

# Sommario

<b>In due dietro la cinepresa</b>	4
<i>L'Università di Pisa ha reso omaggio ai fratelli Taviani</i> di Lorenzo Cuccu	
<b>Itinerari, dalla Sapienza allo schermo</b>	9
di Paolo e Vittorio Taviani	
<i>La mostra: "Sguardi corpi paesaggi"</i>	11
<b>Di cosa va in cerca lo storico?</b>	17
<i>"Da nessuna parte, anima mia, si trova quel passato che ti è caro"</i> di Christiane Klapisch-Zuber	
<i>A Pisa gli storici della SISEM si sono interrogati sul tema della valutazione</i> di Susanna Giusti	20
<i>L'insegnante e la collega</i> di Roberto Bizzocchi	21
<b>Homo instabilis</b>	24
<i>Una riflessione sulla sociologia della precarietà</i> di Stefania Milella	
<b>Cultura carceraria e sperimentazioni accademiche</b>	26
di Giuseppe Sica	
<i>I diritti umani in carcere</i> di Andrea Paolinelli	27

# Athenet

la rivista dell'Università di Pisa

**Direttore responsabile:** Antonio R. D'Agnelli

**Condirettore:** Manuela Marini

**Redazione:**

Andrea Addobbati, Roberto Boldrini,  
Antonio R. D'Agnelli, Antonella Magliocchi,  
Claudia Mantellassi, Manuela Marini,  
Bruno Sereni.

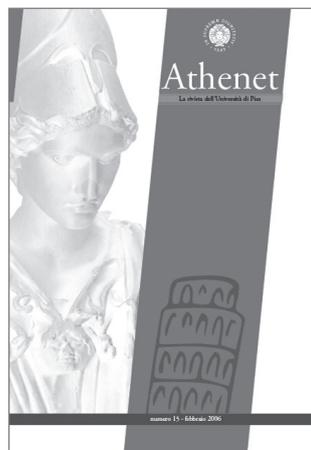
Lungarno Pacinotti 43 — PISA  
tel.: 050 2212113, fax: 050 2212678  
e-mail: [comunicazione@unipi.it](mailto:comunicazione@unipi.it)

**Grafica e impaginazione:** Bruno Sereni

**Athenet on-line:** [www.unipi.it/athenet](http://www.unipi.it/athenet)  
realizzazione tecnica: Barbara Del Vecchio

**Stampa:** tipografia universitaria

**Autorizzazione** n° 7 del 01-04-1981  
del Tribunale di Pisa



*La rivista viene spedita a domicilio a tutti i professori, ricercatori e dipendenti dell'Università di Pisa. La tiratura di questo numero è stata di 5.000 copie.*

**In copertina:**  
calco in gesso della Atena di Velletri, conservato presso la gipsoteca del dipartimento di Scienze Archeologiche dell'Università di Pisa.  
(foto: Fausto Gabrielli)

## *Ringraziamo per la collaborazione:*

Roberto Bizzocchi, Lorenzo Cuccu, Susanna Giusti,  
Alfonso Maurizio Iacono, Christiane Klapisch-Zuber,  
Stefania Milella, Sara Pallucco, Andrea Paolinelli,  
Giuseppe Sica, Paolo Taviani, Vittorio Taviani,  
Mario Aldo Toscano.

# Editoriale

Nascere in Toscana, nei luoghi di cui per primo Leonardo ci ha lasciato una rappresentazione per immagini, e lavorare nel cinema, regno dell'immagine e della luce. Paolo e Vittorio Taviani hanno coniugato queste due peculiarità e tracciato un percorso artistico premiato dal nostro Ateneo con la laurea specialistica *honoris causa*, in una giornata densa di ricordi studenteschi degli anni Cinquanta. Iscritti alle facoltà di Lettere e di Giurisprudenza, i due fratelli sanminiatesi si sono alternati nella lettura di un intervento appassionato, che si è dipanato dai giorni del primo apprendistato intellettuale, quando il cinema fu un precoce protagonista a cui la luce dei Lungarni rese più facile abbandonarsi.

*Athenet* dedica dunque la parte centrale di questo numero al ritorno di Paolo e Vittorio Taviani nel Palazzo della Sapienza, di fronte al quale girarono il loro primo rudimentale carrello, conquistati dalla visione dei capolavori del neorealismo cinematografico.

Da quei giorni è partito anche il professor Lorenzo Cuccu, promotore del conferimento della laurea, per isolare, nella *Laudatio*, alcuni temi prediletti dai fratelli sanminiatesi. Oltre alle espressioni di una solida formazione musicale e letteraria, un potente legame con la propria terra, con il paesaggio toscano su cui lo sguardo dei due registi ha continuato a posarsi con insistenza. Paesaggio urbano e paesaggio rurale, paesaggio naturale e paesaggio costruito dall'uomo: per giungere a sintetizzare, secondo le parole di Cuccu, "un nucleo tematico, riflesso delle passioni, immagine dell'ambiguità della Natura". Una Natura che merita l'iniziale maiuscola perché capace di dominare l'uomo, armoniosa e matrigna, teatro di pulsioni che l'uomo può tuttavia signoreggiare con l'artificio dell'arte, sempre alla ricerca di "una mediazione tra il paesaggio, gli eventi e la natura umana".

Questo aspetto del lavoro dei Taviani, concentrato sul territorio, è stato sempre seguito con attenzione non solo dal pubblico e dalla critica, che hanno colto nelle immagini di San Miniato, di Empoli, di Villa Saletta, del Parco dell'Uccellina, di Massa Marittima, di San Gimignano (e il catalogo potrebbe essere molto più lungo), "la visione incantata che dispiega la sua capacità di fare affiorare delle apparizioni meravigliose", ma anche dalle istituzioni. Nella politica culturale di enti come il Comune di San Miniato e la Provincia di Pisa hanno così trovato più volte posto iniziative che hanno avvicinato il pubblico al calore delle immagini del fotografo di scena Bruno Montiroli, sia per iniziative lontane, come l'articolata mostra del 1987 "La bottega Taviani", che per altre appena dietro le nostre spalle, come l'esposizione fotografica "Paolo e Vittorio Taviani. Sguardi, corpi, paesaggi", allestita con successo in parallelo al conferimento della laurea e in collaborazione con il "Centro cinema Paolo e Vittorio Taviani" di San Miniato.

Con i Taviani il cantiere del set cinematografico, il cui primo obiettivo resta raccontare una storia, ha dimostrato una volta di più la capacità di cogliere la sostanza dei luoghi a cui rivolge il proprio sguardo e di poter contribuire efficacemente alla valorizzazione del territorio.

**La Redazione**

# In due dietro la cinepresa

*L'Università di Pisa ha reso omaggio ai fratelli Taviani*

di **Lorenzo Cuccu**

*L'11 marzo scorso i registi Paolo e Vittorio Taviani hanno ricevuto dall'Università di Pisa la laurea specialistica honoris causa in Cinema, teatro e produzioni multimediali. Il professor Lorenzo Cuccu, ordinario di Cinema, fotografia e televisione, ha illustrato i grandi meriti artistici e culturali dei due maestri del cinema italiano, soffermandosi sugli aspetti più significativi che hanno influenzato la loro opera: dalla letteratura classica alla scoperta dei grandi autori cinematografici, dal ruolo della tradizione pittorica alla musica. Al centro della lezione del professor Cuccu ci sono state le tematiche di fondo che emergono dalla produzione dei fratelli Taviani: il confronto dell'uomo con la storia, il rapporto tra uomo e natura, la consapevolezza della necessità di rifarsi a una classicità della forma e, soprattutto, il legame profondo con la Toscana e il suo paesaggio.*

**I**l mio compito, per me è un onore, è quello di indicare i grandi meriti culturali ed artistici che motivano il conferimento della laurea honoris causa a Paolo e Vittorio Taviani. Potrò farlo definendo, sia pure sinteticamente, alcuni degli aspetti che fanno della loro opera un momento tanto significativo

nella storia del cinema italiano e mondiale.

Il primo di questi aspetti è rappresentato dal fatto che quest'opera affonda le proprie radici in una tradizione artistica e culturale, che ne è il presupposto, il nutrimento, la fonte di ispirazione, il terreno di riflessione e di confronto.

Questo appare già chiaro quando si pensa al percorso della formazione, ai suoi snodi:

**Il Maggio** musicale fiorentino, la scoperta della grande musica e del grande teatro, che saranno all'origine di alcune delle scelte formali che distinguono il loro cinema: la importanza fondamentale



Foto di Bruno Sereni

assegnata al commento musicale, alla colonna sonora; il gusto della teatralità, della messinscena magniloquente, ma anche del “colpo di scena”.

Le **letture** appassionate dei grandi narratori, che porteranno i due fratelli alla individuazione di alcuni autori di elezione - Pirandello, Tolstoj, Goethe - che entreranno nei loro film, in modo più o meno esplicito, mai come deposito di trame da saccheggiare o da “illustrare”, ma come termine di riflessione e di confronto, rispettoso ma autonomo.

La **scoperta** del cinema - del neorealismo, di Rossellini, De Sica, Visconti, poi dei grandi autori del muto, dei sovietici, dei tedeschi degli anni Venti, di Dreyer - scoperta che avrà delle ricadute decisive: sul piano artistico (la forza che ha l'immagine del volto umano sullo schermo, l'importanza della composizione spaziale, il cinema come arte collettiva), ma anche sul piano delle scelte ideologiche e politiche, in modo che il “fare il cinema” verrà visto, almeno in un certo momento, come uno strumento per cambiare il mondo.

Più complesso e meno diretto è forse il ruolo della **tradizione pittorica**, in particolare quella della grande pittura rinascimentale toscana. Qualche tentativo di trovare dei riferimenti precisi è stato fatto, ma si è trattato di indicazioni suggestive e poco convincenti, “tirate per i capelli”, come si usa dire. Tuttavia una relazione c'è, legata all'esperienza concreta della visione, piuttosto che alla citazione. Gli autori hanno dichiarato, una volta, che l'essere nati in Toscana, a San Miniato, a pochi chilometri di distanza dal luogo dove è nato Leonardo, rende inevitabile non solo che i paesaggi dei loro film siano gli stessi dei quadri di Leonardo, ma che anche il loro sguardo ne sia spontaneamente condizionato. Insomma, quello che è in gioco è il “sentimento del paesaggio” - quello naturale e quello costruito - che lo fa diventare una dominante visiva, da una parte, un nucleo tematico, riflesso delle passioni, immagine dell'ambiguità della Natura, dall'altra.

Infine, il collegamento con una tradizione più recente e concreta, quella di una regione, come la **Toscana**, nella quale l'esperienza della guerra e della lotta contro i tedeschi e i fascisti si era tradotta in una forte radicalizzazione ideologica che si collocava nel quadro della situazione storica e politica degli anni Cinquanta:

“ L'opera di **Paolo e Vittorio Taviani** - ha ricordato il preside di Lettere e filosofia, Alfonso Maurizio Iacono, nel sintetizzare il percorso artistico dei fratelli di San Miniato - è certamente fra quanto di più significativo, sul piano culturale ed artistico, abbia espresso il cinema italiano del dopoguerra: per la profondità e la serietà del discorso, per la forza espressiva dell'immagine e del racconto, per la capacità di collegare la ricerca di un linguaggio originale con il recupero della tradizione letteraria, figurativa e musicale, come strumento vivo di espressione e di conoscenza.

I due fratelli nascono (Vittorio nel 1929, Paolo nel 1931) a San Miniato, dove vivono, ancora bambini o adolescenti, la lancinante esperienza della guerra: sarà un ricordo che appena possibile vorranno fissare nell'immagine cinematografica, prima in un “documentario”, *San Miniato, luglio '44*, poi in *La notte di San Lorenzo*. A Firenze scoprono, con il Maggio Musicale Fiorentino, il fascino della musica e della scena teatrale e imparano a vedere con gli occhi dei grandi pittori della tradizione toscana il paesaggio e i volti della loro terra. A Pisa, nel cineclub universitario del quale diventano gli animatori, incontrano il cinema: il grande cinema d'autore e il neorealismo.

Inizia così un percorso che attraversa mezzo secolo e che - dopo l'apprendistato nel campo del documentario - ha prodotto diciotto film, da *Un uomo da bruciare* (1962) - ispirato alla figura del sindacalista Salvatore Carnevale, vittima della mafia - fino a *La masseria delle allodole* (2007), che ha per tema il genocidio degli Armeni del 1915-1916.

Questo lungo e denso percorso è caratterizzato da alcune costanti tematiche: l'attenzione alle vicende storiche, quelle contemporanee e quelle del passato risorgimentale; la riflessione sul rapporto dell'Uomo con la Natura e con l'universo dei bisogni e delle passioni primordiali; la riflessione sul ruolo della rappresentazione artistica, del cinema in particolare.

Questo percorso è poi caratterizzato da alcune costanti produttive, culturali e stilistiche: riguardano il “modo di produzione”, che richiama l'esperienza della “bottega artigiana”; riguardano la volontà di recuperare e interpretare momenti significativi della tradizione letteraria (Pirandello, Tolstoj, Goethe sono le fonti di ispirazione di *Kaos* e *Tu ridi*, di *San Michele aveva un gallo*, *Il sole anche di notte* e *Resurrezione*, de *Le affinità elettive*); ma riguardano anche la volontà e la scelta di esplorare, sperimentare ed ibridare fra loro nuovi canali di comunicazione con il pubblico, nuovi linguaggi e modelli di rappresentazione, pratiche artistiche “alte” e “basse”.

Da queste scelte, dal rigore, dalla coerenza e dall'interna dinamica che caratterizza il percorso artistico di Paolo e Vittorio Taviani deriva il particolare significato della loro opera, non soltanto sul piano della qualità della rappresentazione. Essa si propone infatti agli studiosi come una vera, implicita “lezione” anche sul piano della teoria - per le soluzioni che prospetta riguardo al problema del rapporto del cinema con le altre pratiche artistiche, per la comprensione concreta del nuovo ruolo e delle nuove forme dell'“opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità” - e sul piano della riflessione critica. ”



Foto di Bruno Sereni

una situazione bloccata e al tempo stesso carica di attese, nella quale prendeva corpo, anche per i Taviani, la “passione rossa” - per riprendere una definizione di Remo Bodei - l’attesa della realizzazione dell’Utopia, la convinzione che spetti agli artisti anticiparla. Di qui nasce l’attenzione alla società e alla storia, che percorre, sia pure come un fiume carsico, l’opera dei Taviani, dal primo film, *Un uomo da bruciare*, del 1962, all’ultimo, *La masseria delle allodole*.

Ebbene, nel riferimento ai diversi aspetti di una tradizione artistica, culturale e politica affondano le proprie radici i nuclei più significativi della poetica dei Taviani: il confronto dell’uomo con la storia, dell’utopia rivoluzionaria con quella che Marx definisce la “difficile questione dei tempi”; il confronto e lo scontro dell’uomo con la natura; la consapevolezza, sempre più nitida, della “necessità della Forma”. Si manifesteranno, tutti questi nuclei - in modo ricorrente,

con maggiore o minore forza - nel lungo percorso dei Taviani, nelle fasi che lo scandiscono.

La prima fase - che va da *Un uomo da bruciare* ad *Allonsanfán*, 1974 - è quella nella quale appare in modo più evidente l’intreccio del cinema dei Taviani con la situazione storica e politica, con ciò che all’inizio degli anni Sessanta si agita all’interno del mondo della politica e della cultura di sinistra. È il ciclo del “cinema dell’Utopia”, del “cinema poetico politico”. Al centro di questo ciclo è una figura che appartiene alla schiera di coloro che Lino Micciché definì a suo tempo gli “utopisti, esagerati”, portatori, insomma, di un progetto rivoluzionario. Il primo è appunto il protagonista di *Un uomo da bruciare*, ispirato alla vicenda del sindacalista siciliano Salvatore Carnevale, assassinato dalla mafia. Volontè, al suo esordio nel cinema, incarna un personaggio carico di energia e di passione civile ma anche di un nar-

cisismo contraddittorio che lo porta a crederci un messia e ad abbandonarsi a momenti di furiosa esaltazione. La figura dell’ “esagerato” sarà una figura centrale - per la sua natura, la sua dialettica, la sua dinamica - nel cinema dei Taviani. Sarà una dinamica che nella rappresentazione degli eroi dei film successivi (i protagonisti di *Soversivi* (1967), di *Sotto il segno dello Scorpione* (1969), il Giulio Manieri rivoluzionario sconfitto di *San Michele aveva un gallo* (1971), il Fulvio Imbriani, l’Ingannatore, il Traditore, di *Allonsanfán* (1974) - porterà alla progressiva rivelazione della fragilità del portatore del progetto utopico, alla coscienza della crisi. Porterà alla scoperta che la “passione rossa” può essere forse nient’altro che una manifestazione della “passione di sé”: positiva e produttiva come possibile movente profondo del “Soggetto della Modernità”, come è stato definito, della sua azione creativa, che lo fa pensare di essere e di voler essere il nuovo Prometeo, il costruttore di un mondo nuovo; ma anche minata da un male interno che è all’origine del suo declino, che lo fa essere anche una reincarnazione di Narciso, rivolto alla contemplazione di se stesso e della propria passione.

L’aggettivo “poetico”, poi, voleva indicare la presenza di un lavoro sulla forma che andava oltre il modello del neorealismo, prima verso una sorta di “neorealismo espressionista”, se mi è concesso l’ossimoro, poi alla ricerca di una teatralità della rappresentazione, nella forma della grande messinscena melodrammatica, come in *Allonsanfán*, soprattutto.

Il secondo ciclo vede invece emergere un altro dei grandi nuclei tematici dei quali si parlava sopra, quello che riguarda la concezione del rapporto dell’Uomo con la Natura, che nella visione dei Taviani oscilla fra la convivenza felice e la trasformazione armoniosa, da una parte, e, dall’altra, il condizionamento feroce da parte di una natura matrigna che è fuori e dentro di noi, fonte di bisogni e di passioni primordiali, regno della necessità e del sangue tiranno. Questo tema si esprime in *Padre padrone* (1977) liberamente ispirato al libro autobiografico di Gavino Ledda: la storia della liberazione, attraverso la cultura, dall’oppressione di una società patriarcale arretrata e violenta, radicata in una natura ostile, che solo la felicità della musica sembra poter dominare. Si esprime poi, nel 1979, con *Il prato*. Qui la visione del paesaggio toscano trapassa da immagine della bellezza e



Foto di Bruno Sereni

dell'armonia a immagine del dolore, del male di vivere: *Il prato* ci avverte che dietro lo splendore che lo sguardo stupito coglie nel paesaggio si nasconde un lato oscuro, che fa di quello stesso paesaggio un mandante di morte. Sarà un tema che tornerà, in forma diversa, in *Kaos* e nei film degli anni Novanta.

Prima però, seguendo la scansione cronologica del percorso dei Taviani, è il momento del ciclo dominato da quello che Goethe chiama lo "spirito del racconto", è il momento del ciclo della "favola e della Visione incantata", che comprende *La notte di San Lorenzo* (1982), per certi aspetti lo stesso *Kaos* (1984) e *Good Morning Babilonia!* (1987). Gli autori non rinunciano certo a mettere in scena il confronto tragico dell'uomo con la potenza terribile della natura e con la "totalità" liberatoria ma anche devastante delle passioni, ma in una prospettiva nella quale sembra dominare il lato felice, solare, della loro visione del mondo. La prima manifestazione si ha con *La notte di San Lorenzo* (1982), ritorno della memoria e della fantasia al paesaggio dell'infanzia e della giovinezza, ai fatti tragici che vi si svolsero. Un film dove gli orrori della guerra, e della guerra civile, si convertono in immagini mitologiche, evocate dai versi di Omero; dove la volontà di ricordare assume la forma della favola; dove, d'altra parte, emerge in modo forte la tendenza alla composizione, alla stilizzazione.

Poi è la volta di *Kaos* (1984). È un viaggio - sollecitato dall'amore per Pirandello - verso la Sicilia, verso un paesaggio che è il secondo di elezione per Paolo e Vittorio Taviani. È un paesaggio primordiale, solare eppure carico di mistero, è un'apparizione dietro la quale si intuisce la presenza di forze ancestrali. È l'immagine del "regno della necessità naturale", teatro di una feroce lotta per l'esistenza, percorso e percosso dalla manifestazione violenta e diretta delle passioni primordiali e di forze che sono naturali e soprannaturali ad un tempo: la luna, che incanta e marcia in modo indelebile Batà bambino, l'ombra notturna che passando sull'aia sembra produrre, come in un sortilegio, la rottura della giara... Ma è anche un paesaggio, è un universo nel quale si genera e si rigenera la fantasia poetica colta nel suo stato sorgivo, un universo che si pone sulla linea di confine fra il mondo della natura e il mondo della cultura, una scena "vichiana" nella quale il "bestione tutto sensi", posseduto dalle pulsioni



Foto di Bruno Sereni

del vitale, dalla carnalità, dalla ferocia, comincia a dominarle con la "fantasia": che si esprime nel canto, nel gesto, nella figurazione, nel rito.

Infine, *Good Morning Babilonia* (1987) è ancora una favola - anche se il finale è apparentemente tragico, ma rovesciato positivamente dalla promessa di immortalità che il Cinema assicura ai due fratelli protagonisti del racconto - è forse addirittura la rappresentazione di un sogno, come sembrerebbe far pensare l'irreale scenario del finale. È una favola condotta con piena felicità narrativa, trapunta di momenti nei quali la visione incantata dispiega la sua capacità di fare affiorare delle apparizioni meravigliose: l'immagine iniziale della Chiesa dei Miracoli, la visione notturna di New York, il grande elefante bianco, impennato in mezzo al bosco.

Con gli anni Novanta una nuova svolta: si torna a cercare, dietro lo splendore fi-

gurativo del paesaggio, il lato oscuro della luna, l'immagine di Thanatos, che segretamente sempre accompagna il cammino di Orfeo, che sempre si nasconde dentro il paesaggio della favola. È questa la nuova tappa del viaggio dei Taviani, che comprende quattro film: *Il sole anche di notte* (1990), *Fiorile* (1993), *Le affinità elettive* (1996), *Tu ridi!* (1998). Al centro del discorso è sempre di più il paesaggio, la sua ambiguità che coniuga la Bellezza e la Morte. Contemporaneamente, in particolare nel film goethiano, prosegue e si rafforza il lavoro di composizione e di stilizzazione iconografica, anche attraverso un'accentuazione del valore simbolico del colore, che carica di senso i luoghi e i corpi: come se, quanto più forte si fa il sentimento del ruolo mortifero della Natura e delle Passioni, tanto più si senta il bisogno di comporre e riscattare la rappresentazione degli uomini nella nobiltà della forma.



Foto di Bruno Sereni

Il professore Lorenzo Cuccu mentre legge la Laudatio in onore dei Fratelli Taviani.

Poi, ancora una svolta, un ritorno allo “spirito del racconto”, alle “grandi storie appassionanti”, con *Resurrezione* (2001), che trascura la componente religiosa e filosofica del libro di Tolstoj per esaltarne la componente romanzesca, melodrammatica, e *Luisa Sanfelice* (2004), che segue la trasformazione compiuta da Dumas di un personaggio di scarso rilievo e di dubbia moralità, elevando la “puttana delatrice”, la “martire per caso” della vicenda storica a Eroina di un grande romanzo popolare. Anche se va detto che questa “rappresentazione esagerata delle passioni in forma di feuilleton” è bilanciata da un rafforzamento dello “spirito della composizione e della stilizzazione figurativa”.

Questa ibridazione, questa combinazione di contenuti narrativi “bassi” e di pratiche formali “alte” è legata ad una riflessione e ad una scelta consapevole, relativa al canale comunicativo, ad un genere, quello della “fiction televisiva”, al suo sterminato pubblico. In questa attenzione, in questa curiosità, in questa ricorrente tentazione di uscire dai canoni consolidati del “cinema di autore” si esprime il gusto per la sperimentazione e per lo studio dei linguaggi, dei modelli di rappresentazione, di produzione, di fruizione, si esprime dunque la dimensione

“riflessiva” del cinema dei Taviani. Infine, l’ultimo approdo, *La masseria delle allodole*, un ritorno alle misure e al pubblico della sala cinematografica. Un ritorno alla Storia, anche, alle vicende e ai problemi del nostro tempo. Ma è un ritorno carico di tutto ciò che nel corso del tempo si è scoperto, acquisito e costruito: la necessità della rielaborazione dei fatti storici nella rappresentazione, nella affabulazione melodrammatica, nella vicenda di amore e di sangue; la necessità della composizione, drammaturgica e figurativa; la permanente significatività e forza del confronto dell’uomo con il paesaggio, che in questo film è il luogo dell’alleanza, nella ferocia, della natura e della politica.

Per concludere. Nel suo sviluppo nel tempo, abbiamo seguito un percorso ricco di svolte, di oscillazioni. Abbiamo visto proporsi via via delle dominanti, secondo un movimento governato da una matrice profonda, che a mio parere consiste in una polarità, nella quale uno dei poli è positivo, euforico, solare, l’altro è negativo, disforico, notturno. Ne derivano tensioni, oscillazioni, variazioni. Con l’emergere sempre più chiaro però di due tendenze rettilinee che attraversano la sinusoide delle svolte e delle oscillazioni: la tendenza a fare del confronto dell’Uo-

mo con il Paesaggio il centro tematico ed espressivo del discorso; la tendenza sempre più forte al conseguimento di una classicità della forma, della rappresentazione.

Vengono così creativamente rielaborati gli elementi del radicamento in una tradizione dei quali parlavo all’inizio. Ne deriva l’originalità, l’autonoma produttività di un discorso che, d’altra parte, da quel radicamento trae profondità e coerenza.

Deriva anche un altro aspetto, al quale fa cenno la parte conclusiva della “Motivazione”. Un Maestro che con i Taviani abbiamo avuto in comune - sia pure in ambiti e in tempi diversi - Carlo Ludovico Ragghianti, ci ha insegnato che ogni opera d’arte contiene anche un nucleo di riflessione, di teoria intrinseca e implicita.

Anche per questo il ripercorrimento dell’esperienza artistica di Paolo e Vittorio Taviani sarà una Lezione sulla quale dovremo riflettere, dalla quale potremo tanto imparare.

**Lorenzo Cuccu**  
docente di Cinema, Fotografia  
e Televisione  
l.cuccu@arte.unipi.it

# Itinerari, dalla Sapienza allo schermo

di Paolo e Vittorio Taviani

*Un percorso artistico che si completa tornando nello stesso edificio, il Palazzo della Sapienza di Pisa, da dove era cominciato quasi sessant'anni fa con la regia di un documentario sulla battaglia di Curtatone e Montanara. Partendo dai ricordi legati a questo luogo, simbolo dell'Ateneo pisano, si è snodata la lezione che Paolo e Vittorio Taviani hanno tenuto a termine del conferimento della laurea honoris causa da parte dell'Università di Pisa. L'intervento di Paolo e Vittorio Taviani è stato anche, e non poteva essere diversamente, una grande lezione sul cinema e sulla loro concezione di cinema. In particolare, la loro analisi si è soffermata sul rapporto tra cinema e verità storica e su quello tra linguaggio dell'arte e linguaggio della politica.*

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 *Curatone 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 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



Foto di Bruno Sereni



Foto di Bruno Sereni

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 presentavamo 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'eredità - 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 aiutete 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 *Allonsanfan* - 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 abbiano 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

## La mostra: "Sguardi corpi paesaggi"

In occasione della laurea honoris causa conferita ai fratelli Taviani, al Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi è stata allestita la mostra "Paolo e Vittorio Taviani. Sguardi corpi paesaggi", a cura del professor Lorenzo Cuccu e del presidente del "Centro Cinema Paolo e Vittorio Taviani" di San Miniato, Andrea Mancini.

In mostra circa 150 fotografie di scena, in massima parte opera di Umberto Montiroli, 19 fra manifesti, fotobuste e locandine, tra cui quella di *Kaos* disegnata da Renato Guttuso, diversi bozzetti dello scenografo Andrea Grisanti, elementi della scenografia del film *Good Morning Babilonia!* e alcune testimonianze audiovisive.

Il nucleo centrale del percorso espositivo era composto dalle fotografie di scena dell'ultimo film realizzato dai fratelli Taviani, *La masseria delle allodole*, liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Antonia Arslan, che ha per argomento il genocidio della popolazione armena tra 1915 e 1916 e in particolare la lunga marcia verso il deserto e la morte delle donne armene e dei loro figli. A partire da questo nucleo si è sviluppata la successione delle immagini che riproducono i momenti più significativi e artisticamente alti dell'opera dei due registi sanminiatesi: il senso della composizione, la capacità di fissare le situazioni drammatiche attraverso immagini icastiche (corpi, frammenti, disposizioni simboliche ricorrenti) e soprattutto il senso del paesaggio, vera e propria dominante visiva in tutta la loro opera, capace di rappresentare il rapporto dell'uomo con la natura, vista a volte come dispensatrice di ricchezza e di bellezza, a volte come entità ostile, matrigna, ingannatrice, portatrice di fatica vana, dolore e morte.



Foto di Bruno Sereni

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 stesso

---

*I Lungarni al Supercinema,  
piazza San Paolo  
all'Odeon,  
corso Vittorio  
al Cinema Italia,  
piazza Carrara  
al Cinema-Teatro Rossi...*

---

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 pomici. 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 san-

guinosa e vincente degli americani.

Sono penetrati nelle viscere del terreno, dove hanno costruito grotte, trincee, cucinicoli. 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, toglie la luce, toglie 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. 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



Foto di Bruno Sereni

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 aprì

vano 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 primo piano 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 commozone, 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 primo piano, 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 movimenti 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 primo piano, 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 caval-



Foto di Bruno Sereni

li: bisogna arrivare in tempo, muore un nostro eroe della rivoluzione. Correte, correte. Immagini di impronta realistica. Ma improvvisamente lo scarto: i cavalli parlano, rispondono. "Vi capiamo". C'è nobiltà e consapevolezza, mentre le didascalie ripetono: "Vi capiamo, nostri padroni e fratelli". La loro corsa si fa ancora più violenta: "Voliamo con tutte le forze delle 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 le inquadrature di corpi umani che uccidono, 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 ricor-



Foto di Bruno Sereni

dano 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 queste evocate 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 scon-

trano 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 il mistero e 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 sconosciuta, e questo significa cercare 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.

Per chiudere il discorso sui nostri cosiddetti "film politici" ci verrebbe voglia di rispondere scherzando: sono figli del caso. Lo scorrere della storia ha continuato a farci conoscere tragedie e resurrezioni; per noi due la tragedia più brutale perché più imprevedibile - vogliamo qui ricor-

darlo - fu la rivelazione del vero volto del socialismo reale, un volto di sangue. Ci sono voluti tempo e dolore per ricostruire dentro di noi un rapporto forte con il mondo, nella consapevolezza ora che in certi momenti della storia l'utopia può assumere i contorni di una beffa.

In anni relativamente più recenti abbiamo visto un certo tipo di politica assumere un ruolo privilegiato: il riferimento al 68 e oltre è d'obbligo. Soprattutto tra i giovani, il rapporto con la politica si era trasformato in fatto di conoscenza o scelta esistenziale, oggetto di desiderio, crescita interiore o imbarbarimento. Questa umanità si è mossa intorno a noi e ha chiesto di essere guardata, di essere raccontata. Abbiamo cercato di raccontarla. Con emozione: lo spirito del racconto si era acceso.

Ma come spesso succede, qui può nascere l'equivoco: i personaggi del film, le loro scelte politiche vengono identificate con le scelte degli autori stessi. Noi abbiamo ben radicata invece la coscienza della diversità dei due linguaggi: quello dell'arte e quello della politica. Sono contigui, certo, ma l'arte, fedele alla vita, è ambigua, mentre la politica, fedele a un mandato, se è ambigua tradisce se stessa. Per essere ancora più semplici, al di là dei contenuti di un film, è nel linguaggio

dell'autore che si rivelano la sua visione del mondo, le sue scelte, la sua ambiguità e la sua innocenza. Si rivela il senso più segreto del film.

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.

**Paolo e Vittorio Taviani**



# Di cosa va in cerca lo storico?

*“Da nessuna parte, anima mia,  
si trova quel passato che ti è caro”*

di **Christiane Klapisch-Zuber**

*A gennaio l'Ateneo pisano, su proposta della facoltà di Lettere e filosofia, ha conferito la laurea specialistica honoris causa in Storia e civiltà alla storica francese Christiane Klapisch-Zuber. Studiosa dagli interessi più vari, che spaziano dalla storia economica alla storia dell'arte, dagli studi demografici a quelli di genere, Klapisch-Zuber ha intrattenuto fin dagli anni giovanili un continuo rapporto di collaborazione scientifica e umana con i ricercatori dell'Università di Pisa e della Scuola Normale. In queste pagine proponiamo al lettore la Lectio Magistralis, tenuta in occasione della cerimonia di conferimento della laurea, nella quale la studiosa ha ripercorso le tappe salienti della sua avventura intellettuale.*

**È** un grande onore che oggi ricevo dall'Università di Pisa: ringrazio, dal profondo del mio cuore, il Magnifico Rettore, il Preside della Facoltà di Lettere e filosofia, il Direttore della Scuola di Dottorato in Storia, e l'Università tutta. Potrò finalmente essere chiamata “Dottorosa Klapisch” e non più semplicemente “la Klapisch”. E per una francese, il cui paese, dopo la rivoluzione, non ama più le titolature, neppure quelle repubblicane, né gli appellativi che le accompagnano, potete credere che si tratta di un piacere tutto particolare.

Ma è soprattutto una grande gioia trovarmi qui tra amici e in una città che da lungo tempo mi ha aperto le sue porte e le sue istituzioni, il suo sapere e i suoi tesori, e forse anche il suo cuore.

È per l'appunto a Pisa e nei suoi dintorni che, all'inizio degli anni sessanta, ho compiuto le mie prime ricerche in archivio, luogo privilegiato degli storici. Fino ad allora avevo sì fatto ricerca nell'ambito dei progetti del Centre de recherches historiques della Sesta Sezione dell'Ecole Pratique des Hautes Etudes di Parigi, dove ero entrata da poco. Ma queste ricerche, che per un anno furono dedicate alla storia economica dell'XI e XII secolo e per altri due anni ai villaggi abbandonati in Italia, si basavano su fonti a stampa. Non mi ero ancora mai trovata a combattere con i manoscritti medievali.

È merito di Ruggiero Romano se mi sono avventurata in quel giardino di delizie che sono gli archivi italiani. Nel

1963, mi propose come argomento di tesi la produzione del marmo a Carrara tra Medioevo e Rinascimento. Gli avevo chiesto di indirizzarmi verso una ricerca legata alla storia dell'arte italiana, per la quale nutro una passione segreta, fin dall'adolescenza. Ruggiero Romano, da buono storico dell'economia moderna, mi immaginò a contare i carichi di marmo, a calcolare pesi e misure, entrate e uscite. Temo di averlo deluso. Mi buttai coraggiosamente negli archivi dei porti di Livorno e Genova, ma ne restai a mia volta delusa. Ruggiero Romano credeva che lì avrei trovato molti libri di conto di artisti; in realtà le fonti furono un po' avare, da questo punto di vista. Ma al di là dei tonnelli e delle navi da carico dei marmi, cosa avrei potuto scoprire? Degli uomini, ovviamente, e più precisamente degli artisti, ma anche cavaatori di marmo, tagliatori di pietra, vetturini, marinai, notai, e infine, a coronamento di tanti sforzi, i dirigenti dei grandi cantieri, i ricchi e notabili committenti di oggetti, decorazioni, sculture in marmo, che i traffici del commercio portuale rivelavano solo a fatica.... Ammetto che il panorama della ricerca, allargandosi a questi attori e a queste comparse della vita artistica, divenne ben più interessante che non il calcolo delle navi, delle *carrate* e delle *tonnellate*.

Ho dunque trascorso i miei primi anni di ricerca d'archivio, tra il 1963 e il 1968, a Pisa, a Massa e a Carrara, a Lucca e anche a Firenze. Pisa diventò la mia retrovia. Qui fui accolta da un gruppo di giovani storici della Normale e dell'Università,

molto seri ma al tempo stesso allegri e vivaci. È impossibile ricordare tutti i nomi di coloro che mi procurarono alloggio, mi offrirono del buon vino e degli ottimi piatti di pasta, mi aiutarono nelle ricerche, mi mostrarono le meraviglie del luogo. Fu una vera e propria immersione in un'Italia che conoscevo solo attraverso i libri. Fu anche un po' un ritorno alla vita studentesca che avevo lasciato da poco, ma in un clima di cordialità che mi era mancato a Parigi nel regime austero e pudico dell'Ecole normale supérieure des jeunes filles.

In un certo senso oggi ritorno al mio punto di partenza: a Pisa. In un certo senso il cerchio si chiude. Una lunga divagazione mi ha tenuta lontana per decenni dalle mie prime ricerche sulla storia della produzione artistica, ma oggi altri interessi mi riconducono lì, al punto di partenza.

Qualche parola sui percorsi di ricerca intermedi. Nel corso dei tre decenni 1970-1990 sono stata presa dalla storia demografica e dalla storia sociale. Ho per di più “tradito” Pisa per la “Dominante”, Firenze... Una lunga collaborazione con lo storico americano di Pisa e di Pistoia, David Herlihy, e l'utilizzazione di una fonte documentaria straordinaria, il *catasto* fiorentino del 1427, mi ha indotto a privilegiare, negli anni tra il 1966 e il 1978, le dimensioni quantitative e statistiche delle informazioni che quella fonte ci offriva. Contare, misurare, comparare tutto per arrivare a comprendere le strutture profonde della società del primo Rinascimento: se posso riassu-



Foto di Bruno Sereni

mere in maniera grossolana, era questo il mio credo di quegli anni.

La digressione dalle mie prime ricerche proseguì negli anni successivi alla ricerca franco-americana sul catasto, allorché cominciai a interessarmi di storia della famiglia e della parentela, focalizzando l'attenzione su Firenze. Cercai a lungo di delinearne i caratteri attraverso la lettura dei numerosi libri privati lasciati dalle famiglie, che in Toscana rappresentano un insieme documentario di incredibile ricchezza. Questi "libri di famiglia", sovente indicati col termine più restrittivo di "ricordanze", mi fecero penetrare (almeno così credevo) nell'intimità del gruppo familiare. Difatti essi consentivano di andare oltre l'analisi delle strutture sociali e familiari dominanti, iniziata con lo studio del catasto, e di cogliere le relazioni intrattenute con l'entourage, la posizione dell'individuo nel gruppo della parentela allargata. Di più, i libri di famiglia permettevano di indagare le reazioni dei contemporanei di fronte agli eventi del ciclo di vita, e i significati che essi attribuivano al proprio agire.

Devo ammettere che questi studi mi posero in un'ottica meno quantitativa, perché meno fiduciosa nei grandi numeri, e anche più incerta: era infatti proprio un dubbio, magari suscitato da una situazione singolare, da un dettaglio atipico, o ancora da un *lapsus linguae*, a indurmi sovente a rimettere in questione gli schemi generali, le serie, i compor-

tamenti medi, le aggregazioni attorno alle medie, ai quali ero stata fino allora fedele. Certo, i libri di famiglia, distribuiti lungo l'arco di due buoni secoli, si prestavano anch'essi all'osservazione dei mutamenti e delle tendenze di lunga durata, per esempio nel caso dei rituali del matrimonio o della nascita, della scolarizzazione dei bambini, degli scambi di doni; non c'è dubbio che essi offrivano un'occasione unica per calcolare con precisione i comportamenti demografici delle famiglie della borghesia fiorentina che scrivevano le proprie *ricordanze*. Mi pareva tuttavia che le realtà del passato potessero essere meglio illuminate, più che dal numero dei fatti, dai discorsi che i loro attori sviluppavano intorno a quei fatti, o dal silenzio che avvolgeva un problema, una situazione difficile di cui non si poteva parlare neppure nel segreto di uno studio, dove il padre di famiglia era solito scrivere e mettere in ordine i propri libri.

Molti di questi silenzi riguardavano le donne della casa o della famiglia allargata. In genere la loro apparizione sotto la penna dello scrittore avveniva in occasione dei rituali familiari cui ho accennato poco fa. Ma era proprio la ritualizzazione delle relazioni tra uomini e donne a permettere ai redattori dei libri di famiglia di non parlare degli argomenti più delicati o dei punti di frizione inevitabili in una società che alle donne non lasciava quasi nessun spazio sulla scena pubblica e le

teneva a distanza dalla produzione culturale e dalla vita commerciale. I comportamenti femminili giudicati trasgressivi venivano descritti con parole allusive, talvolta del tutto elusi, al fine di non minacciare l'onore degli uomini, e il loro ruolo nella città. Si possono interpretare questi silenzi come pudore, che obbliga a tacere nei momenti difficili. Nessuna fonte dice tutto: le ricordanze, non diversamente da altre fonti, nascondono altrettanto di quel che rivelano, e sovente è proprio perché tacciono o cancellano che attirano di più la nostra attenzione. Ma le dimenticanze o le omissioni rispondevano anche a una strategia, al calcolo degli interessi dominanti, che erano prevalentemente maschili.

In effetti, i libri di famiglia aprivano delle prospettive di ricerca sulle relazioni di genere a Firenze. Le mie ricerche sulla società fiorentina e sulla massa di documenti che aveva lasciato traevano impulso non solo dalla lunga tradizione francese di storia della famiglia, demografia storica e antropologia storica, ma anche dalla storia delle donne e dagli studi di genere che cominciavano a diffondersi in Europa. Non mi sono mai considerata una "specialista" della storia delle donne e degli studi di genere; la scelta dei miei temi di ricerca non è stata guidata dall'ambizione prioritaria di dare un contributo a questo tipo di studi. Tuttavia, che fosse per coscienza femminista della posizione delle donne nelle

società di oggi o del passato, o che fosse per curiosità verso gli enigmi posti dalle tracce documentarie del passato, sta di fatto che mi sono rapidamente persuasa che gli storici si amputavano di una chiave di comprensione indispensabile quando pensavano di poter fare a meno del concetto di genere nella loro analisi dei fenomeni storici.

Il lavoro su questi temi che a Parigi ho condiviso con storiche, sociologhe e antropologhe mi fece accettare con entusiasmo (e devo ammettere, con una certa incoscienza dei rischi e dei limiti dell'impresa) il progetto della casa editrice Laterza di tentare- eravamo alla fine degli anni ottanta- una prima sintesi della storia delle donne in Europa. Si è trattato di una collaborazione tra storiche di periodi, nazionalità e orientamenti scientifici e politici i più diversi e di una collaborazione con editori eccezionali, che ha profondamente segnato coloro che vi hanno preso parte.

Tra i "discorsi" tenuti dai notabili fiorentini della fine del Medioevo che attiravano la mia attenzione, mi era capitato di incontrare anche delle immagini; immagini a se stanti o riferite a degli oggetti che affollavano le case dei notabili e venivano contemplati e manipolati da loro e dai membri meno eloquenti della famiglia: le donne, i bambini, i servitori. Per l'uso che ne veniva fatto, per i discorsi che suscitavano o che ad esse si riferivano, queste immagini mi apparivano rivelatrici, al pari se non più di altre fonti documentarie. Oggi noi consideriamo opere d'arte e collochiamo nei musei oggetti che nel passato abitavano i luoghi domestici ed erano considerati di uso comune, indipendentemente dal loro significato sacro o dalla loro pretesa estetica. Queste immagini, situate quotidianamente sotto gli occhi della famiglia, donne e bambini compresi, potevano essere interpretate o reinterpretate alla luce dello specifico contesto storico e sociale che i libri di famiglia avevano rivelato. Con grande piacere e interesse ho dunque preso nuovamente in esame oggetti come i cassoni nuziali, o i deschi da parto ricevuti alla nascita di un bambino, o le statuette del Bambin Gesù e le sante bambole che compaiono nelle doti di spose laiche o di religiose: questo "arredo" domestico acquisiva significato non solo, come comunemente si pensava, in relazione alle diatribe di un predicatore come Savonarola o di un teologo come sant'Antonino, oppure a confronto con

“**Christiane Klapisch-Zuber** - ha sottolineato il preside di Lettere e filosofia, Alfonso Maurizio Iacono - è una delle più note studiose, in ambito internazionale, della storia italiana del tardo Medioevo e del Rinascimento. Una definizione sicuramente troppo stretta per una studiosa che ha sempre dimostrato una rara capacità di dialogare con storici di altri periodi e con specialisti di altre discipline, disseminati in varie parti del mondo. I suoi libri sono stati tradotti in numerose lingue e le sue ricerche sono state presentate in seminari e convegni di istituzioni internazionali, dagli Stati Uniti al Giappone.

La sua formazione di storica è maturata, a partire dai primi anni sessanta, nell'ambito della VI sezione dell'École Pratique des Hautes Etudes di Parigi. In quell'istituzione di specializzazione post-universitaria, poi divenuta École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e assurta a fama mondiale, Christiane Klapisch Zuber ha insegnato dal 1979 al 2001. Ma le sue ricerche non sono riconducibili a un'unica tradizione storiografica, seppur prestigiosa, come quella dell'École. Basta considerare il volume recentemente pubblicato in suo onore, che raccoglie i saggi dei numerosi allievi e amici, per rendersi conto della molteplicità dei suoi interessi di ricerca e di insegnamento e della varietà delle metodologie utilizzate. Interessi che spaziano dalla storia economica e demografica alla storia della famiglia e delle donne, dalla storia delle rappresentazioni e delle mentalità alla storia politica. Interessi che hanno aperto nuove piste d'indagine, a loro volta divenute punti di riferimento fondamentali per la ricerca storica.

La Toscana è stata sempre al centro delle sue ricerche e alla Toscana ha dedicato alcuni dei suoi libri più importanti, come l'imponente lavoro, condotto con lo storico americano David Herlihy, sul catasto fiorentino del Quattrocento, pubblicato in francese nel 1978, o come *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, del 1985. Il suo ultimo libro, *Retour à la cité. Les magnats de Florence, 1340-1440*, Paris 2006, sta per uscire in italiano per i tipi di Viella.

Recentemente, nel marzo 2003, a Toronto Christiane Klapisch Zuber ha ricevuto dalla Renaissance Society of America il prestigioso premio Kristeller. Nell'ottobre 2004 l'Istituto Universitario Europeo di Firenze le ha conferito il dottorato honoris causa in Storia e Civiltà.

Per gli storici, e non solo per gli storici, della facoltà di Lettere di Pisa, Christiane Klapisch Zuber è ormai da vari decenni un'interlocutrice privilegiata, che ha suscitato molti dei nostri interessi e collaborato in maniera decisiva a molti dei nostri risultati. Dalla sua cattedra della École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e con i suoi frequenti soggiorni di studio in Toscana, ha creato e tenuto vivo un legame culturale e scientifico decisivo per la caratterizzazione internazionale della nostra ricerca.”



Foto di Bruno Sereni

## A Pisa gli storici della SISEM si sono interrogati sul tema della valutazione

A febbraio si è svolta a Pisa la V Assemblea della Società Italiana per la Storia dell'Età Moderna (SISEM) dal titolo "Valutazione e discipline storiche". Costituitasi ad Arezzo nel maggio 2003, la SISEM si pone l'obiettivo di elevare e diffondere la cultura storica e in particolare di promuovere gli studi di storia del Rinascimento e dell'età moderna in Italia (secc. XV-XIX) nella loro più ampia accezione e di valorizzarli in ambito scientifico, accademico e civile. È composta dalla quasi totalità dei professori ordinari e degli associati italiani del settore della storia moderna e da un ampio numero di ricercatori.

La scelta dell'Ateneo pisano come sede dell'assemblea, incontro di particolare interesse per l'elezione del nuovo presidente e di parte del direttivo, ha rappresentato un importante riconoscimento per il lavoro svolto dai membri pisani del direttivo uscente dell'associazione: Elena Fasano Guarini, che è stata vicepresidente dell'associazione, e Stefano Villani che ne è stato il segretario. Il loro contributo si è concretizzato in particolare nella creazione del Portale di Storia moderna ([www.stmoderna.it](http://www.stmoderna.it)) che con la SISEM collabora strettamente. Il portale, uno dei siti storici più visitati in Italia, ricco di risorse dedicate a studenti e studiosi nel campo della ricerca storica moderna e contemporanea, ospita infatti una sezione dedicata all'associazione.

L'assemblea ha avuto più di trecento presenze. A sostituire Maria Antonietta Visceglia nella presidenza dell'associazione è stato eletto Giovanni Muto dell'Università Federico II di Napoli e all'interno del comitato direttivo è stata eletta la ricercatrice pisana Paola Volpini.

Come spiegano i professori Fasano Guarini e Villani, organizzatori dell'incontro, il tema prescelto è stato quello della valutazione scientifica in rapporto alle nuove tendenze che sono emerse a livello universitario più generale e dei problemi che esistono in particolare per il settore storico. La società dei modernisti ha voluto, infatti, investire energie nella valutazione ritenendolo un tema ad oggi di grande rilevanza scientifica e politica. Essendo questo un tema che travalica i confini strettamente disciplinari sono stati invitati al convegno i rappresentanti delle società storiche sorelle: la società degli storici contemporaneisti (SISSCO) e la società dei medievisti (SISMED). Si è inoltre voluto avere un riguardo verso quella che è la situazione europea attraverso la relazione del docente islandese Guðmundur Hálfðanarson, dell'Università di Reykjavik.

Dalla discussione è emerso come non possa esistere un sistema di valutazione efficace che non poggi sul consenso dei soggetti interessati e quindi la necessità di coinvolgere i settori scientifici in maniera diretta. Si rende necessario altresì accettare che la valutazione sia collegata con una politica premiale e d'incentivazione che abbia un peso sull'allocazione delle risorse e sulla progressione delle carriere. Non è poi possibile importare meccanicamente modelli di valutazione provenienti da altri paesi non tenendo conto della tipicità della cultura italiana, dei criteri inevitabilmente diversi tra i vari ambiti disciplinari e di una specificità nella ricerca in ambito storico e più generale letterario dalla quale non è possibile prescindere.

Nasce da qui l'esigenza di lavorare per la diffusione di una cultura della valutazione all'interno della comunità della ricerca storica ed in particolare per la creazione di criteri, condivisi e trasparenti, parametri, tecniche e metodologie di valutazione nell'ambito delle scienze storiche e più in generale delle scienze umane.

**Susanna Giusti**

[s.giusti@adm.unipi.it](mailto:s.giusti@adm.unipi.it)



le opere d'arte dei maggiori artisti, come Desiderio da Settignano, di cui non potevano che essere una forma in qualche modo degradata. Gli atti notarili e le scritture private, che precisavano i trasferimenti di questi oggetti da una famiglia all'altra e la loro utilizzazione familiare, restituivano loro una vita propria.

L'analisi dei legami e delle preferenze affettive, delle relazioni e delle solidarietà decifrabili nei libri di famiglia metteva in luce alcune strutture profonde della parentela e i modi di esprimerle. La gente del Medioevo era appassionata non solo di genealogie, ma anche di schemi e grafici. Da tempo si utilizzava un semplicissimo repertorio di segni grafici per far capire visivamente, con un solo colpo d'occhio, o per analizzare in profondità gerarchie e concatenamenti di eventi, idee e concetti. Il mondo della parentela, con le sue ramificazioni e suddivisioni, si prestava particolarmente a questo tipo di rappresentazione. Me ne sono resa conto studiando qualche schema di genealogie fiorentine del XIV e XV secolo. Rimasi colpita dal carattere sistematico delle loro scelte e delle loro omissioni. Analizzandole bene, si scopre che i Fiorentini operavano una selezione dei dati genealogici e li inserivano nei loro schemi sbandierando chiaramente le loro preferenze: preferenze per il sistema di filiazione e successione dei beni patrilineare, per la rappresentazione discreta se non nulla delle donne, e per la rappresentazione delle discendenze dei lignaggi per fratri di individui uguali. Cercai allora al di fuori della Toscana i criteri alla base delle rappresentazioni genealogiche della stessa epoca, e a piccoli passi arrivai a concludere una lunga indagine, nel tempo e nello spazio, sulla storia e la geografia delle immagini genealogiche nell'Europa del Medioevo e del Rinascimento. Scoprii come, e cercai di capire perché, questo periodo aveva arricchito i suoi schemi austeri integrandoli con una figura chiave del suo immaginario: l'albero.

Il va e vieni fra le rappresentazioni figurate della parentela - dagli schemi più aridi alle immagini più ricche di invenzioni visuali - e i discorsi esplicativi dei loro principi informativi non erano l'aspetto meno interessante di questa storia millenaria. E qui, mi sono di nuovo sorpresa a meditare con più piacere davanti a uno schema o a un'immagine genealogica che davanti a un testo scritto quale una lista d'antenati riportata da qualche cronista

o storico di famiglia. Mi è parso che il disegno, la figura schematica o ornata, dovessero essere letti nel loro peculiare linguaggio, un linguaggio che può suggerire, con i suoi vuoti, le sue elisioni e i suoi legami, delle cose che il testo non può o non vuole dire.

Oltre alle manipolazioni delle genealogie concrete, che generalmente pretendevano di corroborare o demolire la linea di successione o la leggenda fondatrice di una dinastia, le immagini genealogiche mi sono sembrate un magnifico terreno in cui studiare le concezioni medievali e rinascimentali del tempo e della storia. Le figure delle genealogie di Cristo, per esempio, caratterizzate dall'attesa escatologica, dalla preparazione alla fine dei tempi, hanno tuttavia subito un'evoluzione fra il decimo e il diciottesimo secolo: dai diagrammi alquanto indifferenti alla coerenza del vocabolario grafico tipici dell'epoca carolingia, e dalle rappresentazioni segmentate dello svolgimento temporale, a delle immagini dotate, a partire dal Duecento, di una chiarezza magnifica e di una logica grafica senza difetti; ciò che rivela che allora i chierici e le élites laiche prendevano coscienza del fatto che la storia sacra e la storia umana sono inseparabili e che la seconda è il prolungamento necessario della prima. In effetti, è da questo momento che la storiografia comincia a fondarsi sulla genealogia, e che, per esempio, i principi d'Europa rivendicano origini non solo troiane ma anche bibliche. Le immagini genealogiche delle casate principesche e regie che si moltiplicano da quella data devono dunque essere considerate nel loro contesto cristiano e sacrale.

In seguito, il mio interesse per la coscienza di sé nutrita dalle famiglie medievali, rivelata da fenomeni vari, quali le forme dei nomi e cognomi, i rituali domestici, la genealogia e la memoria familiare, mi ha spinto a dedicarmi a un'altra lunga ricerca di storia sociale e politica, da cui erano per una volta assenti il privato, l'intimità domestica, le donne e le immagini. Essa ha riguardato un gruppo dell'aristocrazia cittadina e rurale, politicamente emarginato nella Firenze del Tre e Quattrocento, che veniva allora designato e anzi stigmatizzato come quello dei "magnati". Partendo da un fatto particolare ma illuminante - i loro cambiamenti di nome al momento del reintegro nella comunità politica - ho percorso un campo che mi era ancora relativamente sconosciuto: l'ambito del

## L'insegnante e la collega

Il capitolo finale della *Laudatio* pronunciata dal professor Roberto Bizzocchi in onore di Klapisch-Zuber è stato dedicato al rapporto della storica francese con l'Università di Pisa: "Lungo un buon quarto di secolo, alla VIe section dell'École Pratique des Hautes Etudes, poi École des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, Christiane Klapisch-Zuber ha animato il suo seminario di 'Demografia e antropologia storica dell'Italia medievale', e organizzato con altri colleghi quelli di 'Storia e antropologia delle società europee, XV-XX secolo' e 'Antropologia comparata delle società europee e asiatiche XIII-XIX secolo'. È stata così una delle personalità chiave della creazione di quel clima culturale di eccezionale originalità scientifica e apertura internazionale che caratterizza quell'istituto, e che si traduce fra l'altro nella pubblicazione della rivista, prestigiosa e seguita in tutto il mondo, 'Annales', cui lei stessa ha costantemente collaborato attraverso gli anni con numerosi articoli. Capace di interagire coi cultori dei campi di studio più lontani dal suo, ma specialista in proprio dell'Italia e della Toscana, ella è stata in particolare un punto di riferimento preziosissimo e insostituibile per gli storici italiani e toscani fuori d'Italia. La sua disponibilità al confronto e al dialogo, la vivacità dei suoi interessi si possono immaginare e forse non hanno bisogno di essere descritti in dettaglio. Ma c'è un aspetto della sua personalità scientifica e umana che le è proprio peculiare e la caratterizza spiccatamente: nel testimoniare qui vorrei, senza abbandonare la solennità opportuna in una presentazione come questa, permettermi un tratto più confidenziale. Tutti noi ricercatori in ogni materia sappiamo che una componente non trascurabile, e non necessariamente negativa, del nostro lavoro è lo spirito d'emulazione: non sono certo il solo dei moltissimi colleghi italiani, e molti pisani, di Christiane Klapisch-Zuber che hanno sperimentato come in lei la passione per la ricerca e la generosità personale abbiano cancellato ogni traccia di spirito d'emulazione per far posto alla più altruistica e amichevole disposizione alla comunanza di sforzi per un obiettivo comune. Anche per aver lavorato - lei, collega così grande - fra noi e con noi in tale spirito, e per continuare a farlo, le siamo profondamente riconoscenti."

**Roberto Bizzocchi**

docente di Storia moderna

bizzocchi@stm.unipi.it

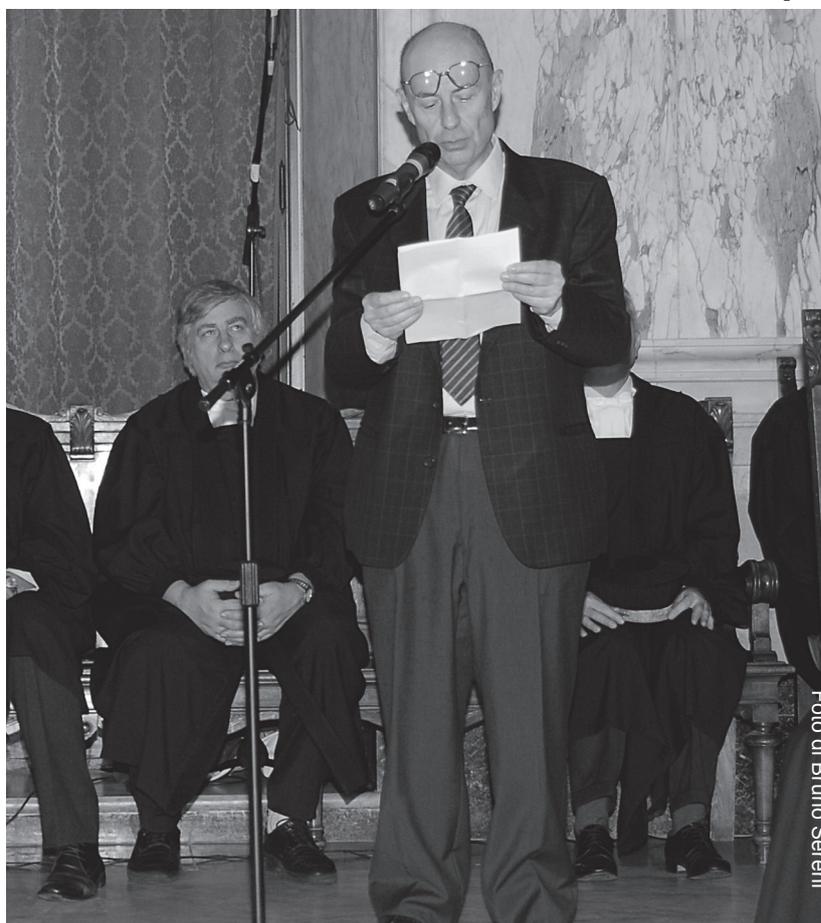
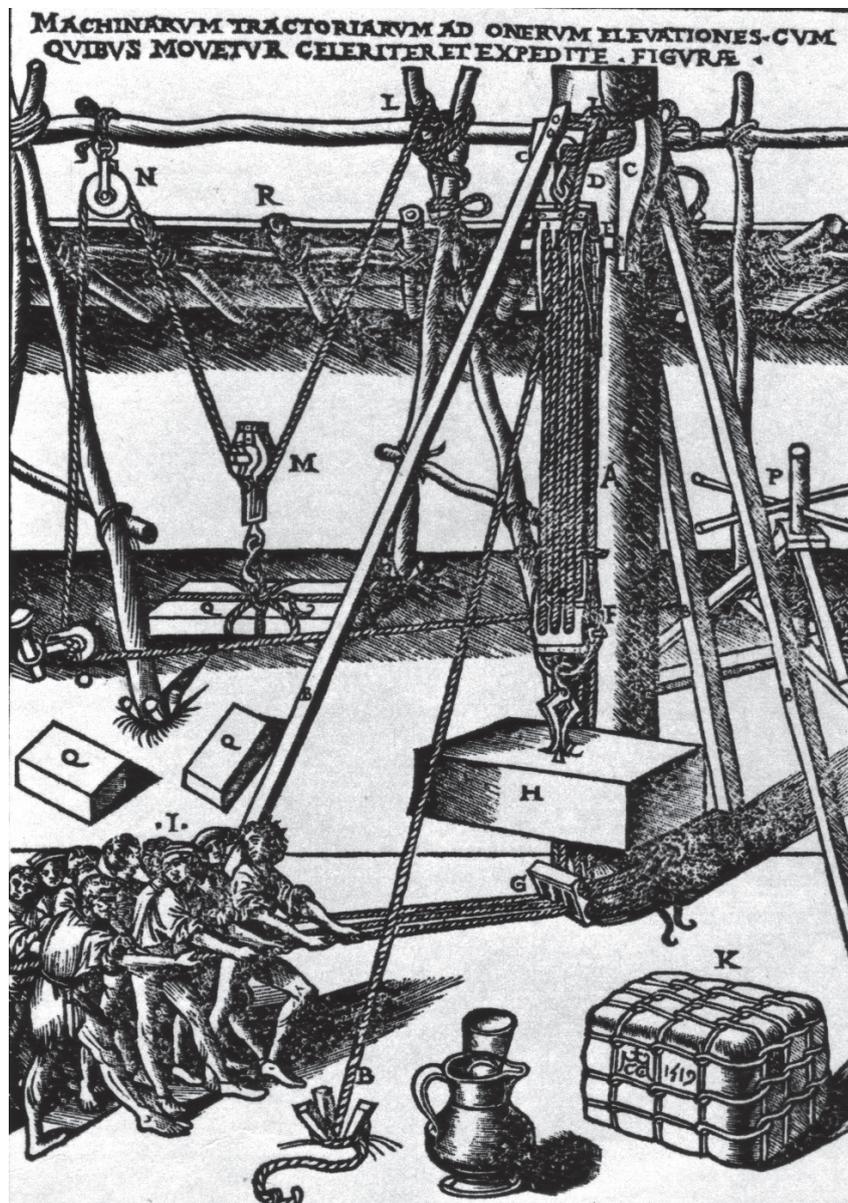


Foto di Bruno Sereni

politico, nelle sue diverse componenti, quali le strutture del potere, l'organizzazione delle competenze giurisdizionali, l'uso di categorie discriminatorie o integratrici, ma anche le speranze, i comportamenti, i progetti dei cittadini desiderosi d'impegnarsi appieno negli affari pubblici. In tempi come i nostri, che troppo spesso favoriscono, nel migliore dei casi, l'ignoranza reciproca fra "civiltà", e nel peggiore l'insulto, il rifiuto e la rabbia assassina, non è stata- credo- una forma di fuga dalla realtà la scelta d'interessarsi alle dinamiche dell'esclusione e della marginalizzazione operanti in una società del passato.

Attualmente, è un altro gruppo sociale che ho cominciato a studiare, almeno in alcune sue caratteristiche correlate

alla parentela. Gli artisti hanno avuto un ruolo pressoché nullo nella vita politica dei Comuni italiani, ma il loro influsso sul nostro immaginario è stato lungo e cospicuo. Mi pare che l'analisi delle linee di filiazione e di trasmissione, materiale e artistica, descritte da Vasari per il mondo degli artisti fra Trecento e Cinquecento offra l'occasione di tornare sulla dimensione "spirituale" (nel senso cristiano) della parentela, un tema spesso evocato da quell'autore. E così, dopo ampie deviazioni per la storia della famiglia, delle donne, della parentela, e delle rappresentazioni figurate e dell'impatto politico di quest'ultima, eccomi tornata agli uomini- ben poche donne anche qui!- che attirarono la mia attenzione ai miei esordi.



Christiane Klapsch-Zuber già dalla tesi si è occupata di storia italiana, scrivendo un volume sulla produzione di marmo a Carrara tra Medioevo e Rinascimento. In questa immagine tratta dal libro *I maestri del marmo, il disegno di un macchina di sollevamento del 1519*.

Non so ancora quanto mi addentrerò nel puro regno delle immagini. Medito comunque di farlo per uno studio di più ampia portata su un tema iconografico, quello del Calvario, che certo pone interrogativi sui rapporti fra testo e immagine, tradizione e innovazione iconografica, committenza e libertà dell'artista; ma rinvia anche ad aspetti più propriamente storici. Infatti esso riguarda il posto del soggetto religioso nei contesti politici del Rinascimento, in specie quanto all'evoluzione delle pratiche giudiziarie, e investe il problema delle attese del pubblico dei fedeli e degli insegnamenti che gli si volevano impartire attraverso le immagini.

Mi perdonerete di aver parlato così a lungo di me stessa, spero- fra l'altro- senza cadere troppo nell'autocompiacimento. Per concludere, aggiungerò qualche notazione che va al di là del mio percorso personale.

Perché, direte forse, dov'è lo spirito unificatore di questo guazzabuglio di ricerche diverse? Queste deviazioni errabonde hanno, almeno per me, un senso? Ho messo le mie riflessioni sotto l'insegna di quel verso di Lucrezio che illustra la ricerca impossibile dello storico, quando cerca nel tempo, nello spazio, o nella propria coscienza un punto d'appoggio al quale fissare con sicurezza il proprio oggetto: "Da nessuna parte, anima mia, da nessuna parte, si trova il passato che ti è caro". Quel passato che non chiama a raccolta altri che dei morti, dei fantasmi, trattati dallo storico come se fossero degli esseri viventi... Quel passato che nessuna immagine, nessun documento, nessuna traccia materiale saprebbe circoscrivere o contenere nella sua impossibile totalità... Quel passato che lo storico ricostruisce alla luce d'interessi e anche di passioni molto attuali... Cosa cerca dunque lo storico quando tenta di richiamare in vita il passato?

Ci si può domandare se la ragione di tale ricerca sia da individuare nel piacere della ricerca stessa, il piacere fin troppo egoistico della degustazione antiquariale del passato, che per altro gli stessi storici raramente osano invocare come giustificazione del loro lavoro. Non sorridete, studiosi di altre discipline, del fatto che il vostro collega storico trovi la sua felicità nella decifrazione degli sgorbi tracciati tanto tempo fa su di un manoscritto ormai consumato; che si diverta a mettere sottosopra vecchi archivi polverosi; che si commuova nel raccogliere qualche

granello di sabbia con cui uno scrivano, forse al tempo della Peste Nera, asciugò il suo inchiostro; e che s'incanti davanti a una caricatura, un ghirigoro, un fantastico disegno animalesco che una volta aiutò un compunto notaio a sopportare la noia che lo assaliva nell'atto di verbalizzare una seduta di governo, o di copiare un dotto trattato di scienza. La ricerca è fatta anche di questi piaceri minuti. Ma bisogna confessarlo: lo storico arriva a gioire soprattutto quando, frugando fra i mazzi delle vecchie carte, s'imbatte nel documento inatteso, o troppo a lungo atteso.

Queste felicità, anche minuscole, sono un aspetto della ricerca storica che non si deve prendere alla leggera! Ma- diciamo- seriamente- pongono pure il problema della costituzione dei "fatti" storici e della natura del lavoro dello storico, con le importanti domande che ne conseguono. Innanzi tutto, se il passato di cui egli va alla caccia risieda nel suo stesso apparato di documentazione, cioè in un luogo lucrezianamente da lui stesso definito, e da dove pretenderebbe di poter disseppellire delle particelle significative di vita vissuta. E poi, se in quel luogo lo storico, aggiungendo senza tregua il tassello mancante all'una o all'altra delle sue serie di fonti, al suo racconto degli avvenimenti, alla sua ricostruzione di una biografia, oppure scoprendo il documento contenente la spiegazione convincente e definitiva di un problema, possa non solo placare la sua sete personale di conoscenza e alimentare un dialogo fecondo coi suoi simili, ma anche finalmente dimostrare addirittura la sua utilità sociale.

Vale la pena, infatti, domandarsi se il nostro storico cerchi di dialogare coi suoi predecessori o i suoi contemporanei, sull'esempio dei filosofi che intrattengono attraverso i secoli una conversazione senza fine. Ma rari sono gli storici che sappiano riprendere il gioco impostato da altri. I dialoghi fra storici si riducono spesso ad aggiungere una pietra a un edificio più antico, senza metterne in discussione le fondamenta; essi sono spesso frammentari, parziali ed effimeri.

Non si può neppure dire che il luogo dello storico, se non si trova né nelle tracce del passato né nei dibattiti che egli suscita, risieda nei modelli epistemologici che egli costruisce. I lavori degli storici sono infatti di tipo cumulativo e, per loro natura, se non incompiuti, almeno non definitivi. Bisogna forse rassegnarsi



*La fase della lizzatura in una immagine tratta dal libro I maestri del marmo.*

al fatto che il passato ricostruito dagli storici si profili, non senza fatica, attraverso le loro approssimazioni successive, la molteplicità dei loro possibili approcci. Oggi gli storici hanno rinunciato a racchiudere il passato entro schemi interpretativi forti, entro modelli indiscutibili: sentono infatti che se pretendessero d'imporre schemi e modelli, i loro edifici cadrebbero troppo presto sotto i colpi della critica e anche semplicemente del tempo.

E allora, di cosa va in cerca lo storico? E quali sono gli aspetti salienti del suo lavoro e i risultati dei suoi sforzi? Non sarebbe difficile- ammettiamolo- descriverne alcuni in termini limitativi e perfino negativi: la vana rincorsa di ombre lontane, che non hanno più nulla da dirci sul nostro mondo; la lotta inutile contro l'impossibilità di una spiegazione ultima delle cose; la fatica di Sisifo nello sforzarsi di illuminare momentaneamente qualche raro punto in una

massa di oscurità; l'esercizio disinteressato ma elitario di una curiosità intellettuale priva di ogni verificabile effetto positivo sulla condizione degli uomini nel mondo; e addirittura, il gusto di una professione divertente per i suoi adepti, ma costosa, benché meno di altre, per le finanze pubbliche degli Stati.

Non si può negare che nella ricerca storica ci siano anche tali componenti. Eppure, dobbiamo porci una semplice domanda, più forte di tutti questi dubbi e di tutte queste obiezioni: possiamo davvero vivere senza il nostro passato? Lascio decidere a voi se quel passato "che ci è caro" non risieda prima di tutto nel nostro bisogno esistenziale, ineliminabile, di continuità e di trasmissione. Senza di esse, la nostra coscienza rischierebbe di ridursi a qualcosa di simile a un arido deserto.

**Christiane Klapisch-Zuber**

# Homo Instabilis

*Una riflessione sulla sociologia della precarietà*

di **Stefania Milella**

*A settembre è uscito il volume Homo Instabilis. Sociologia della precarietà, curato da Mario Aldo Toscano, direttore del dipartimento di Scienze sociali. Il testo, edito da Jaca Book, raccoglie una serie di ricerche, sia empiriche che teoriche, svolte nel quadro di un progetto di rilevante interesse nazionale, cofinanziato dal Mur e dalle Università di Pisa, Lecce e Palermo, volto all'analisi del tema del lavoro nel nostro paese e più in particolare delle varie forme di precarietà. Il professor Toscano ha approfondito l'argomento con Stefania Milella, che ha partecipato alla stesura del libro scrivendo un saggio.*

Come spiega il professor Toscano, coordinatore scientifico del progetto, in una recente intervista: “ci siamo ritrovati intorno ad una proposta di ricerca che avesse come tema la flessibilità e la precarietà declinata in diverse maniere: nell’ambito del lavoro, ma con variazioni tipiche delle diverse unità di ricerca e convogliate verso un progetto unico, come si vuole nell’ambito di un Prin. Cosicché nel Salento, i colleghi salentini si sono occupati della flessibilità/precarietà nel mondo del lavoro legato alle condizioni agricole e dei servizi. Nel caso di Palermo il tema invece è quello dell’inserimento nell’ambito della precarietà dei lavori - ultraprecari e ultraflessibili - assegnati agli immigrati e ai cittadini provenienti dai paesi del cosiddetto Terzo e Quarto Mondo, e abbiamo costruito questi itinerario comune”. “Homo Instabilis”, un voluminoso testo di più di mille pagine in cui sono raccolti i contributi di numerosi giovani ricercatori dell’Università di Pisa, pone al centro della riflessione il problema del lavoro, nei suoi sviluppi odierni e nelle sue molteplici forme di flessibilità e di precarietà. Nell’indagine sono stati seguiti diversi percorsi empirici e teorici riguardo al tema della flessibilità, che è stato analizzato in relazione a molteplici contesti, tra cui: la scuola, l’Università, l’ambito portuale, il settore del cuoio. Si tratta di un tema di indubbia attualità, anche se l’ipotesi di ricerca proviene da stimoli lontani che si sono accumulati nel tempo: “il tema della flessibilità-precarietà è un tema che ha una sua particolare e fondamentale attualità, ma

nello stesso tempo è un tema che ha, nel contesto filosofico e sociologico della modernità, una sua radicale rilevanza, anche a prescindere dalla condizione attuale con cui abbiamo discusso nel nostro volume, riguardante il nostro paese. Sotto questo punto di vista, le più remote stimolazioni concettuali vengono da un libro che ho scritto nel 1988: “Marx e Weber. Strategie della possibilità”... quindi, l’idea della precarietà e flessibilità, in particolare quest’ultima, possono essere declinate all’interno della questione delle possibilità e delle progettualità di vita”.

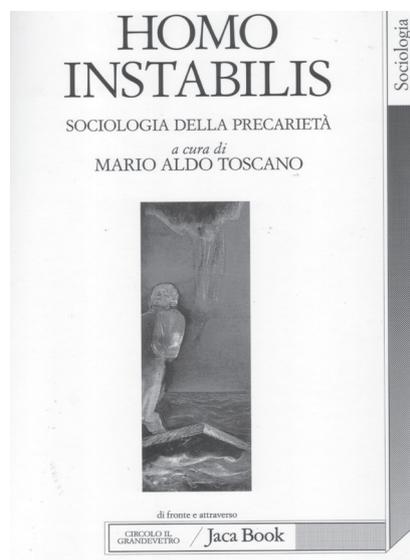
In quel lavoro veniva adottata un’idea positiva del concetto di flessibilità, che non era ancora del tutto collegabile all’idea di precarietà, e si legava piuttosto al concetto di possibilità all’interno del progetto di vita degli attori sociali: “la flessibilità può essere un valore positivo da inserire

nella progettualità propria dell’esistenza di ciascuno di noi, la precarietà al contrario è un valore negativo della stessa flessibilità se si vuole che rende qualsiasi disegno di vita pressoché impossibile. La precarietà significa che siamo sottoposti ad una fluidità eccessiva, e le nostre mete sono continuamente discusse e ridiscusse tanto da diventare alla fine invisibili al nostro orizzonte...”.

Nell’orizzonte della ricerca, il tema della precarietà è stato collegato anche ad un’altra sollecitazione teorica proveniente dalla letteratura sulla modernità, ossia l’idea di fluidità, di liquidità e precarietà dell’esistenza, temi ricorrenti in autori come Bauman, Beck, Giddens.

Date queste premesse concettuali, nella ricerca il focus è posto sui fenomeni di flessibilità e di precarietà che investono oggi i diversi ambiti del mondo del lavoro nel nostro paese, tra cui lo stesso mondo accademico: “nella nostra esperienza immediata abbiamo continue espressioni della precarietà; in ambito universitario, tra l’altro, la precarietà dei giovani studiosi - che possono non essere davvero “giovani” - è eccezionalmente elevata”.

Nell’indagine non è stato assunto alcun punto di vista pregiudiziale, lasciando alle concrete analisi l’opportunità di esprimere tutto il loro potenziale conoscitivo e costituire pertanto fonti originali per una riflessione aperta e non convenzionale. Come spiega Toscano: “il tipo di obiettivo che si intendeva perseguire era quello di una conoscenza più approfondita di questa tematica, con il rifiuto di qualsiasi tipo di retorica, di ridondanza;



tutti amano parlare della precarietà, ma la precarietà è chiaro, ha delle espressioni individuali, bisogna andare a vedere che cosa noi possiamo cogliere da un punto di vista propriamente sociologico”: “abbiamo percorso una strada che non molti sono riusciti a fare, anche perché è molto semplice parlare delle esperienze personali di flessibilità e precarietà, e non di porre in un quadro corretto i riferimenti teorici ed empirici. Siamo riusciti a porre una linea di lavoro convergente e nello stesso tempo dotato di variazioni. Credo che il progetto sia stato condotto a conclusione nel migliore dei modi, e non avrebbe potuto esserlo se non avesse visto la partecipazione di molti giovani studiosi che hanno condotto analisi molto accurate nei settori di elezione. Non sto qui a citare il nome dei giovani studiosi che onorano l’Università di Pisa e che purtroppo sono tra coloro i quali soffrono della precarietà di cui ci siamo occupati dal punto di vista dello studio e della riflessione...”.

La ricerca, di cui il coordinatore sottolinea il carattere innovativo, è stata realizzata con particolare riferimento al contesto toscano, ma anche con una serie di elaborazioni che riguardano la tematica propria della flessibilità nel quadro della cultura del lavoro moderna e della precarietà come un prodotto sistemico di alcune particolari condizioni: “il nostro paese è noto per aver vissuto una stagione particolarmente ampia e lunga di lavoro fisso: il passaggio alla precarietà può essere effettivamente destabilizzante. Ma non parliamo soltanto del punto di vista soggettivo, anche dal punto di vista del sistema sociale in quanto tale; perché se è vero che la precarietà è sofferta dagli individui, gli effetti di medio periodo della precarietà sono effetti che si riversano su tutto il sistema sociale”.

Nella ricerca, ciò che resta fermo è il presupposto della centralità del lavoro anche in un’epoca che sembra far di tutto per ridurne il senso, minimizzarlo o dissolverlo. Per la generalità degli individui, al contrario, il lavoro continua ad essere una risorsa assolutamente imprescindibile e un traguardo da raggiungere per la realizzazione del proprio progetto di vita.

Ma anche il lavoro cambia; cambiano le modalità pratiche, cambiano gli stili, cambiano gli schemi, cambiano le relazioni. Il mondo del lavoro deve essere dunque storicizzato e reinterpretato alla luce di nuovi fattori che agiscono sulle



Foto di Bruno Sereni

situazioni globali e su quelle locali.

Centrale in questo mutevole e variegato paesaggio rimane il tema dei diritti, oggi in vario modo minacciati fino a mettere in serio pericolo l’intero sistema delle garanzie sociali che formano il patrimonio di civiltà più rappresentativo della cosiddetta modernità avanzata: “potremmo dire che la flessibilità è il destino delle economie moderne, ma le economie moderne che lascino degenerare nella precarietà la flessibilità iniziale sono destinate a subirne pesantemente le conseguenze negative. Che cosa comporta tutto questo? Comporta che, per avere un lavoro flessibile che non produca effetti disastrosi sia sulla persona sia sul sistema sociale, abbiamo bisogno di una serie di fattori di vantaggio sotto il profilo del cosiddetto “welfare state”, della politica sociale, ossia della cittadinanza. Dobbiamo rafforzare la cittadinanza, dobbiamo sentirci in primo luogo cittadini per poter perseguire un lavoro flessibile e finanche permetterci di poter essere senza lavoro per un certo arco di tempo e alla ricerca di un nuovo lavoro, nella misura in cui queste soluzioni di continuità, queste fratture nel tempo di vita del soggetto, vengano colmate da una condizione che fa sentire il soggetto cittadino della sua comunità, e non un soggetto che in certo senso viene considerato di secondo livello per il fatto che è in corso una situazione di disoccupazione non voluta...”.

Nella ricerca è stata mantenuta una connessione fondamentale tra lavoro e condizioni di vita: “homo instabilis” rimanda alla nozione di un individuo che vive in un mondo denotato da elevata complessità e instabilità, nel quale anche il lavoro diventa instabile.

Nel passato il lavoro era massimamente stabile, e contribuiva alla “stabilizzazione” del soggetto, dei valori, del mondo;

oggi, la precarietà rappresenta un fatto individuale e generale, un fatto “eminentemente sociologico”.

Allo stato attuale non è più possibile tornare all’utopia del posto fisso, ma nello stesso tempo è necessario che la precarietà venga ridotta, nel rispetto del valore fondamentale della dignità del lavoro: “la lezione fondamentale è che non si può tornare indietro verso il posto fisso, perché le economie moderne non lo permettono... ma il punto nodale è che la dignità del lavoro continua ad essere un valore enorme di cui sono portatori i lavoratori, e questo deve moltiplicare gli sforzi di una comunità che, mettendo in primo piano il lavoro, mette anche in primo piano il lavoratore... ciò significa che naturalmente la precarietà deve essere ridotta, e può essere fortemente ridotta nei suoi effetti negativi dalla presenza di una comunità vigile, che non perde mai i contatti con i suoi membri, e che riesce anche a programmare il reinserimento quando le condizioni contingenti obbligano a sospendere le attività o a rinunciare al lavoro in un determinato contesto”.

La sfida del lavoro odierno, attraversato dalle dinamiche della flessibilità spinta fino a degenerare nel precariato, impone dunque alla società un’assunzione di responsabilità, che non è possibile demandare alle capacità individuali e alle risposte del singolo: “a maggior ragione quando la minaccia dell’instabilità e della precarietà impone scatti di consapevolezza e risposte non divaganti date all’altro che incombe con le sue domande cruciali”.

“*Homo instabilis*, dunque; ma naturalmente incline alla stabilità che tutti gli esseri associano ad una vita degna”.

**Stefania Milella**  
s.milella@adm.unipi.it

# Cultura carceraria e sperimentazioni accademiche

di Giuseppe Sica

*L'anno scorso la casa editrice dell'Università, la PLUS, ha pubblicato il racconto "La domandina" all'interno del volume Scrivere di carcere che trae le sue radici, con stile letterario, da un'esperienza didattica svolta anni fa, quando il Polo universitario penitenziario era appena agli inizi. Nel frattempo quest'ultima attività si è consolidata, grazie soprattutto all'infaticabile lavoro del compianto Renzo Corticelli, in una direzione che tende principalmente a favorire lo studio universitario dei detenuti. Il professor Giuseppe Sica sviluppa la riflessione sul tema, sottolineando l'importanza di un approccio critico alla presenza dell'Università nel "pianeta carcere".*

La mia esperienza didattica e di ricerca nel campo della sociologia della devianza in particolare, mi ha dato più volte occasione di riflettere sui temi legati a questa disciplina. Vorrei perciò condividere la proposta per una più incisiva partecipazione dell'Università al cosiddetto "pianeta carcere", possibile se, oltre all'organizzazione dello studio degli studenti detenuti e alla lodevole reiterazione di momenti accademici di incontro svolti dentro il carcere pisano, assumesse la responsabilità di una presenza scientifica e sperimentale, insomma critica. Ad esempio insistendo perché ai seminari svolti dentro il carcere possano partecipare anche studenti "liberi", o altri interessati. E magari promuovendo iniziative "esterne" aperte anche ai detenuti.

Non dico questo perché desideroso di organizzare eventi, ma perché sono convinto, come cercherò di argomentare, della necessità sociale di aprire il carcere e di aprirsi al carcere. Si tratta di una vera e propria esigenza scientifica, apertamente destinata a contestare l'istituzionalizzazione carceraria e l'ideologia da cui muove. Come si sa, di carcere si muore. Perciò la presenza dell'Università nel carcere non può che assumere il ruolo di un incontro critico; culturale in senso alto: in grado di comunicare possibili aspirazioni di vera libertà.

Evidentemente per realizzare questi obiettivi non basta sostenere lo studio di alcuni detenuti o aprire le porte del "Don Bosco" ai professori di buona volontà. Questo può essere solo un primo passo per innescare un processo di deistituzionalizzazione, che

per sua natura ha bisogno di tempi lunghi. La generazione che li avvia non potrà mai vederne gli esiti.<sup>1</sup> Ciò non toglie che si deve pur cominciare, come dimostra l'esperienza efficace, sebbene anch'essa non priva di ombre, di Basaglia e i suoi in campo manicomiale.

*Sono sempre convinto  
della necessità sociale  
di aprire il carcere  
e di aprirsi al carcere*

Sono lieto che alcuni studenti detenuti al "Don Bosco" abbiano ottenuto il titolo accademico per cui hanno studiato; probabilmente ora sono disoccupati come i loro colleghi universitari non detenuti. A differenza di questi ultimi, però, lo studio ha costituito una più incisiva esperienza di riscatto perché ha dato loro la possibilità di mettere a frutto capacità personali che hanno cominciato a farli uscire dal ciclo dell'esclusione che li aveva introdotti nel circuito carcerario. Mi chiedo tuttavia se la scuola (in termini più chiari: l'università) abbia saputo a sua volta cogliere l'occasione per imparare da questi studenti detenuti, dando loro la parola in modo effettivo e facendo sì che potessero valorizzare le loro risorse di creatività, dando insomma loro

la consapevolezza di essere protagonisti di un'esperienza di riscatto istituzionale.

Giulio Salierno, scomparso due anni fa,<sup>2</sup> ha dimostrato con la sua vita e i suoi scritti quali fossero le necessità e le difficoltà di questo riscatto. Com'è noto, da ergastolano ha ricevuto la grazia dal Presidente Pertini ed è finito in cattedra come professore di Sociologia a Teramo, continuando da lì la sua battaglia contro il carcere. Ho avuto modo di collaborare con Salierno dal 1968.<sup>3</sup> È anche venuto a Pisa e ha lavorato sostenendo la pubblicazione de *La domandina*. La sua ipotesi scientifica è diventata anche la nostra. Egli partiva dall'analisi del sistema carcerario per dimostrarne la sua inutilità, e anche la sua dannosità per il sistema economico sociale in cui conviveva e/o da cui è contenuto.

Abbiamo immaginato che l'uso del racconto e del teatro fossero uno strumento formidabile per entrare nel sistema carcerario,<sup>4</sup> insieme prenderne consapevolezza critica e cominciare a renderlo meno disumano. Evitando esiti riduttivi e contestando un ruolo meramente spettacolare del "teatro in carcere" - che pure può essere apprezzabile come dimostra l'esperienza vulterrana - abbiamo avviato una sperimentazione nelle istituzioni totalizzanti che privilegia la consapevolezza del detenuto o ex detenuto coinvolto attraverso la *pièce* a ripercorrere la propria storia di vita.<sup>5</sup> A Pisa abbiamo teso a mettere in contatto e in confronto studenti universitari detenuti e liberi.<sup>6</sup> Abbiamo lavorato insieme dando vita ad una performance presso il Cinemateatro Lux.<sup>7</sup> Si tratta di iniziative svolte in sintonia con l'allora delegato del

Rettore per il Polo penitenziario, che hanno tuttavia proceduto su binari paralleli; inevitabilmente destinati a non toccarsi mai.

La nostra collaborazione con Giulio Salierno è continuata negli anni successivi, fino alla sua morte; e auspicabilmente proseguirà ancora attraverso l'istituzione di una Fondazione che vorrebbe raccoglierne l'eredità culturale e scientifica. Vorremmo dar vita a un centro multimediale sul sistema carcerario internazionale. Intanto a Roma è già stata costituita una biblioteca<sup>8</sup> in esplicita continuità col lavoro svolto dall'Associazione Papillon, quale espressione partecipativa diretta di detenuti.

Esiste insomma una presenza complessa dell'Università di Pisa nel "pianeta carcere" che non si riduce al solo Polo penitenziario, che pure emerge per la sua valenza istituzionale. Desidero dar voce attraverso le pagine di *Athenet* a questa esperienza meno conosciuta, col desiderio di avviare un tentativo di incontro tra la prospettiva istituzionale perseguita dal Polo penitenziario e quella scientifica e sperimentale che persegue tra mille difficoltà. Ad esempio il libro *Scrivere di Carcere*, appena edito dalla Plus, non ha potuto giovare della richiesta collaborazione dei colleghi impegnati nel Polo penitenziario: probabilmente poco interessati ad avviare un confronto sul merito dei problemi della vita carceraria. Per parlar chiaro, ho l'impressione che prevalgano logiche pietistiche caritative (per non dire assistenzial-punitiva) esattamente funzionali al "pianeta carcere". Questa possibile deriva fa correre il rischio di una prevalenza dei contenuti e dei metodi dell'istituzione carceraria sui contenuti e i metodi di quella universitaria. Del resto è difficile fare pulizia delle incrostazioni culturali che ci pervadono. I nostri pregiudizi fanno parte dei nostri processi decisionali ed è sempre complicato avviare uno sforzo autocritico.

La mia speranza è che in questo caso *Athenet* possa fungere da trampolino di lancio per discutere della presenza dell'Università nel pianeta carcere: in qualche aula, magna o non, vecchia o nuova, attivando comunque un processo di discussione che coinvolga la nostra comunità scientifica, del quale mi rendo disponibile sin d'ora volentieri quale promotore.

**Giuseppe Sica**

*docente di Processi culturali  
e comunicativi*

sica.giuseppe@epii-gn.org

## I diritti umani in carcere

Il progetto "carcere & comunità" è un percorso avviato con un seminario per la sociologia della devianza insieme con Giulio Salierno, nel 2001-02, per la presentazione del suo libro *Fuori Margine*. Il successivo seminario universitario, nel 2002-03, è stato realizzato all'interno del carcere di Pisa sul tema "Diritti umani in carcere", al quale hanno eccezionalmente partecipato alcuni "studenti liberi" - che hanno potuto consumare il pranzo presso la mensa interna - e moltissimi detenuti. Il successo dell'iniziativa è stato tale da suggerirne la prosecuzione e, magari, fuori dal carcere. Nel 2004 un gruppo di studenti ha, quindi, messo in scena al CinemaTeatroLux una parte dell'opera di Salierno *La Gabbia* (nella foto in basso, gli studenti universitari che sulla maglietta hanno scritto il loro numero di matricola).

L'iniziativa del 2004 è stata corredata da un ciclo di seminari - sotto lo slogan "Aprire la città e l'università al carcere" - al Palazzo della Sapienza sui temi caldi dei diritti dei detenuti in carcere cui hanno partecipato personalità di altissimo livello dell'istituzione penitenziaria e accademica nazionale. L'anno successivo è stato sperimentato l'uso della televisione, con un incontro pubblico alla Stazione Leopolda nell'ambito della manifestazione "Pisa città per la pace e per i diritti umani". Infine nel 2007 la pubblicazione del libro *Scrivere di carcere* e la sua presentazione a Pisa, sulle rive dell'Arno, con artisti del teatro di strada del gruppo "Narramondo" di Roma. Attualmente è in fase di realizzazione il progetto per la sperimentazione di un laboratorio teatrale per il gioco del sintomo nei sistemi carcerari, in collaborazione con il Teatro di Cascina.

**Andrea Paolinelli**



## Note al testo

<sup>1</sup> Dopo decine di anni, ancora, qualcuno dubita sulla sanità dell'apertura dei manicomi, come se fosse un fenomeno variabile solo dall'interno che, per i non addetti ai lavori, potrebbe essere decodificabile spettacolarmente citando il nome della rosa di Umberto Eco.

<sup>2</sup> Lunedì 27 Febbraio 2006.

<sup>3</sup> Cioè da quando fungeva da mio docente in un Seminario, sulle istituzioni totali, autogestito durante l'occupazione della Facoltà di Sociologia in Trento.

<sup>4</sup> Vedere Salierno G., 2004, *La Gabbia: il carcere come metafora della violenza quotidiana*, Sapere 2000, Roma, pp. 142.

<sup>5</sup> Stiamo proponendo il varo di un Laboratorio teatrale permanente per il gioco del sintomo nei sistemi carcerari <http://www.epii-gn.org/ssati/Laboratorio/consuntivocascina.htm>

<sup>6</sup> Per esempio con il Seminario diritti umani in carcere tra continuità e multiculturalismo c/o lo stesso carcere di Don Bosco in Pisa, Giovedì 13 Marzo 2003 dalle ore 11 alle 16.

<sup>7</sup> Quale prima sperimentale messa in scena di *La Gabbia*.

<sup>8</sup> 23/VI/06.

Athenet *on-line*: [www.unipi.it/athenet](http://www.unipi.it/athenet)



*La redazione di Athenet ricorda  
il caro amico Renzo*

---

*Chiuso in redazione a aprile 2008  
Stampato al Centro tipografico dell'Università di Pisa*