

L' 11 marzo 2008 l'Università di Pisa ha conferito la laurea specialistica honoris causa in "Cinema, teatro e produzione multimediale" a Paolo e Vittorio Taviani

## **Lectio Magistralis di Paolo e Vittorio Taviani "Itinerari: dalla Sapienza allo schermo"**

Questa è stata la nostra Università. Anni di formazione, forti. Anche se pochi sono gli esami che abbiamo dato. È stata la nostra Università perché qui sono nate le prime sollecitazioni al nostro lavoro nel cinema. E di questo oggi vogliamo parlarvi.

Ma prima dobbiamo confessare una certa inquietudine, senso di colpa misto a orgoglio, nell'accettare una laurea che non avremmo mai immaginato. Invece siamo qui. Coincidenze? Chissà. Tutto può accadere nella vita e nei romanzi – diceva Dickens – anzi le coincidenze, forse, sono la legge della vita.

Questa Università ci ha ispirato Curtatone e Montanara, uno dei nostri primi documentari andato perduto, uno dei pochi da noi amato. Una mattina di sole, con la nostra piccola troupe, occupammo il cortile della Sapienza per piazzare i binari di un lungo carrello. "Mancini" – si chiamava il mitico carrello di legno usato dal cinema di allora. Anche i binari erano di legno – l'agile steady cam non era stata ancora inventata – e il lavoro dei macchinisti era complesso e fragoroso. Quel fragore era musica di Mozart per le nostre orecchie. Ci passavano accanto studenti e professori. Alcuni di loro, in passato, avevano incoraggiato la nostra scelta, così irregolare, di fare cinema. Altri no, avevano scosso la testa. E il tono della nostra voce sfiorava la provocazione quando gridammo: "azione!". Il carrello corse a ritroso, abbandonò le logge della Sapienza per avventurarsi verso le strade di Pisa, le piazze, i lungarni. Iniziava così il viaggio degli studenti quarantotteschi verso il nord. Attraversava le campagne toscane e lombarde, si soffermava sulle sponde del Po, e finalmente si arrestava sui prati e le valli di Curtatone e Montanara, teatro della battaglia contro gli austriaci. Noi due inventammo una lunga soggettiva: "la macchina da presa – ci dicevamo con la giovanile ebbrezza delle prime intuizioni – diverrà l'occhio degli studenti rivoluzionari alla scoperta del mondo della libertà, alla scoperta di

se stessi e le loro voci, in colonna sonora, leggeranno le lettere inviate a casa, i commenti, i pensieri più segreti dettati dal viaggio. Quel lungo carrello aumentò la sua forza espressiva quando in moviola aggiungemmo la musica. Raggiunse l'acme col dilagare del coro "Guerra, guerra!" dalla Norma di Bellini. Tornavamo a casa eccitati dalla scoperta – ovvia forse, ma non per noi alle prime armi – delle possibilità inesplorate nel rapporto immagine – suono.

Ci confidavamo di provare – come dire – la sensazione di un aumento della nostra energia inventiva. Provammo la stessa emozione quando, anni dopo, in San Michele aveva un gallo, usammo ancora il "Guerra, guerra!". Ancora su un interminabile carrello irrealistico che si allontana da Giulio, il protagonista, invade e dilata la cella in cui è prigioniero e la trasforma in un teatro d'opera immaginario. Fin dagli inizi presentivamo l'importanza che la musica avrebbe avuto per noi nel fare cinema. Musica intesa non come commento umilmente parallelo alle immagini, ma come struttura stessa del film. Per noi, l'abbiamo detto altre volte, il cinema è l'erede – a vent'anni dicevamo la summa! – di tutte le forme d'arte che l'hanno preceduto. E quella più vicina a noi è la musica.

Perdonate il tono un po' agiografico: i ricordi fanno questi scherzi.

Il documentario, che per noi fu importante, sicuramente presentava i limiti di due registi che avevano troppo da dire e poco tempo a disposizione (per legge un documentario non poteva durare più di dieci minuti).

Ecco, oggi possiamo finalmente rivelare un piccolo segreto: quelle lettere scritte dagli studenti, non esistono in nessun archivio storico, le abbiamo inventate. Tutte. Erano lettere che avremmo scritto noi due alle fidanzate, agli amici, ai maestri più amati. Nessuno osò metterne in dubbio l'autenticità, nemmeno alcuni storici, stupiti di fronte a quel materiale inedito e forse vergognosi della loro innocente ignoranza. Noi pensavamo e pensiamo che quelle lettere riportassero in vita gli studenti pisani, rendessero attuali i loro pensieri, ci dessero la possibilità di far diventare contemporaneo quell'avvenimento del 48.

Un falso, sì. Ma già da qui potrebbe nascere un'indicazione del nostro modo di lavorare, una risposta alle domande di tanti giovani che vogliono sapere di noi, fare e scrivere cinema. Non

pochi nostri film sono ambientati in epoche passate, alcune volte la scelta è dovuta al caso, altre alla ricerca di un'età storica affine al presente. Usiamo storie di ieri per interrogarci su quelle di oggi: la ricerca della verità non significa farsi condizionare dall'attualità, dalla cronaca riduttiva a cui ci costringe la televisione. La necessaria ricerca storica che precede la scrittura del film, ci ha dato e ci dà l'eccitante possibilità di leggere e studiare documenti e testimonianze dell'epoca in cui agiscono i personaggi del film, di sprofondare nel passato. Poi dimentichiamo. Vogliamo dimenticare tutto durante la sceneggiatura e la lavorazione. Di più: la verità storica viene spesso tradita in nome di un'altra verità. Quella del film, quel microcosmo rappresentato dal nostro racconto.

"Non mostrerò questo film ai miei studenti, voi non aiutate a capire la storia del nostro paese" – così ci rimproverò una volta un insegnante, e non è stato l'unico, durante un dibattito dopo la proiezione, ci sembra, di Allonsanfàn – che bisogno c'era d'inventarvi la storia? Voi, così, create una gran confusione". La sua protesta era sincera e accorata. Non ce la sentimmo di aggredirlo – la voglia era tanta – e chiedemmo aiuto a quegli autori che probabilmente lui insegnava a scuola, i grandi maestri che ci hanno indicato la strada dei falsi storici.

Ricordammo, come esempio, le rappresentazioni, le più diverse, del personaggio storico di Giovanna D'Arco: strega per Shakespeare in Enrico VI, ribelle e popolare in Brecht, orgogliosa in Bresson, fino alla Giovanna tutta occhi, impaurita e vincente in Dreyer. Qual'era la vera Giovanna? Tutte e nessuna. Ogni autore le ha affidato i propri sentimenti, l'ha usata per rappresentare il suo tempo.

Anche i personaggi storici dei nostri film assumono spesso le fisionomie di uomini e donne della nostra vita. Di ognuno di loro costruiamo le biografie, dalla nascita al presente, oroscopi compresi. Non immaginate che sensazione di libertà fare indossare il costume agli amici, ai nemici, che tornano a vivere alcuni frammenti della loro vita e a viverne un'altra, quella che diamo a loro.

Quel breve documentario – ce ne rendiamo conto oggi – era un'inconsapevole anticipazione delle successive opere della maturità, a cui lo unisce l'impazienza di futuro, dei protagonisti, il disagio di vivere in un presente meschino, anacronistico, il desiderio di felicità in un mondo diverso.

La commissione dei premi di qualità bocciò il lavoro. Motivazione: troppo astratto. Concreta fu la nostra delusione...e una certa vergogna di noi stessi: che abbiamo ragione? Eravamo convinti d'aver espresso qualcosa di diverso, di bello forse. Nel nostro donchisciottismo non avevamo dubbi che avrebbe trovato un'eco in chi lo vedeva. Chi poteva immaginare, allora, quanti avversari "naturali" avremmo incontrato sulla nostra strada, allergici allo stupore per ogni lampo di novità.

Abbiamo detto che le nostre riflessioni, oggi, avranno tutte il loro avvio qua, dentro queste mura della Sapienza. Manteniamo l'impegno e così ci troviamo sul portone centrale, alle una di una domenica di più di cinquanta anni fa. Avevamo visto Germania anno zero di Rossellini nell'aspra copia in tedesco. Una proiezione abbastanza anomala dell'Università Popolare, qui per quel giorno ospite. Con un certo disagio ci decidemmo a prendere la strada di casa. Ma c'era qualcosa che ci feriva la vista. Attraversammo la città deserta, tagliata da luci e ombre come in una tela di De Chirico. Amavamo l'enigma delle sue piazze toscane, ma oggi la luce rifiutava ogni mediazione culturale, perché era una luce cattiva, senza pietà. Era la luce di certe sequenze del film che avevamo visto, il suo bianco segno rivelatore. Nel film di Rossellini la luce non accettava mediazioni perché il nostro mondo aveva conosciuto l'abisso, il non umano e ora noi dovevamo fissarlo, rifiutando ogni zona d'ombra, perché mai più fosse dimenticato. D'altra parte già nel precedente Roma, città aperta, nella sequenza della morte della Magnani, insieme al suo grido e al suo braccio proteso, il bianco accecante della tonaca da chierichetto del figlio che dentro quel bianco scalcia e urla, rimane il segno più forte della sequenza, uno sgomento che ad ogni visione si rinnova.

Tornando alla lontana domenica di Germania anno zero anche quella mattina nostra madre ci aspettava. Con lei avevamo uso di parlare di quanto avevamo visto o letto. Ma quella volta le dicemmo...scusaci...con le parole non riusciamo a dirti...a farti capire...a farti vedere. C'era in noi quel tanto di esaltazione morbosa che accompagna la convinzione di una nuova scoperta; e noi due ora sapevamo che nel linguaggio del cinema uno dei primi segni è la luce.

Dopo più di trenta anni, nella nostra maturità di registi, sentimmo che era venuto il momento di far riemergere il passato di sangue e in particolare quell'estate del 44 sui colli della nostra San Miniato, che vide la strage del Duomo e il nostro esodo verso i liberatori. Ci rendemmo subito conto come il tempo e la coscienza popolare avevano elaborato i molti lutti e il senso di una vittoria sempre da difendere. Il racconto orale aveva trasformato quel passato in una specie di chanson de geste o di una fiaba. Gli occhi di una bambina sono spesso gli occhi del film. Il tempo della pietà era tornato, e la luce non poteva essere quella cattiva del film di Rossellini. Nel nostro film la luce cerca una mediazione tra il paesaggio, gli eventi e la natura umana, una riconciliazione nel segno di una pacata luminosità. Pur su scene di quotidianità feroce, la luce tende a quella limpidezza che è anche promessa di futuro, e si permette perfino un'ambiguità scherzosa: "Piove e c'è il sole", dice la giovane donna con il suo bambino in braccio. È stata appena liberata e ora guarda stupita e divertita quella strana luce tra sole e pioggia che brilla sulla sua gente in festa.

Se la luce di un film è il primo segno visibile del suo senso, il senso della Notte di San Lorenzo era rivolto in modo particolare ai giovani di quegli anni ottanta, che nella palude di una società dai fremiti oscuri, consumavano la loro vita "vivendo e vivendo a metà" come dice Eliot. Avevano bisogno, avevamo tutti bisogno di far riemergere la figura dell'uomo in tutte le sue possibilità. Per questo abbiamo sempre sentito il nostro film non come un film storico o di memoria – tantomeno di nostalgia – ma come il più contemporaneo che in quegli anni potessimo tentare di fare.

"La luce è il cinema. Stop." Fellini è categorico. A noi è capitato di parlarne una volta con Michelangelo Antonioni, coinvolto con noi in uno strano caso. Tanto lui che noi avevamo trovato ispirazione nelle isole Eolie, uno dei paesaggi più assoluti del mondo. Un paesaggio soprattutto come protagonista dei nostri due film: stesse immagini, stessi scogli, stessa profondità del mare, stesso orizzonte. Eppure la luce così diversa nei due film fa di loro due pianeti diversi, due opposti luoghi dell'anima. Non è questione di bianco e nero (L'avventura) o di colore (Kaos). La luce grigia nell'indimenticabile film di Antonioni incupisce le cose e le persone. Le linee fantasiose degli scogli si trasformano in oscure masse acuminate, il mare in nemico di cui diffidare. Il giorno sembra ridotto a essere la vigilia della notte, quando nell'ora più ambigua lo sgomento diventa certezza della propria estraneità a se stessi e al mondo. In Kaos le stesse immagini, gli stessi spazi: ma il cielo si è spalancato e la luce rende più azzurro l'azzurro del mare, più bianco il bianco delle pomice. È questa esplosione di luce che spinge i piccoli fuggiaschi, che sulla barca vanno verso l'esilio, a scendere sulla spiaggia e dalla cima dell'altura volare giù dentro il mare. Un viaggio di lutto che inaspettatamente si trasforma in un momento di felicità: solo per pochi istanti, forse, ma quanto basta a quei bambini a riprendere con più forza il loro viaggio.

In questo ultimo anno abbiamo amato in particolare un film di Clint Eastwood Lettere da Iwo Jima. Anche questo è un film che si fissa nella memoria e rivela il suo senso nel rapporto con la luce. Ma questa volta come sottrazione della luce, quasi fino alla sua negazione.

È in un mondo di tenebre infatti che sono condannati a vivere i soldati giapponesi - molti sono giovani - che difendono il colle di Iwo Jima contro l'avanzata sanguinosa e vincente degli americani.

Sono penetrati nelle viscere del terreno, dove hanno costruito grotte, trincee, cunicoli. Hanno ricevuto un unico ordine: combattere comunque, finché l'ultimo di loro avrà trovato in quelle tenebre la sua tomba. Ci viene in mente un detto che la saggezza popolare ha fissato nel linguaggio. Suona così: la luce è speranza, togli la luce, togli la speranza. Senza speranza, nell'oscurità i giovani giapponesi si ostinano a scrivere le loro lettere d'amore e di addio, sapendo che non avranno mai risposta. È un film nel segno del lutto, che Eastwood e il suo sceneggiatore affidano alla nostra pietà.

Facciamo un passo indietro.

Questa è stata la nostra Università perché qui, ancora ragazzi, scoprimmo la "Storia del cinema" di Pasinetti. Scoprimmo che il cinema aveva una sua storia come la letteratura, la pittura, le altre arti studiate al liceo. In quegli anni - pensate - ci davano ancora temi come "il cinema può essere arte?". Fa sorridere la nostra ignoranza della letteratura cinematografica passata, ma erano gli anni del dopoguerra e le nuove riviste specializzate vennero dopo. Hollywood" era l'unico rotocalco che si occupava di cinema, di attori, di gossip. Pubblicava

anche recensioni dei lettori e uno di noi era tra quelli. Il volume di Pasinetti divenne il nostro vangelo cinematografico: occhi avidi scorrevano le righe che ci parlavano di Eisenstein, Ford, Renoir. La mattina entravamo in questa Università insieme agli studenti veri. Nel silenzio della biblioteca studiavamo con serietà, una serietà lieta, sentimento sconosciuto nell'indolenza dei banchi di scuola. La ricerca di sé, così viva e spesso angosciata in un ragazzo, aveva trovato una sua strada. Trascrivemmo tutto il libro o quasi...forse in qualche nostra cantina esiste ancora il manoscritto.

La nostra fratellanza si saldò. Iniziava il viaggio insieme. Due nature diverse. Un unico sogno. Un dono del caso, misterioso a noi stessi, ribelle ad ogni tentativo di razionale spiegazione. Col desiderio struggente di entrare in confidenza con la famiglia del cinema, ci iscrivemmo al cineclub pisano fondato da un pioniere, Mario Benvenuti e animato spesso dagli interventi appassionati di Valentino Orsini che diverrà il nostro grande amico e collaboratore, autore in cinema. Contavamo i giorni che mancavano alle proiezioni, come si aspetta l'appuntamento con una innamorata. Sì, ci siamo innamorati di tutti i film che vedevamo e dei registi che già consideravamo padri, fratelli. Ci davano la consapevolezza di vivere rispecchiandoci in loro. Verrà più tardi il desiderio di misurare se stessi su quei maestri. Diciamo la verità, non tutti i film erano così belli, così assoluti, ma quando si scopre un mondo non ci sono vie di mezzo. Il nostro entusiasmo alcune volte ci mise in imbarazzo: proiettarono al cineclub Gli ammutinati dell'Elsinore di Pierre Chenal. Non era un gran film, ma noi riuscimmo a scovare alcune inquadrature da amare. In quei giorni al cinema Astra veniva programmato Gli ammutinati del Bounty con Clark Gable e Charles Laughton. Un film di grande impatto spettacolare che travolse il pubblico e anche noi. Ma nel paragone tra i due film, durante furiose discussioni, noi difendevamo con accanimento Chenal contro il Bounty. Mentivamo a noi stessi senza rendercene conto. Oggi, quando amici della nostra generazione ci chiedono: "come fate a sopportare certi giovani critici e registi, l'arroganza che mettono nel mandare all'inferno o in paradiso questo o quel film?" Rispondiamo: "sarebbero insopportabili se noi, alla loro età, non fossimo stati peggio di loro!".

La conoscenza del cinema ci fece traditori. Traditori di ogni forma d'arte che non fosse cinema. Ci proiettava oltre la cultura umanistica, pur grande e amata, ma degradata secondo noi a scolastico, logorato patrimonio borghese. Si aprivano nuovi orizzonti. Perfino l'aspetto tecnico legato all'arte cinematografica, ai suoi strumenti: macchina da presa, pellicola, obiettivi, luci, rappresentava una novità rivoluzionaria. Anche oggi le nuove generazioni sono attratte dalle più avanzate tecnologie. Si infiammano, esagerano anche. Ma la fantasia, se c'è, avrà la forza di dominarle.

Vivevamo di cinema e basta. Pisa e la sua solare architettura - così presente nello stile dei nostri film, come hanno sottolineato alcuni critici - in quei giorni si confondeva con un'idea irriverente della città: le piazze, le strade erano legate per noi all'ubicazione delle sale cinematografiche. I Lungarni al Supercinema, piazza San Paolo all'Odeon, corso Vittorio al cinema Italia, piazza Carrara al cinema-teatro Rossi, qui, a pochi passi dall'Università. Proprio al Rossi vedemmo Ladri di biciclette. Pioveva quel pomeriggio. Avevamo il viso bagnato di pioggia, ma anche di lacrime. "Lacrime estetiche!" ci scherzavano i nostri amici, commossi come noi.

Di De Sica ci affascinava la novità di linguaggio tra documento e finzione, la cruda tenerezza con cui ci parlava della tragedia del ladro di biciclette, mediata a sprazzi dall'innocente comicità del bambino e dal formicolio dei personaggi: un'umanità prima d'allora mai apparsa sullo schermo, un coro che cammina accanto ai due protagonisti, commenta, ironizza, piange con loro. Forme nuove per rappresentare la tragedia, non sulle tavole del palcoscenico, ma su quelle della realtà quotidiana, suggerendo, a suo modo e senza enfasi, l'urgenza di un rinnovamento sociale.

A Orson Welles, genio shakespeariano dalla violenta espressività cinematografica, così lontano dall'autore italiano, fu chiesto: "il regista europeo che più ami?". "De Sica" rispose senza esitazioni. Gli farà eco anni dopo Woody Allen: "il film della mia vita? Ladri di biciclette".

Vedemmo e rivedemmo il film. Lo andavamo a cercare, in bicicletta, nelle sale dei paesini nei dintorni di Pisa. Volevamo appropriarci della sua verità nascosta. In quegli anni non esistevano i dvd. Decidemmo di riscrivere a memoria i dialoghi e i movimenti di macchina: era l'unico modo per far parte del lavoro di De Sica e di Zavattini, condividere le loro intuizioni. Quando confrontammo la nostra ricerca con una nuova visione del film, restammo spiazzati dalla

poetica semplicità delle soluzioni, in contrasto con la nostra esagerazione, nel tentativo di riprodurre una sequenza di particolare suggestione emotiva. Ricordiamone una. Bruno, il figlio, ma più che figlio, l'amico dolce e brontolone del padre alla ricerca della bicicletta, è esausto. La giornata è stata lunga e senza risultato. Il padre si è allontanato. Gli occhi del bambino improvvisamente sono attratti da qualcosa che sta accadendo, qualcosa di insopportabile. Cosa vedono? Un ladro che sta rubando una bicicletta, i passanti lo inseguono, lo afferrano, lo picchiano. Quel ladro è suo padre. Un lungo, lunghissimo carrello corre intorno al P.P. di Bruno, la macchina da presa esalta così lo stupore straziato del bambino...Abbiamo detto un lungo carrello. Questo annotammo. No, il carrello è breve, brevissimo: la nostra commozione, nel ricordo, aveva dilatato il tempo dell'inquadratura. Fu una lezione di regia: studiammo con più cura la sequenza, la scansione delle inquadrature, le rime interne, l'inseguirsi delle emozioni, il loro montaggio, fino all'esplosione di quel carrello, di quel P.P., con cui De Sica ha raggiunto il cuore degli spettatori di tutto il mondo, senza ricorrere a virtuosismi della macchina da presa. Con un carrello, sì, ma di pochi metri. Molti giovani apprendisti di cinema ci chiedono: voglio fare il regista, da dove comincio? Aiutatemi, datemi un consiglio. È impossibile fornire ricette e non siamo adatti a fare i maestri. Voi – ed è una conquista, impensabile nei nostri anni giovanili – i maestri li avete qui, nell'Università e amano il cinema come voi l'amate. Ma, ripensando alla nostra esperienza, un suggerimento lo possiamo offrire, uno fra tanti. Un possibile inizio. Questo: scegliete tre o quattro film che più amate. Vedeteli e rivedeteli. E rivedeteli ancora: come ladri che spiano i movimenti di una banca da derubare. A poco a poco, ad ogni nuova visione scoprirete alcuni segreti del vostro amato regista. Non esitate ad abbandonarvi all'ammirazione: è un sentimento umile e forte, vi aiuterà a capire. Poi ricominciate tutto da capo, disfacendo e rifacendo il già fatto. Cercate in voi stessi. Noi chiediamo di essere stupiti dal nuovo che la vostra età vi porta in dote. Affronterete una lunga fatica, appassionata quanto aspra. Vi accorgete che per realizzare un documentario, un film, non basta essere poeti, dovrete trasformarvi in uomini d'affari, cercare i finanziamenti, usare furbizia e menzogne, incontrare umiliazioni e guai. Affrontateli senza vergogna. Amerete questo mestiere, questo gioco, perché fare spettacolo è anche gioco. Ci dà la possibilità di continuare i giochi dell'infanzia, ricchi di mistero e fantasia. Noi due lo amiamo questo mestiere, oggi, dopo tanti anni, forse più che ieri. Fa soffrire, certo, ma ne vale la pena, per vivere quegli attimi di felicità in cui si vede nascere, dalle proprie mani, una sequenza più coinvolgente, per audacia e verità, di come era stata immaginata. E siate pronti: non vi fate sorprendere dal puntuale, inesorabile sentimento di relatività che ogni regista avverte di fronte al film finito. Ricordate il proverbio: non si viaggia per arrivare, ma per viaggiare.

E per l'ultima volta torniamo qui, nella nostra Università. È l'alba di un giorno del 1953, in una delle aule che danno sul cortile. L'aula, trasformata in seggio elettorale, è gremita di gente eccitata ed esausta. Giovani staffette popolari corrono attraverso la città a portare nei vari seggi la notizia ancora non ufficiale: la legge elettorale voluta dal potere non è passata. Il tentativo autoritario di relegare la sinistra in un angolo è stato sconfitto. Una vittoria relativa certo, ma pur sempre una vittoria. Anche qui, in questo seggio, euforia. Uno di noi due è tra questa piccola folla, come rappresentante di lista del Partito Comunista. E ora, dopo tre giorni corre finalmente fuori per portare la notizia. Bagnato da una pioggia fitta che lo rinfresca fin dentro le ossa, attraversa le vie deserte, ma che al suo orecchio risuonano delle voci di una comunità che veglia per salutare il nuovo giorno, come una conquista di libertà. Lui si sente parte di quel coro, di quella comunità, ed è felice. Ugualmente bagnato e felice gli va incontro suo fratello, che ha appena terminato lo stesso lavoro al suo seggio.

Ecco: abbiamo rievocato quell'alba del 1953, con l'impeto un po' ingenuo di certi momenti collettivi, perché così possiamo tornare a parlare di cinema, del nostro cinema, e del rapporto così spesso equivocato tra cinema e politica.

Noi, al di là delle teorie, vogliamo qui rendere testimonianza della nostra esperienza personale, che è già anomala alla sua partenza: è stato il cinema – e non viceversa – a portare noi due, di famiglia mazziniana ma pur sempre borghese, ad aprire lo sguardo sull'universo rosso e sul suo popolo. Sfidiamo il paradosso precisando che più che dai singoli film la spinta ci è venuta dalla forza misteriosa del loro linguaggio. D'altra parte, negli anni del nostro dopoguerra guerreggiato, era tutto un po' paradossale. In quel clima succede che un giorno noi due,

giovani come tanti altri, aperti ad ogni possibilità di nuovo, ci troviamo di fronte a una immagine come questa: su una grande distesa bianca di neve, sei cavalli dalle grandi criniere, ripresi ora in P.P., ora in un carrello sempre più veloce – è la sequenza di un vecchio film muto – trasportano una barella su cui, circondato dai suoi compagni, sta morendo un combattente della rivoluzione: ha chiesto di essere sepolto nella sua terra che non rivede da anni. Il tempo è poco e i compagni incitano i cavalli: bisogna arrivare in tempo, muore un nostro eroe della rivoluzione. Correte, correte. Immagini di impronta realistica. Ma improvvisamente lo scarto: i cavalli rispondono. “Vi capiamo”. C’è nobiltà e consapevolezza, mentre la didascalia ripete: “Vi capiamo, nostri padroni e fratelli”. La loro corsa si fa ancora più violenta: “Vogliamo con tutte le forze della nostre ventiquattro gambe”. Corrono perché la rivoluzione li chiama a onorare in morte un loro fratello. La sequenza si fa fantastica, folle, in nome di una commozione che unisce uomini e animali.

Un altro film, un’altra immagine: questa volta è un piccolo cavallo bianco, attaccato a una carretta che sta cercando disperatamente di attraversare il ponte apribile nel centro di Pietroburgo: una Pietroburgo squassata dalle ondate di rivolta e dalla brutalità della repressione. Non si può più passare, perché il ponte si è aperto e le due parti stanno salendo sempre più in alto. La carretta, staccatasi dal cavallo, scivola giù in acqua. Dall’alto scivolano giù uomini e cose. Solo il cavallo bianco, chissà come attaccato a una trave, rimane lassù, sulla parete a picco. Nelle strade intorno al ponte si ripetono inquadrature di corpi umani che uccidono, che vengono uccisi. A contrasto, più volte, in campo lungo riappare la tenera figura del cavallo bianco, solo sulla cima della parete deserta. Un’immagine tragica e assurda: anche questa è rivoluzione. Poi il cavallo precipita e scompare nell’acqua del fiume.

Un po’ sbalorditi ci interrogavamo sull’impeto che aveva potuto ispirare tanta forza fantastica nell’animo di giovani uomini che facevano i registi, in un sodalizio dove l’uno si riconosceva nell’altro: erano i figli della terra di Tolstoj e Dostoevskij. Dallo schermo ci arrivava, insieme alla conferma del linguaggio estremo del cinema, la testimonianza della forza dell’utopia che stava correndo nel mondo, l’utopia comunista.

Intanto i grandi film del neorealismo rendevano più impaziente il nostro bisogno di fare cinema e insieme sollecitavano la nostra responsabilità di cittadini: ci riconoscemmo nel popolo di sinistra.

Non ci siamo mai nascosti però che questo empito giovanile poteva portare a una esaltazione acritica delle nostre scelte artistiche e politiche. Il cinema ci è venuto ancora incontro con Rossellini, proponendoci il limite, l’ambiguità della condizione umana. Molti di noi ricordano il finale di Paisà: da una parte i corpi dei partigiani con le mani legate dietro la schiena e la macchina da presa che sta accanto a loro mentre vengono gettati in acqua, e ogni tonfo è una ferita acustica; dall’altra il silenzio indifferente del paesaggio selvaggio della palude, che la macchina da presa stenta a riprendere in totale: cielo e terra si confondono all’orizzonte, il presente si dissolve nel passato. L’immensità della natura e l’ambiguità del tempo ridimensionano le vicende umane, anche questa evocata da Rossellini. Abbiamo voluto usare le parole alte che avrebbe potuto pronunciare un nostro maestro, grande e schivo. Abitava a pochi passi da qua in via Santa Maria. Siamo passati davanti alla sua casa, ieri. La casa di Sebastiano Timpanaro. Ci avevano colpito nel profondo il confronto, il contrasto che lui stabiliva tra i ritmi frenetici dell’uomo storico e il ritmo dell’uomo biologico, così lento da apparire inesistente. I due ritmi convivono in noi: qui forse una delle ragioni della fatica e del dolore del vivere.

Qualcuno ha detto che probabilmente anche per questo nei nostri film si scontrano due esigenze opposte ugualmente pressanti: la prima è la complicità con l’uomo, la fiducia e lo stupore per la sua creatività, nel bene e nel male, per l’unicità di ogni destino individuale; e questo significa per noi che la macchina da presa sta addosso ai personaggi, ne fissa il volto, ne ascolta il respiro. L’altra esigenza nasce dalla consapevolezza della sua fragilità, della sua piccolezza nei confronti di una realtà più complessa e per molti versi misteriosa, e questo significa per noi cercare di distaccarci e di ridimensionare visivamente i nostri personaggi, inquadrandoli in campi lunghi e lunghissimi.

Da queste contraddizioni e dalle molte altre che si consumano vivendo – noi crediamo – nascono le nostre storie. Ma nascono solo quando qualcosa di imponderabile, certe volte al di là della nostra volontà accende quel motore segreto che si chiama “lo spirito del racconto” e che lascia che la fantasia si muova in libertà.

Intanto lo scorrere della storia ha continuato a farci conoscere tragedie e resurrezioni; per noi due la tragedia più brutale perché più imprevedibile – vogliamo qui ricordarlo – fu la rivelazione del vero volto del socialismo reale, un volto di sangue. Scoprimmo che in certi momenti della storia l'utopia può assumere i contorni di una beffa. Ci sono voluti tempo e dolore per ricostruire, dentro di noi e fuori di noi, un rapporto forte con il mondo che ricongiungesse il nostro passato con il nostro presente.

Abbiamo finito, ma prima vorremmo dire un'ultima cosa. Tornando a Pisa, qui nell'Università, abbiamo raccolto vecchi e nuovi pensieri: questo ritorno per noi, come sempre, è anche una partenza per nuove avventure, se la fortuna ci aiuterà. Molte avventure abbiamo vissuto perché molti sono i nostri anni – più di 150 in due – e molti, ora qui lo sentiamo con commozione, sono anche i volti, le persone che ci hanno accompagnato nel nostro cammino e che ora non sono più. Volti di famiglia, compagni di vita, amici, collaboratori umili o determinanti....Ombre care, perché anche per loro, per le loro attese, la loro fiducia noi due ogni volta abbiamo lavorato e la loro complicità ci aiutava e ci confortava. Ora siamo più soli, com'è giusto alla nostra età, e proviamo malinconia. Ma quelle ombre – lo vogliamo credere – ci stanno qui intorno ed è come se sentissimo il loro bisbigliare. Alcune parole giungono sino a noi. Dicono: imparate a guardare le cose anche con gli occhi di chi non c'è più. Vi sembreranno più sacre e più belle