fosse paragonabile a quello delle occupazioni dei licei nelle grandi città, il suo impegno politico si manifestava già in modo evidente, tant'è che fu presto considerato una sorta di "ribelle"³.

La sua carriera scolastica prosegue con l'iscrizione alla Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Torino, dove si laurea in Storia e Critica del Cinema presentando una tesi sui generi cinematografici controfirmata dal professor Gianni Rondolino⁴.

Durante gli anni scolastici, sia al liceo sia all'università, Chiesa inizia a scoprire il cinema, lo studia e si appassiona talmente che arriva a vedere circa cinquecento film all'anno, al cinema o in televisione.

³ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 17

⁴ Cfr. Piero Abrate, Germano Longo, Abrate Piero, Longo Germano, "Dal rock alle Langhe di Fenoglio: Guido Chiesa", in P. Abrate e G. Longo, Cento anni di cinema in Piemonte (1896-1996), Torino, Abacus edizioni, 1997,, p.221

Nel 1978, durante l'ultimo anno del liceo, organizza insieme ai compagni un cineforum; è in questa occasione che avviene l'incontro con Sergio Toffetti, animatore del Movie Club di Torino⁵.

La personalità brillante e anticonformista di Toffetti, insieme al suo approccio cinefilo, contribuiscono a far apprezzare a Chiesa il cinema nella sua specificità e a non considerarlo più solamente come una variabile della politica.

Durante quegli stessi anni inizia la sua profonda amicizia con Luca Gasparini (diventato successivamente suo montatore di fiducia).

La bella amicizia nata tra i due si trasforma presto anche in una proficua collaborazione.

Anche Gasparini era un grande appassionato di cinema, ma un po' più esperto, possedeva infatti una cinepresa Super8 con la quale aveva già girato dei filmini amatoriali.

Chiesa si sente subito portato per la regia. Il suo carattere testardo e caparbio lo aiuta a non arrendersi davanti alle prime difficoltà e si convince sempre di più che non è necessario essere grandi tecnici o professionisti, ma è sufficiente avere idee e voglia di fare.

⁵ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 19

Il primo progetto che girano insieme è un cortometraggio di 40' dal titolo *Un messaggero*, che coinvolge i giovani del Centro Culturale di Cambiano e prodotto dal Centro stesso.

Il lavoro successivo si intitola *Psycho Killer*⁶, risale al 1982 ed è un cortometraggio a colori della durata di 45'.

“*Psycho Killer*” è anche il titolo di una canzone del gruppo musicale americano Talking Heads, uno dei gruppi che lo appassionava molto in quegli anni.

Il progetto iniziale era quello di realizzare un cortometraggio pseudo narrativo sul tema della violenza praticata da uno psicopatico nei confronti della propria vittima.

Risulta centrale in questo lavoro la dimensione dell'esercizio narrativo sul già visto, su del materiale già oggetto di numerosi altri film.

Nel frattempo all'università, Chiesa frequenta il corso del prof. Rondolino sul cinema di Visconti, un corso per lui assolutamente illuminante perchè gli permette di comprendere per la prima volta la complessità del cinema e del suo linguaggio.

L'incontro con Sergio Toffetti, quello con Luca Gasparini e quello con il prof. Rondolino hanno fatto nascere in Guido la grande passione

⁶ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 101

per il cinema che lo anima ancora oggi, ed è da questi tre incontri che la sua vita è cambiata radicalmente.

L'esperienza americana

Terminati gli studi universitari, nel 1983, Chiesa decide di trasferirsi negli Stati Uniti.

Le ragioni e le occasioni che lo hanno spinto a compiere una scelta così importante sono state molteplici e di diversa natura.

Nel 1981, durante il festival di cinema sperimentale di Genova “Il gergo inquieto”, assiste alla proiezione di alcune pellicole che lo segnano profondamente: i classici del cinema underground americano degli Anni '70, opere di maestri come Andy Warhol, Kennet Anger, Robert Frank⁷.

Quell'anno il festival genovese aveva dedicato una sezione al New Wave American Cinema, un fenomeno che negli Stati Uniti era già in fase calante, ma che in Italia era ancora una novità. Tra i numerosi artisti ospitati, come Michael Oblowitz e Eric Mitchell, spiccava il nome di Amos Poe.

I film presentati da Poe erano *Blank Generation*, *Unmade Beds* e *The Foreigner* e per Chiesa hanno rappresentato una vera rivelazione; le tematiche presentate si avvicinavano molto al suo mondo culturale (il

⁷ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 21

punk e la letteratura noir), reinterpretandolo con un linguaggio diretto e moderno⁸.

Il primo incontro con Amos Poe avviene l'ultimo giorno del festival.

L'anno seguente, durante le proiezioni del Festival di Salsomaggiore, Chiesa e Poe hanno l'occasione di trascorrere del tempo insieme e di conoscersi meglio.

Rondolino infatti aveva chiesto a Chiesa e a Stefano Della Casa di organizzare una retrospettiva su Poe, in occasione della prima edizione del Cinema Giovani di Torino.

E' proprio in questa occasione che Chiesa fa appello alla sua intraprendenza e domanda a Poe, così come ad altri registi americani presenti ai vari festival cui assisteva, di partecipare come volontario alle riprese del suo prossimo film.

Quindici giorni dopo essersi laureato, nel Luglio 1983, saputo che Poe avrebbe iniziato le riprese di un film ad Agosto, raduna i soldi guadagnati lavorando per l'Aiace e la Cidec e parte per quella che inizialmente doveva essere solo una vacanza-lavoro di pochi mesi.

L'impatto con gli Stati Uniti non è certamente facile.

Abituato alla vita provinciale di Cambiano o al massimo a quella torinese, si ritrova catapultato in una realtà durissima, sporca, in una

⁸ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 22

città in cui le differenze economiche e sociali tra i cittadini sono molto evidenti.

Non c'era traccia della New York futurista e tecnologicamente avanzata che Chiesa si era immaginato attraverso i film della new wave e la musica dei Talkin Heads.

Purtroppo, dopo un mese le riprese del film di Poe continuano ad essere rimandate, Chiesa aveva speso quasi tutti i soldi e non aveva ancora trovato un appartamento dignitoso⁹.

La sua testardaggine e la sua caparbia non gli permettono di arrendersi e di tornare in Italia considerando conclusa, e purtroppo fallita, la sua avventura americana.

Finalmente, nel Settembre 1983, iniziano le riprese del film di Poe, *Alphabet City*.

Alphabet City era un film quasi hollywoodiano, con Vincent Spano come attore protagonista, e a livello economico poteva contare su un budget discreto.

Poiché era ambientato in uno dei quartieri più degradati e malfamati di New York, era stato necessario prendere delle severe misure di sicurezza durante le riprese.

⁹ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 23

La lavorazione del film durò un mese, durante il quale Chiesa ebbe modo di conoscere anche il resto della troupe, diventando particolarmente amico con Gary Marcus, uno degli aiuto registi.

Grazie a questa nuova amicizia, inizia a svolgere qualche lavoretto sul set; le sue mansioni sono molto semplici, come bloccare il traffico e tirare i cavi degli elettricisti, ma gli permettono di dimostrare la sua buona volontà e il desiderio di imparare.

Alla fine delle riprese il suo impegno viene riconosciuto, tant'è che il direttore di produzione gli consegna un assegno. La cifra non è particolarmente consistente, ma rappresenta la sua prima paga nel mondo del cinema¹⁰.

Questo primo film ha rappresentato per lui un'esperienza esaltante ed emozionante al tempo stesso.

Per la prima volta vede funzionare la macchina del cinema guidata da professionisti, ma soprattutto realizza che il suo futuro sarebbe stato lavorare nel mondo del cinema.

Successivamente, grazie all'amico Jim Jarmusch, conosce Otto Grokenberger, il produttore che avrebbe finanziato il completamento del film di Jim, *Stranger Than Paradise*.

¹⁰Cfr. Domenico De Gaetano, op. cit., p. 24

Grokenberger e Chiesa instaurano da subito un ottimo rapporto e così, dopo *Alphabet City*, lavora anche in *Stranger Than Paradise*; una tipica produzione indipendente a basso costo, con una troupe ridotta, ma di ottimo livello.

Durante le riprese Chiesa si adatta a svolgere qualsiasi tipo di mansione, dall'assistente alla regia al cuoco, dall'aiuto fonico all'autista.

A questo punto il bilancio dell'esperienza americana non può che essere positivo e Chiesa inizia a prendere seriamente in considerazione l'idea di trasferirsi in America, soprattutto alla luce del fatto che su entrambi i set aveva conosciuto delle persone che gli avevano promesso di farlo lavorare ancora.

Partecipa inoltre alla lavorazione di grandi produzioni americane, di videoclip, di pubblicità. Per circa tre anni, dal 1983 al 1986, lavora principalmente come assistente alla regia.

Durante la sua lunga permanenza negli Stati Uniti, oltre a scrivere brevi racconti e sceneggiature, inizia a girare dei lavori propri.

Il primo è un cortometraggio in 16 mm *Give Me a Spell* (1985), prodotto da Gary Marcus e da Grokenberger.

E' un film in cui "lo stile e la forma sono preponderanti rispetto alle esigenze drammaturgiche"¹¹, troppo segnato dalla scoperta del cinema di Ozu, regista asiatico che aveva iniziato ad apprezzare a New York.

Nel 1985 Chiesa investe un po' di risparmi per girare un nuovo film, *Black Harvest*.

Questo film è il primo che realizza in 35 mm e viene girato utilizzando la pellicola avanzata dalle riprese di *Stranger Than Paradise*.

Le riprese terminano nel 1986, ma egli non riesce a vedere subito il girato perché il giorno seguente parte per lavorare sul set del film *Down by Law* di Jarmusch.

Durante la lavorazione di quest'ultimo, Chiesa ha l'occasione di vedere le immagini del suo film: la pellicola ha subito delle infiltrazioni di umidità che hanno causato striature bianche su quasi tutte le inquadrature.

Le immagini sembrano inutilizzabili.

Un mese dopo, al suo rientro a New York, si accorge che una piccola parte di ogni scena girata è intatta e grazie all'aiuto economico di Jarmusch riesce a terminarlo.

¹¹ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 25

A differenza di *Give Me a Spell*, questo può essere considerato il suo “primo vero lavoro personale in cui riesce a far emergere quelle tensioni linguistiche che attraverseranno anche i suoi lavori successivi: la compresenza quasi schizofrenica di un’attitudine più rigorosa e distaccata, da osservatore razionale, e di un’altra più emotiva e razionale”¹².

Black Harvest è stato il primo film che ha permesso a Chiesa di iniziare a farsi conoscere all’interno del circuito dei festival ed è grazie a questo lavoro che egli ha compreso di essere in grado di fare cinema.

In questo periodo, grazie al gruppo musicale dei Sonic Youth, scopre e si appassiona quasi ossessivamente alla figura di Charles Manson, il noto serial killer americano, tutt’ora in carcere, quale mandante delle due stragi dell’Agosto ’69, in cui perirono nove persone.

Nasce il film *Tomesha*, il nome indiano della Valle della Morte, dove Manson era convinto di aver individuato l’abisso dell’Apocalisse di San Giovanni.

La sceneggiatura è stata scritta con l’aiuto di Amos Poe e purtroppo questo film non è mai stato realizzato.

¹² Domenico De Gaetano, op. cit., p. 26

“La storia parte dal presupposto reale che, i bambini della comune di Manson, dopo l’arresto dei genitori per i fatti del ’69, furono affidati a delle famiglie adottive.

Vent’anni dopo, una di queste bambine, riceve dai genitori adottivi le lettere che la madre reale le sta mandando, tramite il suo avvocato, da quando è stata arrestata. Nelle lettere, la ragazza scopre l’identità della madre, il legame con Manson (di cui lei non sa nulla) e la costante ricerca, dopo la scarcerazione, del mondo sotto la Valle della Morte. Cactus, questo il nome della ragazza, decide che vuole saperne di più e parte per la California in compagnia di un vecchio amico della madre, Danny, un celebre giornalista radicale dei ’70, ora vittima squattrinata del reaganismo. Danny, che da tempo non scrive più, alla lettura dell’epistolario, non crede ai suoi occhi: questa è una storia che *chiede* di essere raccontata, un’occasione unica. Ma durante il viaggio, il ripetuto incontro con i giovani sbandati e senza futuro, tanto affascinati dal racconto di Cactus da volerla seguire in marcia verso la Valle della Morte, convince Danny che sta accadendo loro qualcosa di ben più importante della semplice ricerca di una persona: è il sogno americano della frontiera che rinasce dalle sue ceneri, l’utopia che ritorna ad essere orizzonte. Invece, come accadde a Manson, il viaggio di Danny e della sua variopinta comitiva di disperati si trasforma in

tragedia, segnata dalla violenza e dalla follia, come se l'altra faccia del sogno americano non potesse essere che la sua autodistruzione"¹³.

All'inizio del 1987 la produzione del film partì e Chiesa trascorse quattro mesi molto intensi tra i casting a New York e Los Angeles e i sopralluoghi in giro per gli Stati Uniti.

Tanto sul piano realizzativo tutto procedeva per il meglio (il cast era già completo e la musiche scelte), quanto a livello produttivo i lavori si stavano arenando.

Grokenberger e Paolo Pagnoni, che avevano acquistato il soggetto del film e avevano deciso di produrlo, non erano riusciti a trovare dei finanziatori americani, secondo loro indispensabili visto il tema trattato.

L'opposizione riscontrata nei finanziatori molto probabilmente è da attribuire al fatto che l'argomento trattato era delicato e il nome di Manson ancora un tabù¹⁴.

Curiosamente da questo fallimento nasce un nuovo progetto, *Il caso Martello*, film che Chiesa realizzerà nel 1990 al suo rientro in Italia.

Nel 1986, infatti, viene invitato da un'università americana del Vermont a partecipare ad un seminario che si teneva all'interno di un campus.

¹³ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 27

¹⁴ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 28

Affascinato dall'ambiente che lo circonda, propone al rettore di essere ospitato per una settimana in cambio del compenso per il seminario tenuto; in questa occasione viene alla luce la sceneggiatura de *Il caso Martello*.

Tra gli scritti di Chiesa che risalgono al suo soggiorno negli Stati Uniti ricordiamo anche *La guerra di Johnny*, il tentativo di unire insieme quattro racconti dello scrittore Beppe Fenoglio: *Un giorno di fuoco*, *Nella valle di San Benedetto*, *Ferragosto* e uno senza titolo.

Il soggiorno negli Stati Uniti ha rappresentato per Chiesa un'esperienza molto importante.

Si è rivelata un'avventura significativa, che l'ha segnato profondamente anche nei suoi aspetti negativi; è stata una scuola di cinema direttamente sul campo, per le strade di New York.

L'aspetto più importante di questa esperienza è stato innanzitutto l'acquisizione di “un metodo di lavoro: grande cura nella preparazione, rispetto delle varie professionalità, concretezza, capacità di prevenire i problemi”¹⁵.

L'organizzazione americana è straordinaria, la macchina produttiva funziona perfettamente e si riscontra una professionalità che è raro trovare altrove.

¹⁵ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 31

A livello cinematografico Chiesa ha imparato l'importanza di un "paziente lavoro sugli attori e la coscienza del rapporto tra aspetto creativo e condizioni produttive"¹⁶.

Questa esperienza formativa unica e affascinante che Chiesa ha avuto occasione di compiere è ora alla base del suo modo di lavorare, così preciso e pragmatico.

La decisione maturata da Chiesa di tornare in Italia è dovuta al rapporto conflittuale che si era instaurato nei confronti dell'America¹⁷.

Molti aspetti di quel paese erano diventati per lui insopportabili, come per esempio l'enorme squilibrio tra ricchezza e povertà e il diverso approccio al cinema: per Chiesa il cinema rappresenta uno degli aspetti del fare politica e questo negli Stati Uniti è molto difficile.

Nonostante ciò egli non si definisce affatto anti-americano.

Per quanto riguarda i rapporti con amici e colleghi conosciuti in America, è riuscito a mantenere i contatti con la maggior parte di loro.

E' rimasto intatto il legame con Gary Marcus, con Cristine Vachon (la montatrice del film *Black Harvest*), con Amos Poe e naturalmente con Michael Solomon, con il quale aveva fondato la Cross Productions,

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Cfr. Della Casa Stefano, "Tra le Langhe e il west", in Arcipelago 7 Festival Internazionale di cortometraggi e nuove immagini, Roma, 1999, p. 177

un'azienda che si occupa di *service* per produzioni italiane e non, nel campo della pubblicità, del cinema e della televisione.

Con Jarmusch invece i rapporti sono profondamente cambiati; dopo il successo di *Down by Law* il suo atteggiamento era diventato diffidente e aveva scelto di circondarsi solo dei più stretti collaboratori.

Il rientro in Italia

Nel 1988 Chiesa comincia a meditare riguardo il suo futuro, soprattutto in ambito professionale.

Ripensando all'esperienza vissuta negli ultimi anni, capisce che il periodo americano sta volgendo al termine.

Il suo debutto cinematografico non era decollato secondo le aspettative e, a quel punto, poteva essere una buona idea tornare in Italia.

Il primo suggerimento rispetto ad un eventuale ritorno in patria è giunto da Grokenberger, cui Chiesa aveva dato una copia della sceneggiatura de *Il caso Martello*.

Infatti, rispetto all'anno della sua partenza, la situazione italiana in campo cinematografico era molto cambiata, c'erano nuovi registi, come Mazzacurati e Salvatores e anche nuovi produttori.

Nello stesso periodo riceve una telefonata da Lidia Broccolino, un'attrice che voleva proporsi per una parte nel film *Tomesha*.

Saputo che il progetto si era ormai arenato, e che era intenzionato rientrare in Italia, Lidia si offre di far leggere le sue sceneggiature, in particolare quella de *Il caso Martello*, a dei produttori suoi amici.

Purtroppo, a parte in alcuni casi sporadici come Nanni Moretti e Pupi Avati, la maggior parte dei produttori si sarebbero interessati del progetto solo davanti a del denaro o a delle raccomandazioni.

La caparbia e l'entusiasmo hanno permesso a Lidia Broccolino di ottenere un finanziamento da un articolo 28 con la ditta individuale Lidia Broccolino – Brooklin Film, che diventerà in seguito la casa di produzione di Chiesa insieme ad Agnese Fontana e Marco Isoli.

Il trasferimento definitivo di Chiesa risale al Gennaio del 1990 appositamente in vista della realizzazione del film.

Lidia infatti, resasi conto di non riuscire a gestire autonomamente la macchina burocratica e produttiva, decide di cedere tutto a Chiesa che riesce a realizzare il film nell'autunno dello stesso anno.

CAPITOLO 2

La passione per la musica

Guido Chiesa fin da giovanissimo fu un grande appassionato di musica, il suo primo idolo fu Frank Zappa, in seguito Lou Reed, Jimi Hendrix, i Talking Heads, ecc.

Sebbene non sapesse suonare nessuno strumento e non fosse particolarmente portato per il canto, durante gli anni dell'università forma insieme ad alcuni amici due band musicali.

La prima si chiamava Policrome MM, faceva rock sperimentale e ha composto le musiche per il cortometraggio *Psycho Killer*. La seconda, *Tecnica*, si cimentava con il genere del pop elettronico.

Le esperienze dei concerti e delle esibizioni dal vivo sono legate esclusivamente al Centro Culturale di Cambiano, dove Chiesa e i suoi amici organizzavano periodicamente rassegne teatrali e concerti musicali.

In questo periodo inizia la sua attività di critico e giornalista musicale in quanto la sua scelta di diventare regista cinematografico non si era ancora espressa pienamente.

Questa attività continua anche durante la sua permanenza a New York, il lavoro tardava ad arrivare e iniziavano le prime difficoltà economiche; Chiesa si reinventa corrispondente per le riviste musicali italiane come “Stereodrome” per RadioRai, “Rockerilla”, “Buscadero”, “Fare Musica”.

Diventa così una firma musicale apprezzata; la sua passione e la sua competenza rendevano i suoi articoli tra i più interessanti a quei tempi.

Questa intensa attività giornalistica gli consente di assistere a numerosi concerti e di incontrare e intervistare artisti famosi in tutto il mondo, le case discografiche inoltre lo omaggiavano di moltissimi dischi che, dopo un primo ascolto, Chiesa rivendeva o scambiava con altri titoli.

Riesce così a tradurre le esperienze che vive in campo musicale in questo periodo in un libro intitolato *Rockin' USA. La musica americana dal punk ai giorni nostri*.

Il mestiere di critico musicale si interrompe agli inizi degli Anni 90, quando si è ormai trasferito definitivamente in Italia e ha scelto la via del cinema.

Durante le riprese del concerto svolto a Correggio legato alla pubblicazione del disco *Materiale Resistente*, Chiesa si rende conto, insieme all'amico Davide Ferrario, di poter trasformare una semplice documentazione in un qualcosa di molto più interessante: un documentario che segna la fine della sua attività di giornalista musicale, intitolato proprio *Materiale resistente*¹⁸.

Realizza con i CSI un'intervista per "Rumore", il suo ultimo articolo su una rivista musicale. Anche se l'interesse per il mondo musicale era forte decide di non realizzarne più, pur continuando ad approfondire il dialogo con i musicisti, la discussione con loro e i possibili progetti comuni.

Pur avendo abbandonato l'attività di critico musicale, la sua grande passione per la musica oggi è un elemento importante che lo lega professionalmente ai suoi collaboratori e che caratterizza i suoi lavori in campo cinematografico.

Durante la preparazione di un film conoscere il tipo di musica che Chiesa intende usare aiuta Gherardo Gossi, suo direttore della fotografia, a capire come si muoverà la macchina da presa.

Sono la cultura e preparazione in ambito musicale che consentono a Chiesa di avere in mente, in modo chiaro e a volte già prima

¹⁸ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 35

dell'inizio delle riprese, quali saranno le musiche che accompagneranno il prodotto finale.

Anche con il suo montatore di fiducia, nonché amico, Luca Gasparini, c'è una forte intesa musicale, che però deriva da un approccio alla musica diverso; “Gasparini ha un approccio molto emotivo alla musica che sceglie di ascoltare, Chiesa ha invece una visione completa del panorama musicale, è un esperto di rock e i suoi giudizi critici sono fondati su una reale conoscenza della materia”¹⁹.

Durante il montaggio dei film e soprattutto dei documentari, essi discutono molto sul tipo di musica da utilizzare.

Se il lavoro che stanno realizzando prevede solamente la scelta di alcune canzoni, Chiesa sa perfettamente quali inserire.

Se invece la colonna sonora deve essere composta, regista e montatore realizzano un premontaggio con una musica composta da brani che ritengono significativi; successivamente mostrano le scene al musicista per comunicargli le sensazioni e le emozioni che la musica dovrebbe esprimere.

E' con questa tecnica che il violinista Alexander Balanescu ha realizzato la colonna sonora del film *Il partigiano Johnny*.

¹⁹ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 59

La passione che Chiesa coltiva nei confronti della musica si esprime anche attraverso la regia di videoclip musicali per diversi gruppi, tra cui Blank Sight, Assalti Frontali, Marlene Kuntz, Luciferme, Yo Yo Mundi, Mambassa.

La passione per la storia



Partigiani durante la Resistenza



Beppe Fenoglio

Sin dal liceo Chiesa è affascinato dalla Storia, soprattutto dal periodo inerente la Resistenza.

In quegli anni frequenta un gruppo politico giovanile di estrema sinistra che su di lui aveva un forte ascendente, tanto che nella sua ingenuità adolescenziale Chiesa si era quasi convinto dell'imminenza di una nuova guerra civile, di una rivoluzione; naturalmente il modello da seguire erano i partigiani.

Con l'inizio dell'università il suo interesse si amplia sempre di più grazie alle lezioni su Beppe Fenoglio tenuti dal professor Jacomuzzi.

Il professore mise in risalto come Shakespeare, Omero e la grande letteratura fossero i punti di riferimento di questo scrittore che raccontava le vite dei partigiani e dei contadini.

Per Chiesa, che era ancora un giovane provinciale, fu una grande rivelazione.

Da allora Fenoglio diventa per lui un autore particolarmente caro.

Chiesa se ne invaghisce, si appropria dei suoi pensieri, della sua visione del mondo, dell'idea che la vita sia in fondo basata sul conflitto.

Lo studia e approfondisce a fondo sia i suoi romanzi sia la sua biografia per cercare di cogliere ogni sfaccettatura del fenomeno della

Resistenza, periodo storico con una forte densità rappresentativa sia della storia generale, sia delle esigenze individuali.

La narrativa di Fenoglio, con i suoi racconti sui partigiani e le Langhe, diventa per il regista un punto di riferimento importante: “la sua capacità di dare un respiro universale a contenuti apparentemente provinciali, nell’affrontare i quali egli finisce per parlare dei grandi temi dell’uomo”²⁰.

Inoltre Fenoglio è lo scrittore che meglio di chiunque altro rappresenta il solido legame con le proprie radici e con la propria terra, attraverso una notevole complessità linguistica e culturale.

Attraverso la lettura dei suoi libri, Chiesa riscopre le Langhe di allora, quelle antecedenti o contemporanee alla scrittura dei romanzi, luogo a lui conosciuto sia per ragioni familiari sia per un interesse politico (la Resistenza), in cui ambienterà il suo primo film e il documentario *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio*.

Chiesa si appassiona quindi ad un tipo di letteratura antifascista e resistenziale che esce dagli schemi e dai moduli consueti per porsi come sguardo sulla realtà passata e presente, sia con gli occhi del testimone sia con quelli di un osservatore distaccato, acuto, profondo.

²⁰ Leonardo Gandini, “Conversazione con Guido Chiesa”, Cineforum, [N. 308, (ottobre 1991), A. 31], p. 31

Attraverso numerosi lavori, Chiesa ha dimostrato di aver colto l'attualità di uno "stile letterario che riscattava la materia e ne faceva il segno e il simbolo di un discorso più ampio"²¹.

Nella scelta di realizzare film e documentari sulla storia, in particolare su Resistenza/antifascismo, non c'è mai l'intenzione di celebrare, glorificare o monumentalizzare qualcosa o qualcuno.

Per Chiesa "la nostalgia e la retorica sono figli di un conservatorismo, antropologico ancor prima che politico, che non dovrebbe appartenere alla cultura della Resistenza/antifascismo"²².

L'interesse di Chiesa per le tematiche storiche e sociali si manifesta anche nel promuovere dibattiti: con i giovani nelle scuole attraverso la visione dei suoi film, con gli adulti in occasione di incontri a tema.

Ne è emerso che la stragrande maggioranza delle persone, soprattutto giovani, non ha memoria storica, o ne ha una distorta.

I numerosi incontri avuti con gli studenti hanno indotto Chiesa ad alcune riflessioni.

Non esiste più una dimensione storica dell'esistenza; la storia non è più una di quelle categorie attraverso cui i giovani misurano, comprendono, confrontano la loro esistenza; "si è diffusa la convinzione che il passato non abbia più niente da insegnare perché si

²¹ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 12

²² Franco castelli, op. cit., p. 15

è sempre più convinti che quello che si vive è ciò che è sempre accaduto e sempre accadrà, nulla può cambiare”²³.

Il tempo è diventato un eterno presente e il futuro una ripetizione insignificante del presente; non solo si è spezzato il filo della memoria, ma si è dissolto il filo stesso della storia.

Nel momento in cui la memoria storica è solo conservazione del passato, essa ha perso qualunque efficacia perché il passato è ormai diventato un tempo indifferenziato.

A questo punto viene spontaneo chiedersi come fanno a comprendere e apprezzare un film sulla storia coloro che non riescono più a collocare nella storia la propria esistenza: il cinema di finzione coniuga sempre un solo tempo, il presente.

Una parziale risposta Chiesa la trova attraverso gli incontri nelle scuole inseguito alla visione dei suoi film. Le ragazze e i ragazzi seguono la storia narrata che si svolge nel presente della proiezione, con questa si misurano e si confrontano.

In loro qualcosa scatta, qualcosa che non ha radici nella storia, ma solo nella vita di questi ragazzi.

Questo significa che non è affatto vero che chi non conosce la storia non può capire e confrontarsi con un film storico.

²³ Franco Castelli, op. cit., p. 17

La maggior parte dei film, infatti, possono essere visti senza bisogno di avere una preliminare conoscenza della materia.

Attraverso i film di Chiesa non è mai la storia il motore originario dell'interesse, semmai è la storia a diventare oggetto di interesse; “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”²⁴.

La storia gioca 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 e il cinema deve trovare un proprio modo di indagare e raccontare la realtà.

Secondo Chiesa, se un certo fatto storico non è presente nella memoria di una nazione, non spetta al cinema colmare la lacuna; quando egli decide di affrontare un lavoro partendo da un fatto storico, il suo fine non è raccontare ciò che è accaduto, ma piuttosto far emergere la lezione umana di chi ci ha vissuto e ci vive dentro.

A lui interessa la storia degli uomini, osservare gli uomini dentro gli avvenimenti.

²⁴ Franco Castelli, op. cit., p. 19

Egli si accosta alla Resistenza con approccio nuovo, più fresco, evitando quella retorica spesso utilizzata dalla generazione dei reduci che vogliono trasmettere un messaggio ai giovani.

Quando la colonna sonora supporta la storia: esempio

Considerato il vivo interesse di Chiesa nei confronti della storia, particolarmente fortunato e proficuo è stato l'incontro con il professor Giovanni De Luna, storico e docente universitario.

Infatti il cinema per Chiesa è anche un importante agente di storia in grado di costruire identità, appartenenze, di strutturare memorie.

Nel momento in cui lo si utilizza come fonte storica, significa avere la possibilità di indagare sui meccanismi di formazione e di trasmissione della memoria pubblica in un dato tempo.

Dall'interno dei rispettivi ambiti disciplinari, da tempo entrambi avvertivano l'esigenza di un cambiamento; desideravano infatti intraprendere nuovi percorsi, volevano tentare di coniugare il rapporto tra le immagini e la storia rinnovandolo in due direzioni²⁵.

Da una parte era necessario modificare le modalità della narrazione e del racconto; dall'altra era loro intenzione sfruttare le potenzialità del cinema inteso come fonte storica.

²⁵ Cfr. De Luna Giovanni, "Sull'incontro tra (un uomo di) storia e (un uomo di) cinema", in Guido Chiesa, un regista, la memoria, la storia, cinema e televisione, Istituti Culturali del Comune di Correggio, 2000, p. 5

Era indispensabile affrontare i problemi complessi del linguaggio e dell'argomentazione contemporaneamente a quelli di una radicale innovazione nella metodologia della ricerca.

Per riuscire a valorizzare al meglio il binomio cinema-storia, il primo passo era scegliere degli argomenti di cui le fonti filmiche e televisive fossero realmente documenti storici, indispensabili per la comprensione di quel dato tema.

Da questo importante incontro nasce nel 1995 il documentario *25 Aprile: La memoria inquieta*, in cui si ripercorrono, attraverso le immagini della televisione, le celebrazioni del 25 Aprile 1945 così come si erano avvicinate nella lunga storia dell'Italia repubblicana.

Non sempre infatti il 25 Aprile 1945 è stato commemorato allo stesso modo.

La differente tipologia delle sue celebrazioni ha scandito le fasi principali della vicenda storica italiana degli ultimi anni.

Il 25 Aprile è una data che non ha mai ricevuto il riconoscimento di tutti gli italiani, si è trattato sempre di una memoria inquieta.

E' come se il ricordo legato all'insurrezione contro i fascisti e i tedeschi abbia sempre costituito un ostacolo nell'affermare una memoria comune condivisa da tutti.

Il documentario, progettato e realizzato per RAI 3, aveva lo scopo di ricostruire questa memoria attraverso i seguenti cerchi concentrici:

- la costruzione della memoria storica ad opera prima della radio e poi della televisione. Le parole e le immagini ci mostrano una celebrazione sempre uguale nelle forme e nei riti, ma che interagisce con scenari sempre diversi;
- il modo in cui l'Italia "ufficiale" ha guardato all'antifascismo, dalle origini della Repubblica alla grande manifestazione del 25 Aprile 1994 a Milano.
- la grande trasformazione che dal 1951 al 1981 ha visto l'Italia passare da un assetto contadino e precapitalistico ad un sistema economico post-industriale. Ciò che altrove richiese tempi secolari, nel nostro Paese si compì nell'arco di una sola generazione.

Il materiale utilizzato proveniva quasi interamente dagli archivi della RAI.

Questi documenti possono dividersi in tre categorie: *cronaca*, cioè specifici episodi di cui esistevano sia il sonoro sia le immagini in grado di legare il flusso cronologico a determinate date, scelte per la loro forte valenza periodizzante; *audio*, sono materiali sonori

non sincronizzati alle immagini; *immagini*, documenti visivi di cui non esisteva il sonoro o che ne sono stati privati.

La struttura del programma non prevedeva commenti o voci fuori campo; le immagini parlavano da sole.

Tutto il documentario è percorso “da una colonna sonora originale (es: *Vola colomba* di Nilla Pizzi, *Per i morti di Reggio Emilia* del Canzoniere delle Lame, *L’anno che verrà* di Lucio Dalla, *Vado al massimo* di Vasco Rossi, ecc.) tesa a restituirci di volta in volta lo spirito del tempo e dalle didascalie che indicavano il luogo, la data e i personaggi raffigurati”²⁶ e dalle sezioni tematiche e cronologiche in cui era articolato tutto il programma.

²⁶ Giovanni De Luna, op. cit., p. 8

CAPITOLO 3

La sua produzione cinematografica:

musica e storia si incontrano

Come accennato nei capitoli precedenti, la produzione di Guido Chiesa comprende documentari e lungometraggi.

In tutti i lavori che Chiesa ha realizzato come regista si possono individuare alcune caratteristiche principali.

Chiesa sceglie di trattare tematiche storico-sociali al fine di indurre nello spettatore riflessioni che nascono da fatti realmente accaduti, narrati senza volerne glorificare o celebrare nessuno.

Si pone come obiettivo quello di riuscire a non far identificare emotivamente lo spettatore con il personaggio, che in questo modo può compiere una riflessione critica personale.

La particolarità dei lavori realizzati da Chiesa la possiamo inoltre trovare nella modalità con cui “la musica” supporta l’immagine nel raggiungere gli obiettivi che il regista si pone.

Affinchè la musica esprima il senso della storia narrata, susciti sentimenti, emozioni e riflessioni, Chiesa, grazie alla sua competenza

musicale, è in grado sia di scegliere tra brani già esistenti il più significativo, sia di dare precise indicazioni ai suoi compositori di fiducia per la realizzazione di musiche specifiche.

Dall'utilizzo di un solo strumento musicale a gruppi di musica rock fino alla scelta di rumori che diventano suoni, per trasformarsi in musica; la collaborazione tra regista e musicisti diventa uno degli aspetti determinanti di tutti i suoi lavori.

Nella sua produzione cinematografica, a mio avviso, alcuni lavori sono particolarmente significativi:

- *Il caso Martello*, lungometraggio del 1991: “la Resistenza come valore fondamentale per capire il presente”²⁷
- *Babylon. La paura è la migliore amica dell'uomo*, lungometraggio del 1994: “un film sul caos, sul “disordine” dei sentimenti, sul paesaggio devastato dagli affetti”²⁸
- *Materiale resistente*, documentario del 1995: “la Resistenza incontra il Rock'n'roll”²⁹
- *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio*, documentario del 1998: “sullo sfondo di un'Italia provinciale e conservatrice,

²⁷ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 105

²⁸ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 109

²⁹ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 110

ma in via di profonda trasformazione, il racconto della vita di Beppe Fenoglio”³⁰

- *Un giorno di fuoco. Parole immagini musica per Beppe Fenoglio*, documentario del 1998: le immagini di Guido Chiesa, le letture di Giuseppe Cederna, la musica dei C.S.I. nella chiesa di S. Domenico ad Alba³¹
- *Non mi basta mai*, documentario del 1999: “in primo piano contraddizioni, paure, ansie e progetti dei protagonisti, sullo sfondo dieci anni di lotte operaie a Torino”³²
- *Il partigiano Johnny*, lungometraggio del 2000: storie, tragedie, emozioni fuori dal tempo. Resistenza, liberazione, guerra civile dal libro di Beppe Fenoglio³³
- *Lavorare con lentezza – radio Alice 100.6 MHz*, lungometraggio del 2004: “nel 1977 le vicende di due ragazzi che vivono nella periferia di Bologna si intrecciano con la storica Radio Alice, l'emittente del movimento studentesco dell'epoca”³⁴

³⁰ Domenico de Gaetano (a cura di), op. cit., p. 116

³¹ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 117

³² Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 119

³³ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 121

³⁴ Maurizio Ternavasio, “Tre personaggi in cerca di Guido Chiesa, Pagine del Piemonte: periodico di arte, cultura, informazione e turismo, [N. 24 (estate 2006)], p. 80

Quattro tra queste produzioni sono di seguito analizzate in modo approfondito attraverso la scheda tecnica del film o del documentario, la trama, le motivazioni e le finalità del regista, le scelte tecniche e musicali.

IL CASO MARTELLO

Scheda tecnica³⁵

Italia, 1991, 35mm, col., 90'

Regia: Guido Chiesa

Sceneggiatura: Guido Chiesa, Antonio Leotti

Fotografia: Gherardo Gossi

Scenografia: Vera Castrovilli

Costumi: Rita Lecconi

Consulenza pre-produzione: Lidia Broccolino

³⁵ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 104

Montaggio: Claudio Cormio

Musica: Giuseppe Napoli

Suono: Mario Iaquone

Aiuto regia: Giorgio Calcinari

Direttore di produzione: Giovanni Saulini

Interpreti: Alberto Gimignani (Cesare Verra), Felice Andreasi (Sebastiano e Antonio Martello), Roberta Lena (Pina), Luigi Diberti (Comandante Bill), Valeria Cavalli (Simona), Bruno Gambarotta (segretario comunale), Ivano Marescotti (Schiller), Cesare Peracchio (Don Nino), Barbara Valmorin (locandiera), Giorgio Bocassi (Finotti), Renzo Lori (Cavagnero), Giovanni Moretti (avvocato Bosco), Vittorio Catti (Filippo), Eugenio Chiocchi (brigadiere), Vittoria Lottero (Rita)

Produzione: Agnesa Fontana e Paola Ermini per Brooklyn Films, in collaborazione con Fomar Film e Surf Film

Distribuzione: Mikado

Durante la sua permanenza in America, Chiesa aveva scritto una sceneggiatura che adattava tre racconti di Beppe Fenoglio e aveva come tema principale quello della Resistenza.

In Italia il suo progetto non ha trovato molto riscontro.

Poiché Chiesa ci teneva a realizzare un film ambientato in Piemonte, decide di riprendere in mano la sceneggiatura di un film intitolato *Il caso Martello*, che aveva scritto nel 1986.

Se nessuno era interessato ad un film sulla Resistenza egli avrebbe parlato della rimozione della Resistenza.

Chiesa realizza *Il caso Martello* nell'autunno del 1990.

Questo film segna il ritorno definitivo di Chiesa in Italia e rappresenta la sua opera prima.

Il lungometraggio è ispirato ai lavori giovanili di Beppe Fenoglio ed è con questo lavoro che Felice Andreasi, grande artista piemontese, ritorna sullo schermo.

Il film narra la storia di "Cesare Verra, un giovane e aggressivo agente di assicurazioni, accetta di chiudere una pratica, che giace da anni negli archivi della sua compagnia.

Si tratta di un incidente stradale avvenuto nel 1950, in cui trovò la morte la moglie di un ex partigiano, Antonio Martello. L'assicurazione dovrebbe pagare un indennizzo, ma dopo 35 anni la

pratica non è stata ancora liquidata, ne è mai caduta in prescrizione. Indagando, Verra scopre che Martello è scomparso dal 1951, e nel paesino delle Langhe dove viveva nessuno sa o vuole dare informazioni su di lui.

Nonostante sia invitato a lasciar perdere, per ambizione, ma anche perché sempre più affascinato dall'ambiente contadino, Verra decide di non mollare. La soluzione del mistero muterà per sempre la sua visione del mondo”³⁶.

Chiesa ci mostra come la verità definitiva sugli uomini sia per sempre perduta nei luoghi che li hanno visti protagonisti, sulle rive di quel Belbo che scorre impassibile e che sicuramente racchiude ogni segreto.

Per coglierne qualche porzione si deve far scivolare lentamente la macchina da presa, lasciando che i personaggi e i rapporti tra di essi si svelino gradualmente, come in quella che è la scena più intensa del film, quando un movimento di macchina lento e leggero porta lo sguardo di Cesare da Pina su Antonio, rivelando la profonda umanità della sua voce.

³⁶ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 105

“In *Il caso Martello* non è la ricostruzione della Resistenza al centro della storia, ma l’Italia del presente”³⁷, quell’Italia che fino a poco tempo prima Chiesa vedeva da lontano e in cui però tornava sempre più spesso.

L’Italia vista da Chiesa era un paese diventato la quinta potenza industriale del mondo, che però stava dimenticando il proprio passato, perdendo, di conseguenza, la propria identità.

Ne *Il caso Martello* vuole narrare la rimozione di una parte della nostra Storia, di quella trasformazione mancata, che poteva esserci e non c’è stata nel paese e nelle coscienze.

Secondo lo stile che lo contraddistingue, Chiesa affronta i grandi temi esistenziali: l'assurdità e la casualità della morte; la scelta e il caso; la violenza come non-soluzione; l'amore come struggente disperazione; il senso tragico del vivere.

Per parlare di tutto questo, Chiesa segue la lezione di Fenoglio: “per restituire autenticità alla Resistenza (ma non solo ad essa) bisogna parlare di tutto senza paura, anche delle cose brutte, degli errori politici e umani commessi con la convinzione che la ragione è da una parte ben precisa”³⁸.

³⁷ Domenico de Gaetano, op. cit., p. 29

³⁸ Stefano Martina, “Il cineasta della valle solitaria. Conversazione con Guido Chiesa”, in Arcipelago 7 Festival Internazionale di cortometraggi e nuove immagini, Roma, 1999, pp.177

Dopo aver riscritto più volte la sceneggiatura, Chiesa decide di avvalersi dell'aiuto di uno sceneggiatore professionista: Antonio Leotti.

Il suo intervento porta un cambiamento significativo, viene modificata la caratterizzazione del protagonista; da un personaggio ingenuo e qualunque decidono di farne un carrierista, un arrivista, un grintoso. Chiesa decide di ricorrere all'archetipo narrativo della ricerca, della detection.

Proprio perché si nutre di un fatto accaduto quarant'anni prima il tempo del racconto, *Il caso Martello* è tutto sviluppato in una dimensione molto delicata, quella che mette a confronto passato e presente.

Da subito questo confronto si presenta come scontro: quello tra città e campagna, prima di tutto.

A livello stilistico esso viene risolto liquidando Torino con una breve ed immobile inquadratura sulla centrale Piazza Vittorio e con una serie di inquadrature dall'auto in movimento, tra insegne dei supermarket e cavalcavia che sfiorano i balconi dei palazzi.

Il resto è campagna, o avvicinamento ad essa, con una significativa attenzione per le direzioni geografiche, si tratta di frammenti dei percorsi di Cesare Verra.

Campagna è anche quella dimensione particolare della parola che glissa e si tiene lontana da ogni tipo di affermazione, una non-comunicazione che ha ritmi e tonalità diverse dalla parola della città, costruita su di una temporalità brevissima, coincidente con quella di una segreteria telefonica.

A livello tecnico possiamo dire che la maggior parte delle inquadrature sono fisse, il movimento e la dinamica dell'azione sono ricreate all'interno del quadro.

Inoltre Chiesa utilizza il primo piano solamente in due scene, quelle dell'incontro tra l'assicuratore e i fratelli Martello; per evitare un eccessivo coinvolgimento da parte dello spettatore, Chiesa lo spinge ad osservare i fatti da una certa distanza.

La reazione del pubblico per Chiesa è di fondamentale importanza, più del giudizio della critica; egli ritiene infatti che il film non sia solamente un esercizio di linguaggio, ma anche un oggetto sociale.

La parte musicale di questo film è molto curata.

Due motivi del tutto diversi e apparentemente irriducibili tra loro attraversano il film, fino a mescolarsi, creando un effetto quasi cacofonico.

L'unione dei due motivi avviene nel momento in cui le due storie, quella del partigiano e dell'assicuratore, del passato e del presente, si intrecciano.

Chiesa evita di utilizzare il modello classico delle colonne sonore secondo cui le musiche devono accompagnare gli eventi, andare di pari passo con loro.

Questo è stato un modo per sottrarsi anche ad un altro luogo comune del cinema italiano, quello che dà della provincia un'immagine bozzettistica, che la descrive con fisarmoniche e violini.

Al contrario, Chiesa voleva dare alla provincia un'idea di luogo oscuro e inquietante.

Cercando un compositore per *Il caso Martello* aveva ascoltato un nastro con le musiche di Giuseppe Napoli.

“Quella musica così semplice e immediata, un tema struggente eseguito da una fisarmonica che si inseriva su una base di batteria elettronica”³⁹, divenne il tema principale del film.

“Chiesa pensava che quel brano, così moderno e popolare insieme riassume bene il senso del film, lo scontro tra presente e passato, tra campagna e città”⁴⁰.

³⁹ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 61

⁴⁰ Ibidem

Il caso Martello rappresenta un'esperienza importante anche per Giuseppe Napoli, in quanto gli ha permesso di scoprire che, oltre alla musica, esiste anche il suono per le immagini e che le possibilità espressive e creative per un musicista potevano essere davvero infinite.

Con la realizzazione di questo film Chiesa ha l'opportunità di mettere in pratica gli insegnamenti principali appresi negli Stati Uniti.

Da una parte il cinema indipendente americano gli aveva insegnato a parlare solo di argomenti che si conoscono; dall'altra, Chiesa ha imparato a girare pensando anche ai costi, ad avere il controllo sugli aspetti produttivi del proprio lavoro, con un atteggiamento pragmatico e concreto.

Il caso Martello si è rivelata per Chiesa un'esperienza bella e proficua; è durante la lavorazione di questo film che ha infatti modo di conoscere Gherardo Gossi, Antonio Leotti, Giuseppe Napoli, suoi collaboratori nei lavori futuri, nonché i produttori Agnese Fontana e Marco Isoli.

Con Agnese Fontana e Marco Isoli, Chiesa fonderà la casa di produzione Brooklyn Films, con l'intento di produrre film in cui gli aspetti produttivi non ostacolano il processo creativo.

Il film venne presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1991.

L'esito commerciale fu complessivamente positivo: il film fu distribuito nelle sale dalla Mikado, fu acquistato dalla RAI e distribuito dalla Surfilm, ottenendo delle buone critiche.

BABYLON.
LA PAURA E' LA MIGLIORE AMICA DELL'UOMO

Scheda tecnica⁴¹

Italia, 1994, 35mm, col., 97'

Regia: Guido Chiesa

Sceneggiatura: Guido Chiesa, Antonio Leotti

Fotografia: Gherardo Gossi

Costumi: Laura Mazza

Montaggio: Anna Napoli

Musica: Giuseppe Napoli, Marlene Kuntz

⁴¹ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 108

Suono: Mario Iaquone

Sound designer: Gianfranco Zorzi

Scenografia: Vera Castrovilli

Aiuto regia e assistente al montaggio: Luca Gasparini

Organizzatore: Giovanni Saulini

Produttore esecutivo: Marco Isoli

Interpreti: Paolo Lorimer (Francesco), Valeria Milillo (Carla), Bill Sage (Charles), Sophie Bernhard (Gabrielle), Andrea Prodan (Tonno), Siro Damato (guardiano della fabbrica), Giuseppe Napoli (ragazzo col giubbotto rosso), Simona Angioni (cassiera discoteca), Vittorio Catti (uomo col fucile).

Produzione: Carlo Degli Esposti e Agnese Fontana per Brooklyn Films e Palomar

Babylon è un progetto sperimentale low budget.

“In una Torino estiva, deserta e innaturale alcuni personaggi sono alla ricerca di risposte.

Francesco operaio 35enne appassionato di hard rock e ancora fedele ai suoi ideali rivoluzionari, è follemente innamorato di sua moglie Carla, assistente universitaria. Lui cerca un amore assoluto, lei, invece, ne cerca uno razionale e indipendente.

Carla tempo prima ha avuto una relazione a New York con Charles, detective di un hotel; per lei, che non l’ha mai nascosta al marito, l’avventura non è mai stata un’alternativa.

Francesco, invece, è convinto che sia l’inizio della fine.

Quando l’americano arriva in vacanza a Torino, matura l’idea di uccidere la moglie, che decide di scomparire per qualche giorno.

Il marito ne approfitta per far credere a Charles e all’amica di Carla, Gabrielle, di averla uccisa.

In realtà il suo piano è più perverso, e getterà i quattro personaggi in una babilonia, dove i presunti morti non lo saranno affatto e i vivi non sapranno che farsene delle loro vite”⁴².

Il film, costruito sulle trame razionali del film giallo a suspense, è in realtà attraversato dai dubbi di una verità sempre sfuggente, indefinita.

⁴² Ibidem

I quattro giovani protagonisti girano per una Torino dall'aria post atomica, confrontandosi sulla loro identità e sul futuro che li attende.

I personaggi del film, privi delle tradizionali ancore della religione, dell'ideologia della famiglia e del mito del benessere, restano comunque legati alle proprie convinzioni e incapaci di dubitare di esse.

Travolti dalle loro stesse decisioni, i quattro avanzano come sospesi, impossibilitati a dare un senso a quell'amore che così intensamente ricercano, forse impauriti dalla loro stessa capacità di amare.

La parola Babylon è un termine mutuato dai rasta giamaicani e indica, in un ormai diffuso gergo internazionale, la società occidentale, ovvero il luogo del caos; più semplicemente nasconde un'ironica metafora dell'esistenza stessa.

Caos come quello rappresentato dalle diverse lingue parlate dai personaggi, dalle loro differenti nazionalità e culture, dalle musiche che ascoltano senza capirne le parole, come quello che serpeggia nel mondo del film, che rimane ai margini della vicenda, inspiegato e irrisolto proprio perché generato dalla natura stessa dell'uomo⁴³.

⁴³ Cfr AA.VV., Babylon. La paura è la migliore amica dell'uomo, Roma, Brooklyn Films, , 1994, p. 2

Il caos che ci circonda è rappresentato in maniera molto diretta dalle immagini, come fossero la materializzazione fisica della confusione e della sofferenza umana.

Babylon è un film di riflessione, controverso, dominato dall'irrazionalità dei sentimenti, molto sperimentale nella rappresentazione di un ambiente e di un gruppo di personaggi in crisi, incerti, alla ricerca di una ragione di vita.

Questo lavoro è visibilmente legato alle precedenti esperienze di Chiesa, soprattutto al suo essersi formato a New York, al suo modo di concepire il cinema come veicolo di idee, come strumento di conoscenza e di rivelazione del reale.

Babylon. La paura è la migliore amica dell'uomo è stato realizzato in diciotto giorni da una troupe composta da dieci persone e con un bassissimo budget.

Il film è stato indipendentemente finanziato dai produttori stessi, poiché per la sua realizzazione non sono stati utilizzati fondi statali, prevendite televisive o anticipi sulla distribuzione.

E' stato girato in Super 16, mentre le parti in bianco e nero sono state realizzate in Video 8; la decisione di unire insieme diversi formati appariva per Chiesa una scelta giustificata all'interno di un film che fa della contaminazione e del disordine il suo perno costitutivo.

Per quanto riguarda gli aspetti tecnici, possiamo sottolineare che “la fotografia, il suono, il montaggio e la scelta degli ambienti sono stati concepiti al fine di creare attorno ai personaggi un mondo alienato e desertico, una sorta di prolungamento esterno del caos mentale in cui si dibattono, un mondo quindi in cui le paure, le menzogne e i dubbi rappresentano l’essenza stessa della vita”⁴⁴.

In questo film un elemento molto importante è rappresentato dalle musiche.

Gran parte della colonna sonora è composta da brani di musica reggae/regamuffin di gruppi italiani (Africa Unite, Alma Megretta, Casino Royale, Il Generale, Nandu Popu, 99 Posse, Sud Sound System) e di rock/punk americano, inoltre le canzoni dei Marlene Kuntz sono state scritte appositamente per il film.

I musicisti, gli editori e le case discografiche hanno concesso gratuitamente l’utilizzo dei brani; senza la loro musica questo film, che ha rappresentato per Chiesa una fonte di ispirazione nonché di confronto, non sarebbe stato possibile.

Poiché la colonna sonora era rappresentata da musiche già esistenti, l’intervento del musicista Giuseppe Napoli si è risolto nella creazione di una musica d’accompagnamento per alcuni momenti del film, un

⁴⁴ AA. VV. op. cit., p. 4

sottofondo che dà una dimensione sonora alle immagini seguendo il ritmo del montaggio o il movimento dei personaggi⁴⁵.

Per le scene ambientate nella fabbrica abbandonata, Napoli ha utilizzato dei suoni che ricordano i rumori della ferraglia e le macchine industriali; la confusione dei personaggi, riflessa nell'ambiente circostante, viene resa, in modo affascinante ed efficace, attraverso i suoni di quei luoghi.

Realizzare *Babylon* ha rappresentato per Chiesa il compimento di una serie di urgenze narrative e linguistiche che dovevano essere risolte, che per lui erano passi indispensabili nel suo percorso, pur non essendo “riuscito a portare fino in fondo il discorso linguistico e semantico”⁴⁶ che si era proposto di affrontare.

Babylon è stata un'operazione del tutto atipica nel panorama italiano perché era un progetto completamente indipendente; nel mercato cinematografico di allora rappresentava una scommessa, una sfida, si trattava di un film non protetto, fuori dagli schemi⁴⁷.

Il film ha partecipato al concorso di Locarno e ad altri quindici festival in tutto il mondo, vincendo il Premio della Critica Internazionale al Cinema Giovani del 1994.

⁴⁵ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 62

⁴⁶ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 33

⁴⁷ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 33

Purtroppo non è mai stato distribuito nelle sale, tranne a Torino e in poche altre città.

Col tempo Chiesa e i suoi collaboratori sono riusciti a venderlo alla RAI.

Dal punto di vista economico sono stati ampiamente recuperati gli investimenti fatti, tuttavia il film avrebbe potuto diventare un caso cinematografico.

MATERIALE RESISTENTE



Copertina del cd "Materiale resistente"

Scheda tecnica⁴⁸

Italia, 1995, 35mm, col. e b/n, 80'

Regia: Guido Chiesa, Davide Ferrario

Fotografia: Giovanni Cavallini, Gherardo Gossi

Montaggio: Luca Gasparini

Musica: *Ciao bella* di Officine Schwartz, *Hanno crocifisso Giovanni* di Marlene Kuntz, *La complainte du partisan* di Corman & Tuscadu, *Con la guerriglia* di A.F.A., *Siamo i ribelli della montagna* di Ustmamò, *Il canto dei deportati* di Rosso Maltese, *Resistenza, marzo '95* di Mau Mau, *Amore ribelle* di Settore Out, *Il partigiano John* di Africa Unite, *Spara Juri* di Coro "I 101" di Fabbrico, *Wir sind Partisanen* di Umberto Palazzo e il Santo Niente, *Lou Pal* di Lou Dalfin, *Vi ricordate quel 18 aprile?* di Disciplinata, *Guardali negli occhi* di C.S.I., *Bella Ciao* di Modena City Ramblers, *I banditi della Acqui* di Yo Yo Mundi, *Linea gotica* di C.S.I.

⁴⁸ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 109

Suono: Giuseppe Napoli

Organizzazione: Giovanni Saulini

Produzione: Franca Bertagnolli, Maurizio Totti, Davide Ferrario per

Dinosauria in collaborazione con Colorado Film

Materiale resistente è un film nato per caso, ma per nulla casuale.

“In occasione del 50° anniversario della Liberazione, su iniziativa del Consorzio Produttori Indipendenti, 18 tra i migliori gruppi rock italiani incidono un cd chiamato *Materiale resistente*”⁴⁹.

Approfittando dell’uscita del disco, che contiene i rifacimenti di celebri canzoni della Resistenza e brani scritti appositamente, con l’aiuto dell’Amministrazione locale, viene organizzato un concerto il giorno 25 Aprile 1995 a Correggio, provincia di Reggio Emilia.

Guido Chiesa, insieme all’amico Davide Ferrario, decide di trasformare l’evento nello spunto di base per realizzare un film che racconti cinquant’anni di antifascismo inteso come sentimento, fuori dalla retorica e dall’ideologia.

Il budget del progetto viene coperto da una collaborazione tra Dinosauria, la società di Ferrario e di Franca Bertagnolli, e la Colorado Film di Maurizio Totti e Gabriele Salvatores; così il 25 Aprile, in mezzo al prato con gli oltre seimila convenuti a Correggio da mezza Italia, c’era anche la troupe di *Materiale resistente* – il film.

Il film è il frutto della collaborazione di menti, storie e ispirazioni diverse, ma inevitabilmente legate da un sentimento comune: l’antifascismo; ed è proprio l’antifascismo come sentimento, ancor

⁴⁹ AA. VV. *Materiale resistente*, s. l., Dinosauria, 1995, p. 1

prime che pratica politica o fenomeno storico, il cuore di questo lungometraggio.

Tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione di *Materiale resistente* erano uniti dal “desiderio di fare un film che non fosse un’inchiesta televisiva, né un documentario tradizionale, né, tantomeno, una celebrazione retorica della Resistenza”⁵⁰.

Il lavoro che ne è venuto fuori fa della contaminazione la sua ragione d’essere, miscelando senza soluzione di continuità le voci dei vecchi partigiani e dei giovani ribelli urbani, i grigiori delle periferie romane e torinesi, le immagini del 45’ con quelle di Piazza Fontana e di *Roma città aperta*.

Con *Materiale resistente*, Chiesa e Ferrario volevano documentare l’incontro tra vecchia e nuova generazione, tra due mondi separati, indagando su quello che era il rispettivo sentimento dell’antifascismo.

Dopo il 1977, i giovani non avevano più partecipato alle manifestazioni del 25 Aprile; in quell’occasione, invece, ripresero a parlarsi, grazie alla grande intuizione di Giovanni Lindo Ferretti dei C.S.I. di riunire insieme la memoria e la musica.

⁵⁰ Ibidem

Utilizzando la musica come filo conduttore, Chiesa riesce a mostrare volti, idee, passioni, contraddizioni e smarrimenti di diverse generazioni.

Grazie alle canzoni, i giovani che non avevano vissuto quell'epoca erano stimolati a confrontarsi con i più vecchi; in quelle canzoni c'era qualcosa che colpiva l'immaginario, era proprio questo l'obiettivo di Chiesa nei confronti del cinema.

Secondo Chiesa “la musica era l'unico modo per parlare ai ragazzi della Resistenza, e cioè di guerra, di ventenni come loro che avevano deciso di rischiare le loro vite per difendere l'interesse collettivo”⁵¹.

Esattamente come nelle loro canzoni, i gruppi che costituiscono l'asse portante del film hanno miscelato i suoni del presente le arie del passato.

Le gioie e le rabbie dei loro genitori con quelle più confuse, ma non meno reali, degli antifascisti di oggi.

Questo film, dove Resistenza e Rock'n'roll si incontrano, non ha risposte, ma domande e molte emozioni.

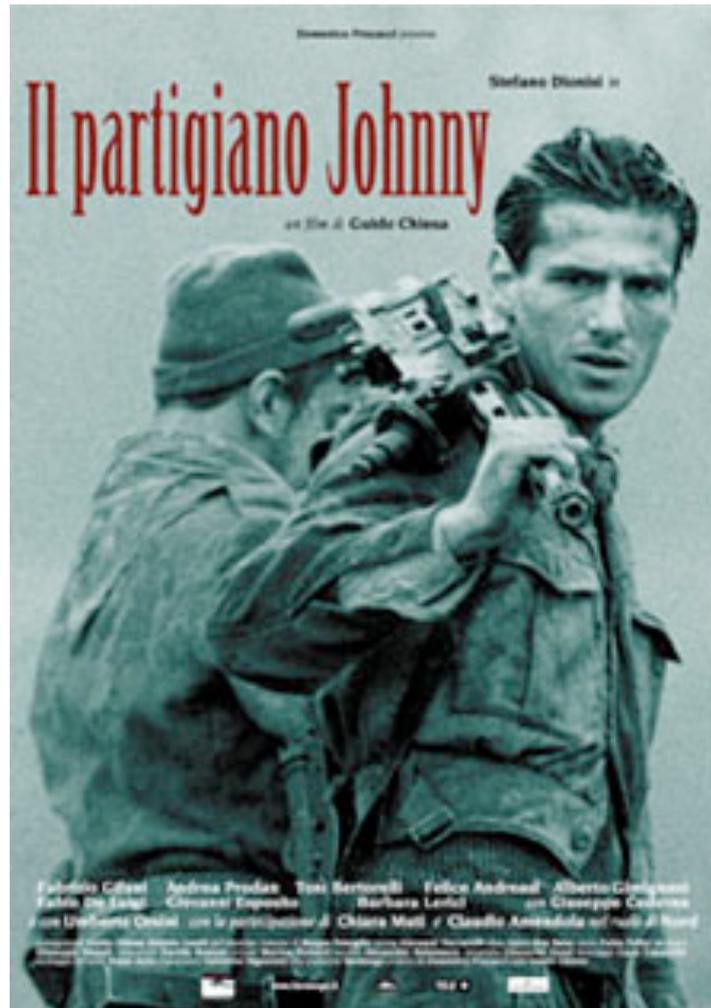
Materiale resistente è un progetto che mette la parole fine alla sua attività di giornalista in campo musicale; dopo il concerto infatti

⁵¹ Stefano Martina, op. cit., p. 178

Chiesa realizza la sua ultima intervista con il gruppo C.S.I. per la rivista Rumore.

Il documentario musicale *Materiale resistente* ha partecipato a diversi festival tra cui Cinema Giovani di Torino, Locarno e al Festival del Documentario di Amsterdam.

IL PARTIGIANO JOHNNY



Locandina del film "Il partigiano Johnny"

Scheda tecnica⁵²

Italia, 2000, 35mm, col., 135'

Regia: Guido Chiesa

Sceneggiatura: Guido Chiesa, Antonio Leotti, dall'omonimo romanzo
di Beppe Fenoglio

Fotografia: Gherardo Gossi

Montaggio: Luca Gasparini

Musica: Alexander Balanescu

Scenografia: Davide Bassan

Costumi: Marina Roberti

Fonici di presa diretta: Fabio Felici, Giuseppe Napoli

⁵² Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 119

Montaggio del suono: Benny Atria

Aiuto regia: Roy Bava

Operatore stadycam: Giovanni Gebbia

Casting: Giovanni Vaccarelli

Organizzatore: Valentino Signoretti

Interpreti: Stefano Dionisi (Johnny), Andrea Prodan (Pierre), Fabrizio Gifuni (Ettore), Giuseppe Caderna (Nemega), Alberto Gimignani (Biondo), Claudio Amendola (Nord), Chiara Muti (Elda), Umberto Orsini (Pinin), Felice Andreasi (mugnaio), Tony Bertorelli (padre di Johnny), Flavio Bonacci (Chiodi), Antonio Petruccioli (Cocito), Fabio De Luigi (soldato fascista)

Produzione: Domenico Procacci per Fandango, con la partecipazione di Tele+ e Mediatrade e il contributo del Dipartimento dello Spettacolo

Distribuzione: Fandango

Vendite estere: Intra Films

Johnny, studente di letteratura inglese, tornato ad Alba all'indomani dell'8 Settembre, parte solitario per le colline delle Langhe e si unisce alla prima banda che incontra, capeggiata da un comunista.

Quando questa formazione è costretta a sbandare sotto l'attacco tedesco, Johnny non prova a riunirsi ai superstiti né cerca di tornare a casa; si unisce invece alle formazioni azzurre, composte dai militari dell'ex esercito regio.

Il loro capo, Nord, lo affida al presidio di Mango come secondo del tenente Pierre; anche qui Johnny non si sente a proprio agio.

Dopo la drammatica perdita di Alba, il gruppo di Nord, inseguito dai nazifascisti, scappa attraverso i boschi.

Johnny riesce a salvarsi trovando rifugio nella cascina della contadina Rina.

Mentre gli altri si disperdono (Pierre presso la fidanzata, Ettore prigioniero dei fascisti), Johnny trascorre l'inverno del 1944 da solo nella cascina saccheggiata.

E' in questa condizione estrema, tra fame, freddo e spie, che trova le vere motivazioni del suo trovarsi lì e si sente più maturo.

Alla fine dell'inverno Johnny è uno dei pochi partigiani sopravvissuti.

Quando la rinata formazione di Pierre parte all'inseguimento di una pattuglia fascista, Johnny è il primo a farsi avanti.

I partigiani però cadono in un'imboscata e Johnny assiste alla morte di altri due reduci dell'inverno, Set e Tarzan; Johnny, rimasto senza munizioni, afferra l'arma di Tarzan e si alza per sparare ancora trovando la morte.

Due mesi dopo la guerra era finita⁵³.

Il partigiano Johnny è un film tratto dall'omonimo romanzo di Beppe Fenoglio.

Chiesa affronta con molta serietà e rigore un'opera letteraria difficile, intensa e complessa come quella di Fenoglio, senza scendere a compromessi o spettacolarità, 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”⁵⁴.

Quello che Chiesa ama di Fenoglio è la sua modernità, la sua capacità di affrontare le grandi questioni dell'esistenza attraverso la narrazione, di riportare i fatti umani alla loro essenzialità universale.

Il partigiano Johnny è un romanzo sull'odissea di un uomo e le domande di questo libro sono quelle fondamentali dell'esistenza: che cos'è la vita?, come va vissuta?, quali sono le nostre possibilità?, qual è il senso ultimo dell'esistenza?⁵⁵

⁵³ Cfr. Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 120

⁵⁴ Franco Castelli, op. cit., p. 5

⁵⁵ Cfr. Stefano Martina, op. cit., p. 179

Chiesa aveva deciso fin dall'inizio che il modo migliore per raccontare il romanzo di Fenoglio sarebbe stato quello di vedere la realtà attraverso gli occhi del protagonista, Johnny.

Johnny è un ragazzo che cerca, nel mezzo della guerra e con un bagaglio di confuso idealismo, l'autenticità, passando attraverso l'esperienza della solitudine, del rigore e della coerenza individuale.

Questo è l'orizzonte ideologico del romanzo, e anche del film.

Il personaggio di Johnny cambia e cresce nel corso della storia, rimanendo sempre fedele a se stesso, non accetta compromessi e mediocrità, anche a costo di rimanere solo.

Infatti, persi i compagni morti, abbandonato da Pierre e da Ettore, Johnny alla fine rimane isolato.

E' in questo isolamento che egli trova una dimensione autentica e rigorosa, diventa se stesso. "Ma questo è 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"⁵⁶.

Johnny è un protagonista che non vuole suscitare simpatia nel senso tradizionale del termine, l'identificazione con il personaggio avviene

⁵⁶ Franco Castelli, op. cit., p. 14

esclusivamente attraverso il suo sguardo, poiché “lui si dà solo come sguardo, con il suo cinismo, il disincanto, l’idealismo, l’ingenuità”⁵⁷.

E’ un personaggio talmente complesso da includere in sé anche aspetti oscuri, non risolti; è dunque un moderno, un universale, assolutamente contemporaneo.

Johnny è un eroe epico e alla stesso tempo moderno; è un personaggio che vive i drammi della modernità, ma che sceglie di morire perché crede che sia l’unico degno modo di continuare a vivere.

“In quanto individualista, è destinato al fallimento, Johnny è incapace di condividere la propria dimensione: nel suo isolarsi, nella solitudine trova la propria autenticità, il proprio essere uomo, ma anche la morte, perché incapace di adeguarsi a qualunque altra esperienza collettiva”⁵⁸.

Johnny non sta da solo per sua volontà, ma perché non trova persone che abbiano un punto di vista sul mondo simile al suo.

Chiesa e Leotti hanno approfondito molto questo aspetto durante la stesura della sceneggiatura.

Johnny si sente estraneo alla cultura politica dei partigiani rossi, non si identifica con Nord per la sua vanità, Pierre lo abbandona nel

⁵⁷Piero Negri, “Johnny la costruzione di uno sguardo epico. Intervista a Guido Chiesa e Antonio Leotti”, in Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra – Testi e fotografie dal set di “Il partigiano Johnny”, Roma, Fandango Libri, 2000, p. 110

⁵⁸ Piero Negri, op. cit., p.115

momento più duro, quello dell'inverno, Ettore viene catturato dai fascisti anche per colpa sua, Elda la sente lontanissima; non riesce a trovare nessuno simile a lui se non i morti.

Tutti i personaggi su cui esprime un giudizio positivo muoiono: il Biondo, Tito, Michele e Kira.

Nella definizione del personaggio è stata molto di aiuto la biografia di Fenoglio. Anche se il romanzo non è autobiografico, e Johnny è significativamente diverso dal suo autore, molte delle loro esperienze coincidono⁵⁹.

Sembra evidente che Johnny sia la coscienza ideologica del suo autore, la consapevolezza con cui egli scriveva quindici anni dopo, di situazioni che aveva vissuto in prima persona.

Poiché l'esperienza più importante per Fenoglio, oltre alla scrittura, è stata quella di partigiano, gli autori della sceneggiatura ritengono che Fenoglio faccia morire Johnny anche per esprimere una sorta di letterario rifiuto della propria vita nel dopoguerra.

Chiesa è consapevole del fatto che il suo film sia assolutamente inattuale, “come oggi è inattuale parlare di morale, ideologia, impegno, politica”⁶⁰.

⁵⁹ Cfr. Franco Castelli, op. cit., p. 10

⁶⁰ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p.47

In un certo senso il film si oppone al suo tempo e la sua inattualità, è un modo per prendere le distanze da questo mondo che a Chiesa non piace.

Quello di cui Chiesa è convinto è che “a dispetto di questi tempi tragicamente dominati dalla globalizzazione, dal capitalismo selvaggio, dall’omologazione culturale e antropologica al pensiero unico imposto dall’occidente e via dicendo, bisogna fare di tutto per cercare di far maturare i germi di ribellione, gli antidoti, i percorsi divergenti. Perché ci sono, esistono, sono possibili”⁶¹.

A Chiesa non interessava dire verità storiche, raccontare com’è veramente andata la Resistenza, desiderava soprattutto portare sullo schermo il perché Johnny, a noi che viviamo a cavallo di due millenni, continua ad affascinare e a porci domande su noi stessi e il mondo che ci circonda.

I suoi collaboratori notano tra Johnny e Guido Chiesa una certa somiglianza: entrambi sono in grado di prendere delle decisioni, non importa se giuste o sbagliate, scelgono da che parte stare e con estrema coerenza proseguono su quella strada.

Realizzare *Il partigiano Johnny* era un vecchio sogno di Chiesa ed stata anche un’avventura complessa.

⁶¹ Ibidem

Poiché il film è tratto da un romanzo, è stato necessario compiere il passaggio dal libro alla sceneggiatura.

Leggendo il romanzo si è travolti inizialmente da un magma linguistico, in traducibile sullo schermo in quanto molto poco cinematografico.

Successivamente, ad una lettura più attenta, si coglie una struttura narrativa molto forte, precisa, una struttura classica nella costruzione di fatti ed eventi funzionali al personaggio e al senso dell'opera⁶².

Una volta individuata questa struttura narrativa, gli sceneggiatori hanno dovuto compattarla nei tempi e nei modi di una sceneggiatura cinematografica.

Naturalmente alcuni episodi sono stati sacrificati; l'obiettivo principale era che la sceneggiatura funzionasse, più della totale fedeltà alla pagina scritta.

Chiesa era consapevole del fatto che il romanzo sarebbe stato sempre e comunque più bello del film, più complesso e sfaccettato, ma desiderava che il film fosse diverso, che vivesse di una vita propria.

Il fatto di avere a che fare con un romanzo incompiuto si è rivelato, per Chiesa e Leotti, non un ostacolo ma un'opportunità, in quanto ha permesso maggiore libertà nella scrittura della sceneggiatura.

⁶² Cfr. Franco Castelli, op. cit., p. 8

Una scelta fortunata è stata quella dell'attore Stefano Dionisi per il ruolo di Johnny, non tanto per la forte somiglianza fisica con il personaggio, quanto soprattutto 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”⁶³.

La lavorazione del film è durata complessivamente un anno e mezzo, ha rappresentato un intenso e minuzioso lavoro di ricerca da parte di tutti i reparti, contribuendo alla creazione di un impianto scenico e antropologico di grande autenticità⁶⁴.

La costumista ha visionato centinaia di fotografie di partigiani, contadini e borghesi dell'epoca; ha cercato abiti presso sartorie e privati che fossero di foggia e tessuto Anni '40, provvedendo ad invecchiarli e sporcarli con procedimenti artigianali.

Quattro location scout hanno per mesi battuto le Langhe alla ricerca dei luoghi richiesti dalla sceneggiatura.

La ricerca di luoghi autentici e non intaccati dall'edilizia moderna non è stata facile, in alcuni casi li ha portati a sconfinare oltre i tradizionali confini geografici delle Langhe.

⁶³ Castelli Franco, op. cit. p. 10

⁶⁴Cfr. Rivella Enrico, “Fenoglio il partigiano Johnny, le Langhe e il paesaggio dell'anima”, Piemonte Parchi [N. 4, A. 16, (2001)], p. 6

Lo scenografo Davide Bassan ha quindi operato su questi ambienti naturali e non, evitando ogni intervento che riveli un artificio tecnologico (ruspe, seghe elettriche, vernici spray) con una predilezione per le lavorazioni manuali.

Ha scelto di utilizzare materiali d'epoca o comunque di fabbricazione artigianale, gli arredi e le suppellettili sono stati scelti dopo un accurato lavoro di ricerca su fonti iconografiche dell'epoca e su fonti orali.

Infine Gherardo Gossi, direttore della fotografia, dopo aver visionato molti documentari cinematografici dell'epoca, è stato indirizzato da Chiesa alla costruzione di un'immagine complessiva del film che fosse adeguata alla rappresentazione di un'Italia povera, buia, in guerra.

Inoltre ha seguito anche tutte le fasi della post produzione, con particolare attenzione agli effetti speciali, per esempio in alcune vedute di Alba sono stati cancellati al computer degli edifici contemporanei che non corrispondevano al periodo storico in cui era ambientata la storia.

E' sicuramente stata di aiuto la scelta di girare in autunno, privilegiando i 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 come candele e lumi a petrolio, scegliendo di non illuminare le pareti, creando così forti contrasti di chiaroscuro, al fine di creare intorno a Johnny un mondo che funzionasse alla creazione di un determinato significato.

Per quanto riguarda il montaggio la struttura ritmica de *Il partigiano Johnny* è molto interessante.

Per una scelta registica il film ha un ritmo irregolare: molte scene fluiscono in tutta la loro lentezza, poi si sviluppano improvvise e frenetiche accelerazioni, improvvisamente il tempo si dilata e si sospende, per tornare poi ad un ritmo nuovamente lento.

La realizzazione di questo film ha portato alla ribalta del grande pubblico il fascino del paesaggio e della natura delle Langhe.

Nel film, come nell'opera di Fenoglio, gli elementi del paesaggio si intrecciano continuamente alle vicende umane e non possono essere relegati ad un aspetto secondario.

Tuttavia l'intenzione di Chiesa 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"⁶⁵.

⁶⁵ Franco Castelli, op. cit., p. 12

In questo senso il film non parla delle Langhe, ma sceglie le Langhe perché offrono un terreno ideale ad un certo tipo di discorso sull'uomo.

Per quanto riguarda la colonna sonora del film, Chiesa ha scelto di utilizzare esclusivamente musica per archi, composta dal violinista Alexander Balanescu.

Regista e musicista si erano già incontrati nel 1997 per le musiche di un film di Chiesa che poi non è stato realizzato, *L'agnello di Dio*.

Sin dal momento dell'ideazione del film praticamente la scelta era già stata fatta: Chiesa voleva “una musica epica ma non mielosa, con pathos senza essere kitsch e, soprattutto, capace di fornire un ampio spettro di emozioni”⁶⁶.

Non era sua intenzione adoperare una colonna sonora di stampo tradizionale, che rimanesse sullo sfondo accompagnando semplicemente le immagini; doveva avere una personalità forte e ben definita, in grado di enunciare l'inquietudine di certi momenti e l'epicità di altri.

La musica diventa così personaggio, il violino rappresenta Johnny pur non essendoci un “tema di Johnny”; l'identificazione con il

⁶⁶ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 41

protagonista rimane un processo razionale e non solo emotivo data la distanza che musica e immagini riescono a mantenere.

Per comunicare a Balanescu le emozioni che la musica avrebbe dovuto comunicare, Chiesa e Gasparini hanno premontato alcune parti del film utilizzando dei suoi brani già pubblicati più alcuni provini da lui appositamente composti, solo successivamente Balanescu ha scritto la colonna sonora del film.

Il partigiano Johnny, presentato alla 57° Mostra Internazionale del cinema di Venezia, segna una tappa di grande rilevanza etica ed estetica nel percorso di Guido Chiesa.

Lo stile della rappresentazione si fa sempre più aderente a quello della narrazione.

“Come in una simbiosi tra immagine e parola, in un continuo rimando dalla pagina allo schermo, senza mai smarrirsi nell’illustrazione del testo, ma sforzandosi di concentrare l’attenzione sulle immagini, i ritmi del racconto, i gesti e i volti dei personaggi, l’ambiente naturale, i piccoli fatti quotidiani e i grandi fatti storici”⁶⁷.

⁶⁷ Domenico De Gaetano (a cura di), op. cit., p. 11



Stefano Dionisi nel ruolo di Johnny



Gruppo di partigiani nel film "Il partigiano Johnny"

CAPITOLO 4

Intervista a Guido Chiesa

In questo capitolo viene riportata una breve intervista a Guido Chiesa.

Purtroppo, per motivi organizzativi, non mi è stato possibile incontrare Chiesa di persona.

Poiché l'intervista è stata realizzata telefonicamente, mi è sembrato più opportuno formulare solo cinque domande, inerenti alle tematiche trattate nei capitoli precedenti.

La prima è una domanda generale su come è cambiata la situazione del cinema italiano dal suo rientro in Italia ad oggi.

La seconda riguarda il rapporto tra Chiesa e i giovani, mi sembra interessante conoscere il suo parere su come vivono i giovani il presente; la terza domanda è sul rapporto che lega la musica e le immagini; la quarta è una domanda sul motivo per cui Chiesa non ha mai considerato altri scrittori oltre a Beppe Fenoglio; infine, l'ultima domanda verte sulle eventuali difficoltà che può incontrare un regista che sceglie di trattare tematiche storico - sociali.

Guido Chiesa ha dimostrato una grande disponibilità nell'acceptare di rispondere all'intervista, per questo lo ringrazio sinceramente.



Guido Chiesa

Tra le diverse motivazioni che L'hanno spinto a decidere di porre fine al Suo soggiorno negli Stati Uniti, c'erano anche i cambiamenti che si stavano verificando nell'ambiente cinematografico italiano. Da allora sino ad oggi sicuramente se ne sono verificati altri, positivi, ma anche negativi; qual è il Suo parere a questo proposito?

Penso che ci siano stati molti cambiamenti positivi.

Quando me ne sono andato negli Stati Uniti era molto difficile cominciare in Italia, a meno che tu non fossi già inserito in qualche modo, che abitassi a Roma.

Oggi la situazione è cambiata, abbiamo tantissimi registi che vengono anche da altre regioni.

E' cambiato il rapporto tra quelli che erano i grandi autori del cinema italiano, come Antonioni, e quelli che erano invece gli aspiranti; non era facile pensare di andare a fare apprendistato presso di loro.

Questo oggi è molto più facile, solo che ha contribuito allo sgretolarsi di questa figura dell'autore cinematografico come qualcuno di intoccabile.

Se in questi aspetti il cinema è migliorato, purtroppo ce ne sono alcuni che invece sono rimasti uguali e altri forse sono peggiorati.

In particolare il fatto che non ci sia stata in questi anni alcuna regolamentazione di nessun tipo sia rispetto al rapporto tra la televisione e il cinema sia rispetto alle fonti che servono per il cinema. Ormai lo sappiamo che prima di tutto la catena degli introiti del cinema dipende dalla televisione, quindi che in Italia questo non si sia regolamentato è molto grave.

In secondo luogo in tutti i paesi europei esistono delle soluzioni sui modi di finanziamento del cinema che in qualche maniera tengono conto del fatto che sia un'industria un po' particolare, non è come fabbricare scarpe o macchine.

Mentre in Italia si danno, per esempio, un'enormità di soldi per la lirica, per il cinema non è stato trovato un modo per finanziarlo.

Si continuano a prendere i soldi dalle tasche dei cittadini e questo è un problema perché tutti prendono soldi da lì: il cinema non è l'illuminazione pubblica o le strade.

In base alla Sua esperienza nel confronto con i giovani, è emerso che non esiste più in loro una memoria storica, tuttavia se vengono loro proposte occasioni di riflessione e confronto (per esempio dibattiti scolastici o concerti tipo Materiale Resistente a Correggio), si dimostrano coinvolti e disponibili al dialogo.

Secondo Lei, i giovani di oggi sono coscienti del momento storico che stanno vivendo o lo accettano senza farsi troppe domande, lasciandosi semplicemente influenzare dalle diverse correnti, fatti, persone e facendo propri ideali non sentiti?

Io non credo che la coscienza storica di per sé sia un bene o un male, averla o no, non credo che ci siano dei valori assoluti da questo punto di vista.

Penso che bisogna interrogarsi eventualmente sul perché non c'è più.

Oltretutto penso che sia molto sbagliato puntare il dito contro le giovani generazioni.

E' nel contesto in cui nascono che eventualmente succedono delle cose e il contesto non l'hanno determinato loro.

Quindi puntare il dito verso i giovani e le nuove generazioni credo sia un'operazione veramente sbagliata.

Bisogna risalire a monte: “Che cosa hanno fatto le vecchie generazioni che hanno preceduto le attuali per determinare questa situazione?”.

Questo atteggiamento è la risposta più generale ad un mondo, ad una società, ad un contesto che non mi piace, che non risponde ai bisogni profondi di quelle che possono essere le generazioni che si avvicinano al futuro.

Ed è proprio lì il punto: oggi non c'è più un'idea di futuro.

L'idea di futuro è stata cancellata dalla nostra coscienza, e questa è una responsabilità delle generazioni precedenti.

Non sto parlando di un'idea di futuro costruita in laboratorio, un po' fasulla o basata sugli slogan, sto parlando di progetti concreti.

Questo è un concetto che oggi è scomparso dalle nostre società; è da questo che nasce la risposta di menefreghismo per ciò che è successo nel passato perché tanto non c'è futuro.

Se noi andiamo a vedere che cosa succede nei paesi meno sviluppati vediamo che la memoria storica può servire, come serve in alcuni contesti, perché c'è un'idea di futuro completamente diversa.

Un po' in tutta la società occidentale è assente questa idea di futuro, è una società che non sa cosa farsene del passato.

Questo non credo sia responsabilità dei giovani, ma di coloro che li hanno preceduti.

Se non c'è un progetto di vita, di visione del mondo nel contesto della società in cui cresci, come puoi tu avere bisogno di un passato con cui fare il confronto? Non ti serve più a niente il passato.

Se ci confrontiamo per esempio con i giovani islamici, vediamo che loro sì che hanno un grosso bisogno del passato perché hanno un progetto, è un progetto pericoloso, alquanto inquietante, però è un progetto.

E' per questo che hanno un forte rispetto e interesse verso il passato e le tradizioni.

Nella nostra società se un giovane per una questione familiare o anche di incontri fortuiti non ha un qualche progetto, non se ne fa nulla del passato.

Nel cinema le immagini e le musiche suscitano sicuramente molte emozioni.

Una delle due può influire maggiormente rispetto all'altra sul risultato finale?

Non credo ci sia alcuna gerarchia.

Indubbiamente se non ci fossero le immagini non ci sarebbe nemmeno il cinema, sarebbe la radio, per questo delle immagini non si può fare a meno.

Nel momento in cui il cinema è sonoro c'è anche la musica.

Al fine della costruzione del senso in un film ci sono molti elementi in gioco: la musica, la sceneggiatura, la recitazione, gli aspetti pittorici, i costumi, tutti quanti hanno un'importanza identica.

Per quanto mi riguarda avendo avuto un passato di giornalista musicale, è stato facile attingere sia dal punto di vista dell'ispirazione, sia dal punto di vista dei suoni alla tradizione musicale che in qualche maniera mi è consona, questo però è un esempio personale e non può valere come regola.

Per realizzare la mia tesi ho ricercato tutto il materiale possibile che parlasse di Lei.

Per quanto riguarda il Suo background culturale, sono rimasta sicuramente colpita dal Suo profondo interesse per il periodo storico della Resistenza, ma stupita dal non aver mai trovato nessun riferimento ad altri scrittori, oltre a Beppe Fenoglio, che hanno trattato i temi della Resistenza, delle lotte partigiane, ecc...

Il mio interesse per la Resistenza nasce da Fenoglio.

In questo c'è un aspetto politico, ma è un discorso che io faccio a posteriori, non è che me ne fossi reso conto nel momento in cui ho iniziato a occuparmi di queste cose o nel momento stesso in cui ho fatto il film "Il partigiano Johnny", non è che ne avessi più di tanto coscienza.

Il mio interesse per la Resistenza è un interesse politico, ma visto attraverso le opere di Fenoglio.

Per questo, pur avendo letto altri libri, conoscendo bene altri scrittori, sia memorialisti sia veri e propri narratori come Calvino, che si sono occupati di Resistenza, non mi sono mai ritrovato in loro.

Nelle loro opere ho sempre trovato una dimensione prima di tutto retorica, eroica della Resistenza, una visione del mondo cui faccio fatica ad avvicinarmi.

Avevo sempre la sensazione che tutti questi discorsi venissero un po' appiattiti, che questi libri si appiattissero sulla dimensione storica.

Più avanti nella vita ho scoperto Meneghello, l'unico con cui in qualche modo ho sentito un'affinità.

In Fenoglio, vuoi per la sua formazione, il discorso invece era molto più universale, andava al di là della Resistenza, riguardava l'uomo, riguardava il senso e i limiti dell'agire umano.

Per questo la Resistenza per me era letta attraverso gli occhi di Fenoglio, che poi con il tempo sono diventati i miei.

Non c'era in me un interesse storico o esclusivamente politico nel senso stretto del termine, anche se poi c'erano aspetti politici che ovviamente mi interessavano.

Quello che mi interessava era che nella Resistenza, come la leggeva Fenoglio, vi era l'essenza dell'agire umano, venivano messe in luce le possibilità dell'agire umano.

Fenoglio ha preso un'opportunità: quella di raccontare l'uomo in una certa condizione, quella che lui riteneva la condizione più umana,

quella della guerra, del conflitto, dello scontro, e in quel contesto proporre una riflessione su che cos'è l'uomo.

Un amico di Fenoglio disse: “Se non ci fosse stata la Resistenza, Fenoglio l'avrebbe inventata”.

La stessa cosa vale anche per me: se non ci fosse stata la Resistenza vista attraverso gli occhi di Fenoglio, me la sarei inventata, anche se non so come.

Ho scelto di scrivere la mia tesi su di Lei per due motivi: l'impegno sociale dei Suoi lavori e la capacità di far riflettere attraverso le immagini e la musica.

Credo sia faticoso e particolarmente impegnativo portare avanti questo tipo di discorso.

Mi chiedo se è questo il motivo per cui pochi altri cineasti si impegnano in questo senso, se è per mancanza di interesse alle problematiche o perché un prodotto puramente commerciale dà più visibilità. Si incontrano forse maggiori difficoltà a reperire fondi o case di distribuzione?

Rispetto ai miei colleghi non sta a me giudicare le loro scelte.

Sicuramente reperire fondi o case di distribuzione è più difficile, non soltanto in Italia, ma riguarda in generale chiunque decida di fare un percorso in qualche maniera critico e soprattutto senza sposare una corrente specifica.

Personalmente non mi sono mai legato a nessuna corrente culturale, anzi ho sempre voluto essere "libero da condizionamenti" di qualunque parte culturale, anche di quelle in cui mi sentivo più vicino.

Di certo non ho certo sposato la vulgata sulla Resistenza, così come

Fenoglio, che in questo mi era veramente da esempio. Fenoglio non era amato dai resistenti, tutto il movimento resistenziale ha sempre visto Fenoglio come il fumo negli occhi.

Anche rispetto ai movimenti sociali e politici fare un film come *Lavorare con lentezza* vuol dire scegliere di parlare di una cosa che ancora oggi viene vista come fumo negli occhi dalla maggioranza delle persone che si riconoscono nella stessa parte cui il film in qualche maniera viene associato; la Sinistra italiana ha visto il '77 come un qualcosa di assolutamente contraddittorio, discutibile.

Se vogliamo dirla tutta è molto più facile fare un film su Peppino Impastato perché sono tutti d'accordo che sia un martire ammazzato dalla mafia, è più difficile fare un film sul '77 che è un momento della nostra storia sociale e politica che la stessa parte cui il film è rivolto la vive ancora come una ferita aperta, come un qualcosa che genera tensioni, non è una pagina chiusa.

Per quanto riguarda i miei lavori ho sempre cercato di fare cose che non appartengono a nessuna categoria, nessuna corrente o lobby, e questo è sempre stato visto con grande diffidenza, anche se non mi ritengo un anarchico.

La strada che ho percorso è difficile per tutti e non mi sento di dare lezioni o di puntare il dito contro nessuno.

Penso che se ho fatto pochi film sia perché non sempre sono stato in grado di essere chiaro, di riuscire a far venire fuori cosa volevo dire in maniera chiara.

Rispetto anche ai miei finanziatori non sono riuscito talvolta a spiegarmi bene attraverso le sceneggiature o le parole.

Probabilmente ho bisogno di molto tempo tra un film e l'altro per riuscire a focalizzare bene quale sarà la prossima cosa che voglio dire e dirla in maniera chiara.

Purtroppo ho voglia sempre di fare tutte le cose subito, e talvolta finisce che le brucio male, perché non mi concedo il tempo necessario di riflessione.

Per quanto mi riguarda sono abbastanza contento delle cose che ho fatto.

Spero di poter fare altri film che saranno da una parte assolutamente diversi dai precedenti e dall'altra legati da un filo, che non è sempre evidente e chiaro, soprattutto in una società che tende a etichettarti, a darti una categoria.

Io non solo non me le sento addosso queste etichette, ma anzi ritengo che siano una iattura, ecco che allora posso incontrare dei problemi.

CONCLUSIONE

Guido Chiesa è un regista giovane, per questo motivo non è stato facile ricostruire, attraverso il poco materiale a disposizione, il suo percorso professionale e la sua formazione etica e umana, cogliendone gli aspetti preponderanti della sua personalità e del suo pensiero critico.

Il progetto comune a tutti i film e documentari di Chiesa è una rivisitazione della storia attraverso i rapporti umani che la qualificano e la trascendono attraverso due percorsi: da una parte quello che pone al centro il lavoro e le sue trasformazioni, cioè la storia sociale del Paese, dall'altra quello che filtra l'Italia degli ultimi decenni, con particolare rilievo per il periodo della guerra e della Resistenza.

L'interesse di Chiesa nei confronti della Resistenza è un interesse storico e politico, che vede nell'evento una metafora delle possibilità e dei fallimenti di questo Paese. Contemporaneamente però si è caricato di nuovi valori, come uno straordinario nucleo di vicende, di racconti, di umanità.

Nei film di Chiesa i personaggi sono sempre attraversati dal dubbio, alla ricerca continua di risposte e di sfide, ossessionati loro malgrado dal bisogno di chiedersi: “E’ questo il migliore dei mondi possibili?”.

La scelta dei personaggi, la sua capacità di narrare la storia e l’utilizzo della colonna sonora come insieme di parole, musica e rumori, entrano nell’animo dello spettatore, tanto da indurre in lui riflessioni.

La musica nei lavori di questo regista riesce ad unire la ragione all’emozione.

A questo proposito è fondamentale la figura di Giuseppe Napoli: musicista, fonico di presa diretta e compositore di colonne sonore.

La loro professionalità e la loro collaborazione continua negli anni, si sono rivelate determinanti nel caratterizzare i film di Chiesa.

Il regista è solito presentare a Giuseppe Napoli il progetto di lavoro con molto anticipo, descrivendo con precisione alcune scene e dando delle indicazioni sulla musica, facendo anche degli esempi concreti.

Inoltre, fa trovare all’interno della sceneggiatura sia brevi annotazioni sul carattere del tema musicale (suggerimenti il più delle volte di carattere emotivo: “drammatica”, “triste”, “incalzante”...), sia segnalazioni precise della strumentazione da usare: percussioni, violino, pianoforte.

Il musicista compone così dei temi musicali tra cui il regista ne sceglie alcuni da utilizzare per un primo montaggio.

Le musiche, adeguate alle immagini e ai tempi delle singole scene, vengono successivamente registrate in studio.

E' difficile stabilire a priori come dev'essere una musica per funzionare bene con le immagini.

La musica per film quindi deve esprimere un concetto in pochi secondi partendo dai significati della storia, dalla durata delle scene o dal carattere dei personaggi, rispettando sempre le relazioni con gli altri momenti del film, ma soprattutto interpretando il pensiero del regista.

E' in questo rapporto tra musica e immagini che risiede l'originalità delle sue produzioni, così come nella capacità di unire l'aspetto politico e l'aspetto artistico, il coinvolgimento emotivo e il distacco razionale.

Un altro aspetto interessante del suo percorso professionale è l'attenzione che ha dimostrato nel diffondere un messaggio soprattutto ai giovani.

Dimostrando una grande disponibilità, ha spesso partecipato a incontri scolastici in cui, partendo dalla visione di un suo film o documentario, ha instaurato con i giovani presenti un dialogo, volto soprattutto a far

riscoprire loro la memoria storica dei tempi che non hanno vissuto, con la speranza che da questi dibattiti i ragazzi traessero spunto per una riflessione critica sul tempo storico che stanno vivendo.

Quello che Chiesa cerca di fare attraverso i suoi film è di mettere in discussione lo stato delle cose esistenti, interrogandosi attraverso i mezzi del cinema sulle possibilità di cambiamento che ci sono, ma anche su quelle che potrebbero esserci.

FILMOGRAFIA *di Guido Chiesa*

1979 **Un messaggero** (co-regia: Luca Gasparini) – mm, Super8, 40’

1981 **Cowboys in Africa** – cm, Super8, 5’

Psycho Killer – mm, Super8, 55’

1982 **Lie Detector** – mm, Super8, 40’ (incompiuto)

1984 **Un Dieu manqué** – videoclip per Blank Sight, video, 4’

1985 **Give Me a Spell** – cm, 16mm, 20’

1986 **Black Harvest** – cm, 35mm, 15’

1989 **Nel tunnel** – cm per Rai Sat, video, 5’

1991 **Il caso Martello** – lm, 35mm, 90’

Un posto per pregare – cm per Rai Sat, video, 5’

Lezione di geografia – cm per Rai Sat, video, 5’

1992 **Gocce di sole** – videoclip per Assalti Frontali, video, 4’

La legge del più forte – cm per Rai Sat, video, 5’

Campo di grano – cm per Rai Sat, video, 5’

- 1993 Il tempo dei sogni** – cm, 35mm, 20’
- 1994 Babylon (la paura è la migliore amica dell’uomo)** – lm, 35mm, 97’
Marry X-Mas – videoclip per Marlene Kuntz, video, 3’20’’
Live – videoclip per Marlene Kuntz, video, 3’35’’
Memorie da una fabbrica – doc, video, 40’
- 1995 Materiale resistente** (co-regia: Davide Ferrario) – doc musicale, 35mm, 80’
Quei momenti eroici (1988-1995) – cm, video, 20’
25 Aprile: La memoria inquieta – doc per Rai Tre, video, 60’
Torino in guerra: 1940-1945 – doc, video, 92’
- 1996 Ad occhi chiusi** – videoclip per Lucifere, video, 3’38’’
Indipendenti a New York – doc per Telepiù, video, 24’
Rane culatelli & lucciole: la pianura di Bertolucci - doc per Telepiù, video, 19’
Qualcosa – videoclip per Yo Yo Mundi, video, 4’26’’
Ritratti d’autore: I fratelli Taviani – doc per Telepiù, video, 16’
Come stavamo ieri – videoclip per Marlene Kuntz, video, 4’05’’
- 1997 Partigiani** (co-regia Davide Ferrario, Marco Piccioni,

Daniele Vicari, Antonio Leotti), fiction/doc, video, 61'

Nascita di una democrazia – doc in 2 puntate per Rai 2,
video, 110'

Petali di candore: Marlene Kuntz '96 - '97 (supervisione
alla regia) – doc musicale, video, 98'

Umore Blu Neon – videoclip per Mambassa, video, 4'

Gli anni del miracolo – doc per l'home video, video, 90'

1998 Una questione privata – Vita di Beppe Fenoglio – doc per
Rai 3, video, 60'

Un giorno di fuoco – doc musicale, video, 60'

Volare – La grande trasformazione – doc, video, 55'

1999 Non mi basta mai (co-regia: Daniele Vicari) – doc, 35mm,
75'

2000 Il partigiano Johnny – lm, 35mm, 135'

2004 Lavorare con lentezza – Radio Alice 100.6 MHz – lm,
35mm, 108'

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W., La musica per film, Roma, Newton Compton, 1975
- Alonge, Giaime, Carluccio, Giulia, Villa, Federica (a cura di), “Dossier cinema e storia”, in La Valle dell’Eden, [NN. 12 – 13, A. IV, (luglio – dicembre 2004) nuova serie , Carocci Editore
- AA. VV., The Martello file, Roma, Brooklyn Films, 1991
- AA.VV., Babylon. La paura è la migliore amica dell’uomo, Roma, Brooklyn Films, , 1994
- AA.VV., Materiale resistente, s. l., Dinosauria, 1995
- Abrate Piero, Longo Germano, “Dal rock alle Langhe di Fenoglio: Guido Chiesa”, in P. Abrate e G. Longo, Cento anni di cinema in Piemonte (1896-1996), Torino, Abacus edizioni, 1997, pp. 3
- Aimeri, Luca, Manuale di sceneggiatura cinematografica, Torino, Utet, 1998

- Bazin, André, Che cos'è il cinema?, Milano, Garzanti, 1994
- Bellour, Raymond, L'analisi del film, Torino, Edizioni Kaplan, 2005
- Berretto, Paolo (a cura di), Metodologie di analisi del film, Roma, Laterza, 2006
- Biamante, Salvatore (a cura di), Musica e film, s. l., Edizioni dell'Ateneo di Roma, 1959
- Bonino, Bruno, Il cinema racconta la Resistenza, Torino, Paravia, 1979
- Brunetta, Gian Piero, Cent'anni di cinema italiano, Roma – Bari, Laterza, 1991
- Carluccio, Giulia, Villa, Federica (a cura di), La post- analisi. Intorno e oltre l'analisi del film, Torino, Edizioni Kaplan, 2005
- Carluccio, Giulia, Villa, Federica (a cura di), L'intertestualità: lezioni, lemmi, frammenti di analisi, Torino, Edizioni Kaplan, 2007
- Casetti, Francesco, Teorie del cinema, Milano, Bompiani, 1996

- Castelli Franco, “Il partigiano Johnny: Beppe Fenoglio, i giovani e la storia: intervista a Guido Chiesa”, in Quaderno di storia contemporanea [N. 30, (2001)], p. 5-26
- Chion, Michel, L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema, Torino, Lindau, 2001
- Cortellazzo, Sara, Quaglia, Massimo (a cura di), Cinema e Resistenza, Torino, Celid, 2005
- De Gaetano, Domenico (a cura di), Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa, Torino, Lindau, 2000
- Della Casa Stefano, “Tra le Langhe e il west”, in Arcipelago 7 Festival Internazionale di cortometraggi e nuove immagini, Roma , 1999, pp. 2
- De Luna, Giovanni, L’occhio e l’orecchio dello storico: le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia, Scandicci, La Nuova Italia, 1993
- De Luna Giovanni, “Sull’incontro tra (un uomo di) storia e (un uomo di) cinema”, in Guido Chiesa, un regista, la memoria, la storia, cinema e televisione, Istituti Culturali del Comune di Correggio, 2000, pp. 40
- Eco, Umberto, Come si fa una tesi di laurea, XVIII edizione, Milano, Tascabili Bompiani, 2006, pp. 249

- Eco, Umberto, Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton lectures 1992 – 1993, Milano, Bompiani, 1994
- Fenoglio, Giuseppe, Il partigiano Johnny, Torino, Einaudi, 1991
- Ferro, Marc, Cinema e storia: linee per una ricerca, Milano, Feltrinelli economica, 1979
- Field, Syd, La sceneggiatura, Milano, Lupetti, 1991
- Gandini Leonardo, “Conversazione con Guido Chiesa”, Cineforum, [N. 308, (ottobre 1991), A. 31], pp. 31 - 32
- Gilardi Caterina, Gindro Elena, Rotunno Adriana, “Il caso Martello: analisi produttiva”, in Cinema e video a Torino come realtà produttiva, Torino, Mediateca della città di Torino, 1993, pp. 10
- Gori, Gianfranco, Passato ridotto: gli anni del dibattito su cinema e storia, Firenze, La Casa Usher, 1982
- Mannino, Franco, Musica per film: ricordi ed esperienze, Venezia, Marsilio, 2002
- McKee, Robert, Story, Roma, International Forum Edizioni, 2000

- Manvell, Roger, Tecnica della musica nel film, Roma, ed. Bianco e Nero, 1959
- Martina Stefano, “Il cineasta della valle solitaria. Conversazione con Guido Chiesa”, in Arcipelago 7 Festival Internazionale di cortometraggi e nuove immagini, Roma, 1999, pp. 16
- Masetti, Enzo, La musica nel film, Roma, ed. Bianco e Nero, stampa, 1950
- Masoni Tullio, Vecchi Paolo, “I compagni, gli amici, i nemici: per una storia “irregolare” (conversazione con Guido Chiesa)”, in Guido Chiesa, un regista, la memoria, la storia, cinema e televisione, Istituti culturali del Comune di Correggio, 2000, pp. 40
- Miceli, Sergio, La musica nel film. Arte e artigianato, Firenze, Discanto, 1982
- Mouellic, Gilles, La musica al cinema. Per ascoltare i film, Torino, Lindau, 2005
- Muscio, Giuliana, Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema, Milano, Savelli Editori, 1981

- Negri Piero, “Johnny la costruzione di uno sguardo epico. Intervista a Guido Chiesa e Antonio Leotti”, in Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra – Testi e fotografie dal set di “Il partigiano Johnny”, Roma, Fandango Libri, 2000, pp. 4
- Plenizio, Gianfranco, Musica per film: profilo di un mestiere, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2006
- Rivella Enrico, “Fenoglio il partigiano Johnny, le Langhe e il paesaggio dell’anima”, Piemonte Parchi [N. 4, A. 16, (2001)], pp. 6 - 9
- Simeon, Ennio, Per un pugno di note, Milano, Reggimenti, 1995
- Termine, Liborio, La drammaturgia del film, Torino, Testo e Immagine, 1998
- Termine, Liborio, Simonigh, Chiara, Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica, Torino, Utet Libreria, 2003
- Ternavasio Maurizio, “Tre personaggi in cerca di Guido Chiesa”, Pagine del Piemonte: periodico di arte, cultura, informazione e turismo, [N. 24 (estate 2006)], p. 78-80
- Testa, Francesco, *Saggio sulla musica per film*, Tesi discussa nell’Università degli Studi di Torino, Torino, A.A. 1961 – 1962

- Vanoye, Francis, La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli, Seconda edizione, Torino, Lindau, 1998
- Ximenes, Maria Teresa, Introduzione alla musica per film, Genova, s. n., stampa, 1995