

LO SGUARDO EPICO DEL PARTIGIANO JOHNNY

Da Fenoglio allo schermo

1.

L'autobiografia, una volta tanto, non c'entra. O, meglio, c'entra eccome, ma al contrario, per assenza, come testimonianza di un'alternativa possibile a quello che ti sta attorno. Non vengo infatti da una famiglia di partigiani e il contesto sociale in cui sono cresciuto non mi ha stimolato in questo senso. Sono cresciuto a Cambiano, un piccolo paese della cintura torinese dalla forte tradizione cattolica e contadina. Conflitti sociali zero, dibattito politico meno di zero.

Ho frequentato un liceo scientifico di provincia e, sebbene in un contesto a dir poco *soft* rispetto alle turbolenze metropolitane dell'epoca, proprio lì è avvenuto l'incontro con la dimensione politica e dell'impegno sociale. Non so esattamente perché, dal momento che la mia famiglia non era politicamente schierata, eppure fin da ragazzo ho simpatizzato per la sinistra più radicale e meno ortodossa, o diremmo adesso *movimentista*. Fu durante quegli anni (nella mia esperienza affatto di "piombo" bensì effervescenti e densi di *angst*) che la Resistenza incominciò a esercitare su di me un richiamo fortissimo. Nella mia ingenuità adolescenziale (ma non ero il solo: lo pensavano anche molti ex partigiani, nonché le Brigate Rosse, la Gladio, i neofascisti e qualche generale...) ero convinto che da lì a poco ci sarebbe stata una nuova guerra civile e che questa volta *avremmo fatto* la rivoluzione. I partigiani, ovviamente, erano il modello da seguire.

Fenoglio arrivò nel mio orizzonte quando ormai la guerra civile l'avevano già stravinta Wall Street e gli *yuppies* e i partigiani incominciavano a puzzare come un avanzo dimenticato in frigorifero. Lessi per la prima volta *Il partigiano Johnny* a 19 anni perché, in quanto cambianese, ero *moralmente* obbligato a dare il primo esame all'università con il professor Angelo Jacomuzzi, pure lui residente nel soporifero borgo natio. Il suo corso, invero ottimo, era su Fenoglio e Leopardi, il pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà fatti romanzo e poesia. Ne uscii affascinato da quella lingua magmatica e provvisoria, travolto da quel personaggio così indefinibile eppure vicino, messo al muro da una Resistenza combattuta senza retorica e scritta con ancor meno.

Posso dire di aver incominciato a pensare ad un film tratto da *Il partigiano Johnny* proprio allora. Ma in tutti gli anni che hanno preceduto la sua realizzazione quanti diversi film mentali mi sono passati davanti agli occhi! Ogni rilettura del testo mi forniva nuovi spunti, mi regalava diverse interpretazioni, mi permetteva di capire meglio persino me stesso. All'inizio era la dimensione storico-avventurosa a farla da padrona, ben presto rimpiazzata dalla lettura anti-retorica benché passionale della Resistenza. Quindi ha preso il sopravvento un approccio laicamente umanista, in cui la storia diventa coltello che attraversa le carni degli uomini. Infine, poco per volta, ha avuto la

meglio il discorso sulla ragione e i suoi limiti, che non esclude gli altri, ma li ingloba in un contesto più ampio e universale. Anche se, ad essere sinceri, al momento della stesura della sceneggiatura non credo che avrei saputo dire il perché e il per come volevo fare un film da quel romanzo incompiuto e incompleto, precario fin dal titolo che mai Fenoglio aveva pensato. Potevo andare solo per esclusione, sui motivi per cui *non volevo* fare un film tratto da *Il Partigiano Johnny*...

Non era certo la *nostalgia* a spingermi. La nostalgia, sul piano storico-politico, va di pari passo con la rimozione. Essere nostalgici per il passato, qualunque passato, significa trasferire in un altrove leggendario e mistificato la nostra incapacità di interpretare il presente, di agire su di esso e di trasformarlo. La nostalgia è l'ammissione di una sconfitta, colpevole e passiva.

Tanto meno avevo intenzione di fare un *santino*. Santificare la Resistenza significa rimuovere il conflitto che è alla base di quell'esperienza. Conflitto e lacerazione insanabile e incontenibile, tanto da fare dell'antifascismo una pregiudiziale non solo politica, ma soprattutto umana, una categoria dell'essere come insegnava Piero Gobetti. Per cui ho sempre lasciato volentieri ad altri il compito di portare la corona di fiori con tanto di tiritere sulla guerra di popolo, *O bella ciao* e prediche sul *martirio* per la libertà.

E altrettanto sicuramente non avevo intenzione di raccontare la *verità* sulla Resistenza. Non solo perché non c'è *una* sola verità sul piano storico, ma, anche se ci fosse, non spetterebbe a me rappresentarla. Il cinema non si può sostituire ai libri di storia. E se lo fa, o c'è un problema con il cinema, o con la storia. E poi io nel '45 avevo "meno 14" all'anagrafe dell'eternità...

2.

Ma allora perché uno a 40 anni decide di fare un film così, quando tutti, tranne il produttore e qualche amico, lo sconsigliano (piccola sintesi del pensiero corrente: "*la Resistenza non interessa più a nessuno*", "*è un romanzo troppo ingombrante*", "*basta film sul passato*")? O, in altre parole, perché quel romanzo ha continuato a parlarmi, lettura dopo lettura, anno dopo anno? Perché sentivo l'indefinibile urgenza di raccontare quella storia?

Prima di tutto ero convinto che se quel romanzo mi era stato così a lungo compagno di strada, voleva dire che in quelle pagine c'era una parte di me, una parte che si esprimeva *attraverso* esso. E questo lo avrei potuto affermare con certezza anche allora: non stavo facendo *Il partigiano Johnny* per amore di Fenoglio o per portare sullo schermo le sue pagine, ma perché lì ritrovavo qualcosa che mi apparteneva, qualcosa che *forse* c'era anche nelle intenzioni di Fenoglio (o almeno io ce lo ritrovavo) e che il suo romanzo mi aiutava a dire *meglio*. Forse perché in quelle pagine, più intensamente che altrove, c'era una visione del mondo, un'ideologia su cui ritenevo necessario riflettere, di cui mi sentivo figlio a disagio: quella della ragione critica, del razionalismo.

E sotto questa luce, il testo e il suo personaggio ora si dischiudevano a nuove ipotesi: Johnny diventava colui che cerca l'autenticità e la verità nel mezzo di una situazione eccezionale nonché paradigmatica, la guerra (vale a dire, per Fenoglio, la condizione reale dell'essere umano). Johnny è l'intellettuale, il pensatore, che non rinuncia ad agire. La sua arma e compagna di viaggio è la ragione, il pensiero critico. Guarda in faccia la realtà, è pessimista, non salva nessuno, ma non si nasconde in una torre d'avorio, non si ritira nella sua "casa in collina": va a combattere. Sceglie di stare da una parte: quella dell'antifascismo, dei partigiani, di una certa Italia, di cui però non esita a riconoscere limiti e errori. Fenoglio scrive il libro nel pieno del boom economico e fa dire al tenente Pierre, in risposta a un ufficiale fascista che gli chiede che ne sarà dell'Italia se vincono i partigiani, "una cosa piccola, ma seria". Esattamente quello che l'Italia non sarà mai, né allora, né dopo.

Nel corso della sua ricerca ("partigiano è parola assoluta, che rigetta ogni gradualità", gli insegna all'inizio l'amato-odiato comunista professor Cocito) Johnny cambia e cresce, ma rimane sempre fedele a se stesso, non accetta compromessi e mediocrità, anche a costo di rimanere solo. E nell'isolamento, egli trova infine una dimensione autentica, rigorosa, coerente. Ma incrocia anche il limite grandioso di questa esperienza: il suo rigore e la sua coerenza lo portano infine alla morte, poiché rifiuta di adattarsi al compromesso, alla convenienza del tirare a campare, ma anche perché è incapace di condividere, di rigettare nel circolo della vita collettiva gli esiti della sua straordinaria *quest*.

Il film riflette su questa problematica, ne fa propri dubbi e limiti. I limiti appunto dell'individualismo critico e razionalista, ma anche della sua tragica necessità, del suo destino storico, soprattutto in un'epoca in cui, tramontati o in crisi i grandi movimenti collettivi del passato, l'esempio individuale, inteso come scelta concreta di vita, è di nuovo prepotentemente decisivo. E Johnny, pur con tutte le sue contraddizioni, da un esempio. Non solo la sua scelta di rigore e coerenza, per quanto volontaristica, rimane un modello, ma il suo stesso affidarsi alla ragione resta oggi l'unico strumento a nostra disposizione per superare i limiti e gli errori della ragione stessa.

3.

Il romanzo, in questo, è stato al contempo un punto di partenza e una flebile traccia. Né io, né Antonio Leotti, l'altro sceneggiatore, alla fine abbiamo pensato di aver *compreso* il senso ultimo del testo fenogliano. Tutt'altro: abbiamo solamente capito un po' di più noi stessi, Johnny ci ha aiutato a *leggerci*. Anche per questo abbiamo sempre detto che volevamo essere fedeli allo spirito di Fenoglio, ma non alla sua pagina. Del resto, sapevamo che la pagina era e resterà inarrivabile, inavvicinabile, intoccabile. E senza inoltrarci nella noiosa e improduttiva *querelle* su cinema e

letteratura, ribadiamo pure a chiare lettere quel che abbiamo sempre pensato e sperato: il film è inevitabilmente meno bello del romanzo, ma, anche, cosa diversa.

Una volta chiarito grazie a Johnny l'orizzonte entro cui muoverci, scrivere la sceneggiatura è stato più semplice di quel che potessimo prevedere. Anche perché ci siamo accorti che, sotto il magma non levigato della lingua fenogliana, giaceva una struttura narrativa dalle fondamenta solide, basata sul superamento di prove da parte del protagonista. Una configurazione archetipa e classica, quasi di genere, conscia dell'*Odissea* come del *Viaggio del pellegrino* di John Bunyan, testo cardine del protestantesimo etico dello scrittore di Alba.

Una volta individuata la struttura narrativa, si trattava di compattarla nei tempi e nei modi di una sceneggiatura cinematografica: se Johnny compie tre volte la stessa azione, ne abbiamo tagliate due; se ci sono tre personaggi che svolgono la stessa funzione narrativa, ne abbiamo lasciato solo uno. E via dicendo. Certo abbiamo dovuto sacrificare degli episodi a cui tenevamo molto, ma ci interessava soprattutto che la sceneggiatura funzionasse, più della mera fedeltà alla pagina scritta.

Ad ogni modo, considerando la lunghezza del romanzo, all'inizio pensavano che il film sarebbe durato quattro ore. Invece la prima stesura della sceneggiatura era solo di 140 pagine e, attraverso un ulteriore lavoro di sintesi, siamo riusciti a portarla a 112, che al conto della pellicola hanno significato quasi due ore e un quarto di film. Qualcuno ha detto che erano troppe. Sarà: tutte le volte che abbiamo provato a tagliarle, il film si imbizzarriva, scalciava, piroettava su stesso e chiedeva a gran voce di essere riportato ad un respiro meno affannoso. Alla fine, esausti, gli abbiamo dato ragione... Sinceramente pensavo che il film sarebbe durato meno di due ore, ma sul set mi sono reso conto che la recitazione di Stefano Dionisi dilatava i tempi. Ho provato a spingerlo in un'altra direzione, ma ho capito che avrei snaturato proprio quanto di bello, profondo e autentico Dionisi ci stava dando. D'altronde, lo abbiamo scelto non per la sua, per altro significativa, somiglianza fisica con il personaggio (confermata a sorpresa proprio dal fratello e dalla sorella di Beppe), quanto per la sua capacità di recitare con lo sguardo, perché Johnny, nel film come nel romanzo, è soprattutto questo: uno sguardo *attraverso* la guerra civile.

Dove invece il lavoro è stato più faticoso, a tratti impervio, tanto da farci in alcuni frangenti dubitare di giungere alla meta, è stata invece la scrittura del personaggio stesso di Johnny. Prima di tutto perché l'eroe fenogliano, come quelli di Omero (ma non come quelli del cinema di finzione narrativa, figlio diretto della letteratura e del teatro borghese), è privo di psicologia. O, meglio, la sua psicologia emerge dallo sguardo, non è mai dichiarata, mai scritta, fatta di ciò che il personaggio fa e vede, non di quello che *pensa*. Una sorta di psicologia *segnica*. E che, quindi, rigetta la scorciatoia dell'identificazione, la facile empatia, la semplificazione della commozione. Scrivere un personaggio così non è mai facile, perché ti obbliga sempre a chiederti quel che sta

pensando, ma anche a ritirarti in punta di piedi ogni qual volta ti accorgi che lo stai spiegando *troppo*. La sceneggiatura, quindi, si fa gioco al sottrarre, all'enunciare senza mai gridare, al vedere piuttosto che al dire. E il dialogo rarefatto, sobrio, misurato. La domanda era: riusciremo a farci *sentire* quando il nostro è il tempo dell'esposizione sguaiata, televisiva, didascalica? Non so se ci siamo riusciti.

Se la bussola che ci ha guidati in tutto il viaggio è stata Johnny, il suo sguardo, dal punto vista della scrittura filmica allora la grammatica interna del film non poteva che nascere da lì. La macchina da presa sta con lui, vede quel che lui vede, si muove quando lui si muove (o qualcosa si muove *in lui*), corre fugge scappa quando è Johnny a farlo. Ma anche quando aderisce al personaggio, lo rispetta e lo ama, mai rinuncia alla possibilità di uno sguardo critico su di esso. Se ciò accade è perché l'ideologia del film *non è* quella di Johnny, non si appiattisce su di lui, ne è consapevolmente distante benché appassionatamente vicina. E' stato questo l'unico modo per riuscire a portare avanti il progetto che più mi stava a cuore: un cinema che fosse, al contempo, emozione e ragione. L'emozione della ragione. Le ragioni dell'emozione.

Guido Chiesa