

## SATTO ANALISI **L'università che cade dalle nubi.**

*Spazi e rappresentazioni della ricerca nel cinema italiano contemporaneo*

### **Premesse**

Le osservazioni che propongo qui vanno lette, piuttosto che come un esito, come un primo tentativo di impostare una ricerca di più ampio respiro. Si tratta, infatti, di considerazioni estemporanee che hanno tuttavia cominciato ad aggregarsi e strutturarsi nel momento in cui, durante la discussione parlamentare della legge Gelmini (legge n. 240/2010), l'università è diventata oggetto di un importante e diffuso interesse mediatico. Ho cominciato in effetti allora a chiedermi, in maniera più strutturata, se le "deformazioni" che mi pareva di rilevare nelle rappresentazioni cinematografiche dell'università avessero qualcosa a che fare con le deformazioni che prendevano forma in altri tipi di discorso, per esempio quello giornalistico e quello politico.

Questa premessa generale determina alcuni aspetti complementari che è importante, seppur schematicamente, evidenziare.

In primo luogo, il termine "contemporaneo" viene impiegato nel titolo in una maniera che definirei ristretta e, tutto sommato, arbitraria: non implica specifici criteri di periodizzazione e non viene inteso come categoria estetica o di poetica; si limita, piuttosto, a "ritagliare" gli ultimi dieci anni della produzione cinematografica (ma anche televisiva, come vedremo) italiana, vale a dire l'arco temporale di riferimento del piccolo *corpus* che si prenderà qui in considerazione.

In secondo luogo, e ancora in riferimento al *corpus*, occorre precisare che l'analisi si svilupperà esclusivamente nell'ambito del discorso finzionale. Ma è evidente che questa visione parziale potrebbe essere approfondita, rafforzata o forse anche smentita da un confronto tra diversi discorsi o rappresentazioni, e che sarebbe quindi estremamente interessante mettere in relazione discorso finzionale, documentario, giornalistico, etc. Inoltre, e sempre in riferimento agli obiettivi di una ricerca più generale che in questo breve intervento si vorrebbe provare a impostare, verranno privilegiati film di ampio consumo: l'intento, infatti, è quello di comprendere in che modo le narrazioni cinematografiche (o televisive) prendano parte alla costruzione della percezione comune e condivisa delle problematiche che interessano l'università italiana<sup>1</sup>.

Da ultimo, vorrei sgombrare il campo da alcuni possibili equivoci.

Non credo in alcun modo che il cinema italiano sia "tenuto" a raccontare l'università, o anche solo a inserirne delle componenti o problematiche nelle narrazioni che propone: piuttosto, mi limito a osservare che lo fa, e che il modo in cui lo fa è a mio avviso discutibile, e soprattutto può essere considerato sintomatico di un atteggiamento più generale.

Inoltre, non ho nessuna intenzione di porre una questione di realismo. Nessuno dei film che prenderò in considerazione può essere definito "realista", in nessuna delle diverse accezioni che il termine ha assunto nella riflessione teorica e storiografica.

Piuttosto, si tratta di film che potremmo definire "verosimili": che descrivono, in altri termini, un mondo che riconosciamo come quello che abitiamo, e che raccontano eventi, azioni e personaggi che in questo mondo potrebbero coerentemente trovare collocazione.

Certo, su questo fondo di verosimiglianza si innestano poi invenzioni più o meno fantasiose, nonché manipolazioni di diversa natura: *Tutta la vita davanti* (2008) di Paolo Virzì, per esempio, adotta il registro del grottesco e della caricatura, mentre un film completamente diverso quale *Come tu mi vuoi* (Volfango De Biasi, 2007) opta per il registro favolistico e mette in scena una fiaba contemporanea e metropolitana. Per cominciare a entrare nel merito dell'analisi, tuttavia, è necessario definire in maniera più precisa il concetto di verosimiglianza.

## SATTO ANALISI Il verosimile, lo stereotipo e l'invenzione

Propongo di intendere con il termine “verosimile”<sup>2</sup> ciò che è conforme a un’opinione comune, condivisa e generalizzata (e che per questo tende ad apparire “naturale”), vale a dire a un corpo di massime, a una visione del mondo, a un sistema di valori. Naturalmente i sistemi di verosimiglianza non sono a-storici e immutabili, e anzi variano a seconda dei generi e delle epoche. In altri termini, in quanto costruzioni culturali, i sistemi di verosimiglianza vengono costantemente rinegoziati e ridefiniti nella cultura: mutano dunque i “contenuti” delle norme, ma “ciò che permane e definisce il verosimile è il principio formale di rispetto alla norma”<sup>3</sup>.

Il verosimile tende dunque a coincidere con “ciò che dovrebbe essere”: e in questo differisce sia dalla verità che dalla realtà, che detengono il privilegio della stravaganza<sup>4</sup>.

Eventi e personaggi di un racconto verosimile sarebbero dunque interpretabili come declinazioni specifiche e particolari di norme e valori più generali che li spiegano; se non c’è norma di riferimento o se la norma non viene rispettata, personaggi e azioni possono risultare vuoi incomprensibili, vuoi ridicoli, vuoi deludenti: in tutti i casi, inverosimili<sup>5</sup>.

Il fatto che un comportamento non verosimile sia anche non comprensibile fa emergere come un determinato sistema di verosimiglianza funzioni anche da principio esplicativo: “il generale determina e quindi spiega il particolare, capire il comportamento d’un personaggio (tanto per fare un esempio) significa riferirlo a una massima accettata e al tempo stesso risalire anche dall’effetto alla causa”<sup>6</sup>.

Quello che è inoltre importante sottolineare del valore esplicativo di un sistema di verosimiglianza è la sua “convenienza”. Secondo tale principio, dal momento che i comportamenti dei personaggi risultano applicazioni particolari di massime generali conosciute e condivise dal pubblico, non è necessario esplicitare le massime: “il rapporto tra il racconto verosimile e il sistema di verosimiglianza cui esso si adegua è dunque essenzialmente muto: le convenzioni di genere funzionano come un sistema di forze e di costrizioni naturali, cui il racconto obbedisce come senza percepirle, e a fortiori senza nominarle”<sup>7</sup>.

Il racconto verosimile costituirebbe uno dei poli di un *continuum* che vedrebbe, all’estremo opposto, il racconto enigmatico, improbabile o deliberatamente non verosimile, che non si cura dell’opinione comune e non si preoccupa di aderirvi; pur trovandosi ai due poli opposti, i due tipi di racconto sarebbero tuttavia accomunati da un identico “silenzio” rispetto al loro funzionamento: per essere esposte, infatti, le massime sono troppo evidenti da un lato (racconto verosimile) e troppo oscure dall’altro (racconto enigmatico).

Ora, e in riferimento a questa definizione dei sistemi di verosimiglianza: che cosa accade, in alcuni film italiani contemporanei, quando si parla di università?

Mi pare di poter sostanzialmente individuare tre fenomeni, peraltro strettamente interrelati.

In primo luogo, eventi e personaggi si accordano a delle massime che tendono ad apparire, allo spettatore più o meno “avvertito”, come degli stereotipi: l’effetto di verosimiglianza permane, ma le massime vengono percepite come banali, semplicistiche. In secondo luogo, tali stereotipi tendono a volte ad assumere una connotazione che potremmo definire patologica. Infine – terza possibilità – eventi e personaggi si muovono nell’evidente assenza di norme largamente condivise: il che segnala una profonda disinformazione o, peggio, un profondo disinteresse. L’assenza di norme consente dunque la massima invenzione e la più sfrenata fantasia: ma probabilmente nessuno se ne accorge, o quanto meno ad accorgersene è solo un gruppo piuttosto ristretto (studenti e docenti, spettatori “avvertiti”) che è dotato di norme (molto circoscritte) sull’universo accademico.

Ma procediamo con ordine, e partiamo dunque dal primo punto.

In qualsiasi dizionario, lo stereotipo viene definito come un’opinione “rigidamente preconstituita e generalizzata”, che “si ripete meccanicamente”. Nel momento in cui le dinamiche di svolgimento di un racconto diventano riconducibili a massime che tuttavia tendono verso lo stereotipo accadono, a

## SATTO ANALISI

mio avviso, due cose. Da un lato, il funzionamento della massima si incrina: una massima che tende ad apparire come “rigidamente precostituita” è, probabilmente, una massima non più pacificamente e totalmente condivisa. Dall’altro lato, il funzionamento della massima diventa visibile, e si compromette così il rapporto “muto” (percepito, in altri termini, come “naturale”) tra racconto verosimile e sistema di verosimiglianza: affinché il sistema funzioni, infatti, è necessario che la massima non venga percepita in quanto tale.

Quando il cinema tocca il tema dell’università, ritroviamo questo processo di stereotipizzazione delle massime in almeno due principali declinazioni: quella del nepotismo e quella che potremmo definire del “barone erotomane” – in fondo, due variazioni sul tema (di per sé delicatissimo e di enorme attualità) dei criteri di valutazione del merito e delle procedure di reclutamento.

In seguito a questo processo, il tema viene banalizzato, semplificato e ricondotto a questioni più generali, all’interno delle quali sfuma nell’indistinto: da una parte, il radicato malcostume italiano della raccomandazione e della famiglia come centro di potere, che riguarderebbe l’università così come altri ambiti lavorativi – senza che nessun elemento di specificità e problematicità del contesto universitario riesca a emergere. Dall’altra il fenomeno delle “veline”, vale a dire il problema dell’accesso privilegiato di figure femminili di bella presenza a particolari posizioni, in virtù dei vizi di una classe dirigente prevalentemente maschile.

A tematizzare la questione del merito e del reclutamento nella versione generalista e stereotipata del nepotismo all’italiana è stato, a pochi mesi dall’entrata in vigore della legge Gelmini, *C’è chi dice no* di Giambattista Avellino (2011), goffo tentativo di raccontare la fantasiosa e rocambolesca vendetta di tre giovani meritevoli (nei panni di “pirati del merito”) contro i raccomandati che hanno stroncato le loro carriere. Abbiamo Irma, un giovane medico che si trova rimpiazzata, in nome dell’internazionalizzazione, dalla fidanzata del primario; Max, un instancabile giornalista la cui assunzione viene per l’ennesima volta rimandata per far spazio alla figlia di un noto opinionista (autore, peraltro, di un libro intitolato *Elogio del merito*); e infine Samuele, un brillante ricercatore precario nell’ambito del diritto penale che si vede portar via il concorso dal genero incompetente del barone di turno.

La storia di Samuele oscilla costantemente tra lo stereotipo del precariato nella sua versione caricaturale (l’ufficio ricavato nei bagni dell’università, fig. 1, la convivenza forzata con gli studenti che coltivano marijuana sul davanzale, fig. 2) e l’invenzione fantasiosa – come nella seduta notturna in cui i baroni, in vista di una paventata perquisizione, sono costretti a ritoccare la documentazione di un decennio di concorsi truccati.



Fig. 1

## SATTO ANALISI



Fig. 2

Il film, nel suo complesso, non fa che alimentare la retorica di un merito oggettivizzato, concepito come “dato di fatto”, autoevidente, e non come costruzione che deriva dall’applicazione di determinati criteri di riconoscimento e misurazione (e su cui la riflessione dovrebbe concentrarsi), e si conclude, in maniera gattopardesca, con un ritorno all’ordine e alla normalità, alleviato da un astratto e consolatorio senso di giustizia e dall’*happy end* che corona la storia d’amore tra Irma e Max. Mentre il nostro ricercatore, ancora precario e costretto agli arresti domiciliari con gli altri pirati, studia diritto penale inglese per andare a Londra – perché, se non in Italia, almeno all’estero il merito dovrà pure esistere!

Solo accennato in *C’è chi dice no*, lo stereotipo del “barone erotomane” caratterizza invece *Cado dalle nubi* (Gennaro Nunziante, 2009) e, soprattutto, *Come tu mi vuoi*.

All’interno di questa triade *Cado dalle nubi* funziona in qualche modo da “ponte”: come in *C’è chi dice no* il barone di turno approfitta della sollecitudine di un giovane brillante per commissionargli ricerche che poi presenterà a suo nome, ma se in *C’è chi dice no* lo sfruttamento avviene sulla base delle promesse di carriera, in *Cado dalle nubi* si fonda sulla esplicita manipolazione del fascino che il professore maturo ma ancora avvenente esercita sulla graziosa e ingenua laureanda (fig. 3).



Fig. 3

**SATTO ANALISI** La situazione si ribalta in *Come tu mi vuoi*, in cui il professore è soltanto maturo ed è la brillante laureanda a manipolare per i propri scopi la lascivia maschile.

Più genericamente, e a prescindere dalla posizione occupata dai ruoli sessuali, è sulla predominanza del “ciò che appare” (rispetto a un ipotetico “ciò che è”) nelle dinamiche del successo sociale che il film prova a riflettere, intessendo i fili di una parabola la cui morale si esplicita in uno stesso episodio che si ripete specularmente incorniciando il film.

L'episodio in questione è un esame universitario: all'inizio del film, i due protagonisti lo sostengono contemporaneamente. Riccardo è un popolarissimo “figlio di papà” della Roma bene che trascura gli studi e, arrivato del tutto impreparato, mette in campo le sue armi seduttive per rimediare un 20 con una piacente “assistente”; Giada, quintessenza della “secchiona” che passa il tempo sui libri e trascura caricaturalmente il proprio aspetto, compiaciuta del suo 30 e lode, confessa al professore di voler continuare a studiare dopo la laurea e gli domanda se, “con la sua cattedra”, ci siano delle possibilità. Il professore si schernisce accentuando il rifiuto con un gesto delle mani che marca una distanza tra sé e Giada, spiegando di “non poter più prendere assistenti” perché “ne ha già troppi” (figg. 4-5).



Fig. 4



Fig. 5

**SATTO ANALISI** Ma, com'è noto, il brutto anatroccolo si trasformerà in cigno. Manipolata per gioco e per noia da un'amica di Riccardo, Giada imparerà a sua volta a manipolare e, tornata dal professore a trasformazione avvenuta, vedrà finalmente riconosciuto il suo "curriculum eccellente": tutti gli impedimenti sono caduti e il professore non ha dubbi nel riconoscere di aver bisogno di "gente nuova e fresca come lei" (figg. 6-7).



Fig. 6

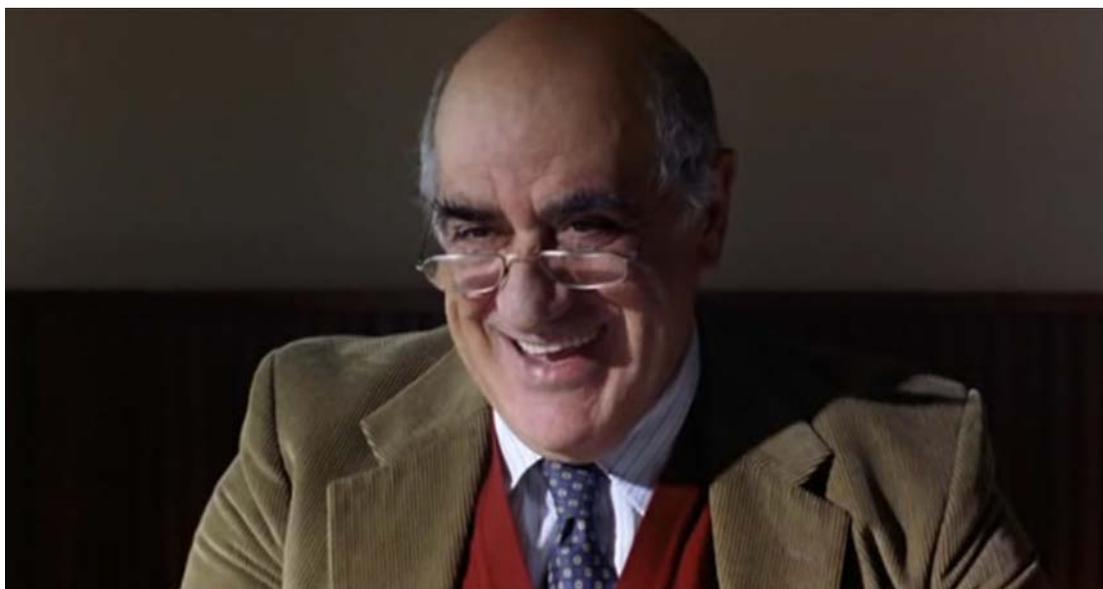


Fig. 7

Si torna così all'identica situazione che ha aperto il film, ma con i personaggi che vanno a occupare posizioni diverse: Giada, nelle sue nuove vesti (letteralmente) di "assistente", ha intrapreso la carriera che

**SATTO ANALISI** voleva con i mezzi che disprezzava (fig. 8); Riccardo, che ha cominciato a studiare, è lì a rinfacciarglielo.



Fig. 8

Nello sviluppo a fini narrativi dello stereotipo del barone erotomane spicca senz'altro il problematico ricorso alla figura dell'assistente, che dagli anni Ottanta non ha alcuna esistenza giuridica e che sopravvive informalmente (seppur sia ormai prossima alla definitiva scomparsa) per identificare, in assenza di conoscenze precise, collaboratori a vario titolo di un docente universitario – che tuttavia non la impiegherebbe mai, e tantomeno farebbe riferimento al concetto correlato (e anch'esso senza più riscontro) di “cattedra”. Ci ritroviamo dunque a metà strada tra l'invenzione e lo stereotipo: non sapendo bene come vanno le cose, un po' si inventa, un po' si fa riferimento a conoscenze diffuse che risultano, a uno sguardo appena più attento, del tutto anacronistiche.

Il riferimento all'invenzione ci porta al terzo fenomeno identificato poco sopra (del secondo ci occuperemo nella sezione successiva): eventi e personaggi si muovono nell'evidente assenza di norme largamente condivise, a segnalare una profonda disinformazione o, peggio, un profondo disinteresse, che danno vita a libere interpretazioni di stereotipi così generici da permettere le più fantasiose elaborazioni.

Uno straordinario esempio lo ritroviamo in una serie televisiva di enorme successo, *I Cesaroni* (2006- ), e più precisamente nell'episodio *Sim Sala Sbam!* (4x15). Nella trama dell'episodio su Wikipedia leggiamo che “il Cesaroni accoglie i due figli di Olga a casa sua perché Emma [psicologa e sorella di Olga] deve preparare un esame universitario”<sup>8</sup>. Si tratta in effetti, come spiega lei stessa, dell'esame “per un posto da ricercatrice all'università”. Poco dopo la vediamo a casa, davanti al computer, con uno dei nipoti, Andy, che l'ha raggiunta e cerca di reclamare la sua attenzione, e il tema dell'“esame” che viene parallelamente sviluppato: Emma riceve la telefonata di un professore, parlano di un testo che sta scrivendo, lei lo ringrazia per alcune indicazioni e promette di portargli il testo la mattina dopo, “tanto l'esame sarà nel pomeriggio”. Alla fine della telefonata (una sorta di diplomatica versione, alla *Cesaroni*, dello stereotipo della raccomandazione), il ragazzino è scomparso. La sera prima dell'esame, Emma passa a casa Cesaroni per dire che non si fermerà a cena: qualcuno le ha rubato il pc ma il “lavoro” per l'esame è salvo, “è sfinita”, “domani è il grande giorno”. Dopo un altro scontro con Andy il grande giorno arriva (fig. 9), ma Emma non riesce a darsi a pace: quando dall'aula magna chiamano il suo nome non è più lì. Non la vedevamo nervosa per un banale esame universitario, no: Emma ha una ben più alta concezione della propria professione e non può accettare la sua incapacità di relazionarsi con un

**SATTO ANALISI** ragazzino che soffre la fuga della madre. Tornata a casa Cesaroni si riconcilia con il nipote, e quando lui le chiede cosa ci faccia lì e perché non sia all'esame, lei spiega di essersi sentita troppo preoccupata per concentrarsi, e candidamente conclude, tra un abbraccio e un sorriso: "Ma non mi importa dell'esame. Ci riprovo l'anno prossimo".

L'episodio in questione è andato in onda il 30 novembre 2010, giorno dell'approvazione alla Camera



Fig. 9

della legge Gelmini: mentre ampi e trasversali settori della ricerca e della docenza sono impegnati in una mobilitazione in risposta alle molte criticità della riforma, e contestualmente i tagli alla ricerca inferiscono su un sistema confuso e ormai esanime, nell'Italia dei Cesaroni i concorsi si svolgono una volta all'anno – e, dal momento che non si ha la più pallida idea di cosa sia un concorso universitario, lo si rappresenta pressappoco come una discussione di laurea (quel "lavoro" che sembra in effetti una tesi e i candidati seduti fuori dall'aula magna).

Crederne che simili invenzioni siano limitate a una *fiction* di ampio consumo sarebbe un errore.

Da questo punto di vista, anche il cinema "d'autore" ha le sue difficoltà, e quando l'invenzione sul mondo della ricerca universitaria va a inserirsi all'interno di un film che si propone espressamente di svolgere



Fig. 10

**SATTO ANALISI** un discorso di denuncia (pur in chiave grottesca, certo) del precariato, gli effetti possono essere ancor più insidiosi.

Mi riferisco, evidentemente, a *Tutta la vita davanti*. Il solo incipit del film è un concentrato di bizzarre invenzioni: per esempio, il bando per il concorso da ricercatore che Marta ritira a mano dalle “assistenti del dipartimento”, con la tesi di laurea in filosofia ancora sotto il braccio (fig. 10); oppure il fidanzato di Marta, 26 anni, laureato in fisica e già ricercatore con uno stipendio di 312 euro mensili (quantificazione troppo esatta dello stereotipo della ricerca mal pagata), costretto a fare il *dogsitter* per arrotondare e, naturalmente, in partenza per gli Stati Uniti, dove avrà i riconoscimenti che merita.

Bizzarrie che ritornano anche nel finale, quando per esempio scopriamo che l'*Oxford Journal of Philosophy* pubblicherà un brillante saggio di Marta (“Heidegger and the destruction of the History of Ontology”, stampato e imbustato poco tempo prima, figg. 11-12) sui rapporti tra il “pensiero di Heidegger, le dinamiche di gruppo fra le lavoratrici di un call center e quelle dei concorrenti di un reality” (come a dire, l'accademia ha incontrato la vita, Marta ha finalmente davvero compiuto il suo percorso di formazione), e che Marta verrà pure retribuita – quasi come sopra, 300 euro: evidentemente, la cifra simbolica che il film ribadisce per sottolineare che la cultura non paga (oltre, evidentemente, a non viaggiare per mail, visto il plico diretto all'*Oxford Journal*).

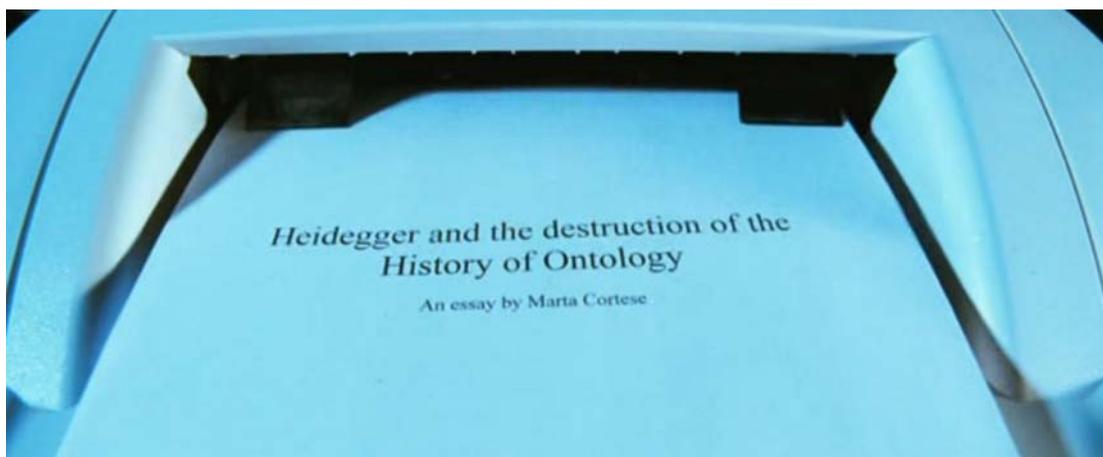


Fig. 11

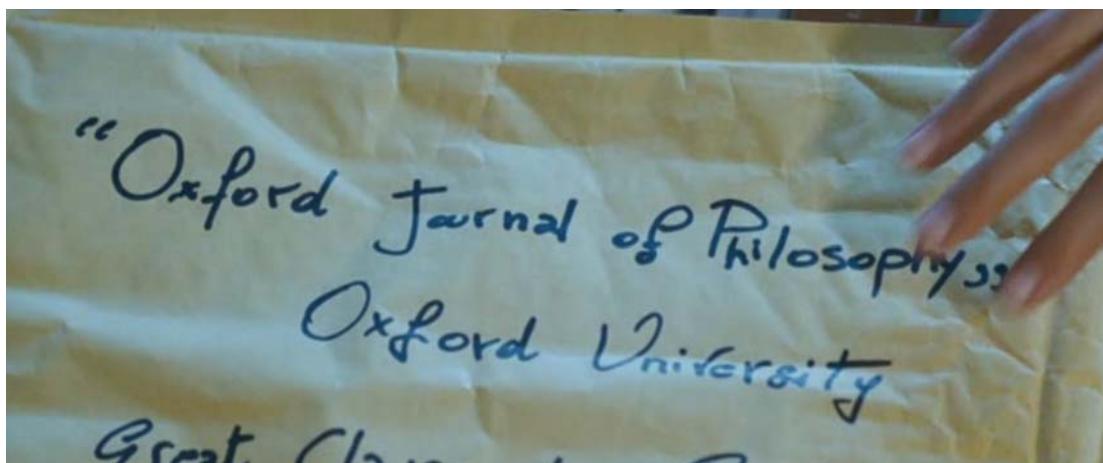


Fig. 12

**SATTO ANALISI** Come precisato in apertura, non credo in alcun modo che il cinema italiano sia “tenuto” a raccontare l’università, così come non credo sia necessario inserire le problematiche connesse alla carriera accademica in una storia che racconta, peraltro acutamente, il precariato dei *call center* e le mostruosità di un’economia malsana. Se si decide di farlo, tuttavia, varrebbe la pena farlo con un po’ di cognizione, così che non resti il minimo dubbio nel distinguere nettamente le deformazioni grottesche dalle banali semplificazioni o dalle improvvisazioni creative, ridicole loro malgrado.

Tentiamo una prima sintesi. In un racconto verosimile, la massima generale spiega il comportamento particolare in maniera silenziosa, fornendo così con discrezione, per ogni effetto, una causa plausibile. Laddove la causa venga cercata nell’ambiente universitario, il racconto si fa pochi scrupoli. Che si ricorra (e non importa affatto se intenzionalmente) a stereotipi o a deliberate invenzioni, poco importa, perché a quanto pare nessuno se ne accorgerà e l’effetto sarà salvo: in altri termini, se per dimostrare la generosità di Emma senza privarla di un futuro occorre dire che i concorsi si svolgono ogni anno, e per raccontare la parabola di Giada e Riccardo occorre far finta che gli assistenti universitari esistano, dove starà mai il problema?

Lo ribadisco: non mi interessa affatto (perché non avrebbe senso) reclamare quello che questi film dovrebbero dire, mi interessa riconoscere che questi film raccontano le cose come “dovrebbero essere”, dando indirettamente prova che, di come l’università dovrebbe essere, nessuno sa nulla.

### **L’università prima del ’68 e l’aula a gradoni**

Si diceva, più sopra, che la stereotipizzazione rintracciabile in alcuni recenti film italiani a proposito di università e ricerca assume a volte una dimensione patologica; e in effetti la stereotipia è anche una patologia, ovvero (sempre dal dizionario) “un disturbo psicomotorio consistente nella tendenza a conservare per un tempo alquanto prolungato un atteggiamento o a ripetere più volte uno stesso atto”. In questa accezione lo stereotipo implicherebbe dunque, più che un problema di generica semplificazione, un problema di durata anomala: avremmo a che fare, cioè, con delle massime sclerotizzate, massime che si sono conservate per un tempo troppo lungo per risultare ancora pacificamente condivise, e che vengono automaticamente impiegate in assenza di più aggiornate conoscenze.

Osservato da questa angolazione, il recente cinema italiano sembrerebbe allora raccontare (e soprattutto mostrare) un’università rimasta curiosamente identica a quella che il Sessantotto avrebbe (avrebbe...) spazzato via: a testimoniare, di nuovo, quanto la contemporanea “università di massa”, così strategica nello sviluppo di un paese e così capillare sul territorio, sia in realtà rimasta lontanissima nella percezione comune, resa invisibile da una generale indifferenza e da modalità di rappresentazione che la riconducono, per comodità e disinteresse, al ritratto di un altro ritratto, meccanicamente ripetuto. Peccato che, in tutti questi anni, il soggetto del ritratto sia alquanto cambiato.

Per entrare nel merito possiamo restare proprio sull’ultimo film preso in considerazione, *Tutta la vita davanti*, e osservare in particolare la scena in cui Marta discute la tesi di laurea.

L’ambientazione, o quello che la prossemica definirebbe “spazio preordinato” (le configurazioni architettoniche statiche), è una prestigiosa aula di rappresentanza, un’imponente aula a gradoni (fig. 13). È innanzi tutto tale configurazione (seppur in assenza di pubblico) a conferire alla discussione il valore di una cerimonia importante che merita un adeguato palcoscenico. Sulla scena, e a livello di spazio semiordinato (vale a dire, e per continuare a utilizzare strumenti della prossemica, l’organizzazione degli elementi mobili ma non dinamici), s’imposta una relazione rigidamente frontale e gerarchica (il tavolo della commissione a un estremo e all’altro la sedia del laureando, frontalità che il montaggio accentua, figg. 14-15) caratterizzata da una distanza (spazio informale) pubblica – vale a dire quella che denota la maggiore formalità nella relazione tra gli attori coinvolti.

## SATTO ANALISI



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

**SATTO ANALISI** Un'altra aula appare anche in *Come tu mi vuoi*, diversa ma uguale: l'aula universitaria è sempre un'aula a gradoni (fig. 16) e lo spazio semiordinato determina, oltre che una relazione frontale, anche una dinamica alto vs basso: la cattedra del professore, affiancato dai suoi due assistenti (quelli che, lo ricordiamo, nel mondo di *Come tu mi vuoi* ancora esistono), poggia su una pedana.



Fig. 16

Ora, si provi a fare un gioco: si prendano la figura 13 (la laurea di *Tutta la vita davanti*) e la figura 16 (l'esame di *Come tu mi vuoi*) e le si confrontino con le figure 17 e 18. Quali differenze si possono notare sul piano della rappresentazione spaziale di episodi della vita accademica?



Fig. 17

**SATTO ANALISI** La risposta è semplice: praticamente nessuna. In riferimento alle categorie prossemiche, i quattro spazi presentano tutti le stesse, identiche caratteristiche. Se non fosse che questa indifferenziazione visiva cela una differenza cronologica sostanziale: due immagini descrivono l'università prima del Sessantotto, le altre due pretendono di descrivere l'università all'inizio del terzo millennio, ma non fanno che replicare, meccanicamente, una norma rappresentativa sclerotizzata.



Fig. 18

Nella figura 17 si sarà riconosciuto il celeberrimo esame universitario di Alberto Sordi in *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961), in una scena che racconta l'università del dopoguerra; nella figura 18, invece, si sarà riconosciuta un'immagine da *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana, 2003), che bene rappresenta l'università prima delle rivolte studentesche: e in fondo non poteva essere altrimenti, dato che ricorre agli unici strumenti rappresentativi di cui ancora oggi sembriamo disporre.

Questa patologia rappresentativa, in film come *Tutta la vita davanti* o *Come tu mi vuoi*, tende a produrre un inquietante cortocircuito, perché la stereotipizzazione o la rielaborazione fantasiosa dei problemi dell'università contemporanea (il barone erotomane o il ricercatore che guadagna 312 euro al mese) va a innestarsi su uno sfondo che ritrae un'università spazialmente identica a quella di quarant'anni fa, e che dunque inevitabilmente ne assume (proprio attraverso la ripetizione di identiche configurazioni spaziali) i valori di tradizione, prestigio, autorevolezza, rigore.

L'esito è un ritratto schizofrenico o, quanto meno, confuso, in cui le banali generalizzazioni dei vizi e dei problemi dell'oggi si stagliano, in maniera apparentemente non problematica, sullo sfondo di autorevolezza e rigore di ieri, con tutte le trasformazioni che a molteplici livelli stanno investendo l'università italiana condannate all'invisibilità, relegate in una nebulosa indistinta e lontanissima.

Com'è noto, i sistemi sintattici prossemici sono stati impiegati anche per leggere le trasformazioni nello spazio teatrale e, di conseguenza, nella concezione stessa del teatro e del rapporto attore-pubblico.

Come ha osservato Keir Elam,

mentre tutte e tre le modalità prossemiche sono di solito simultaneamente operative nella performance, la storia del teatro è contrassegnata da avvicendamenti di prevalenza dell'una o dell'altra classe. Noi siamo condizionati dall'ideale ottocentesco di organizzazione spaziale del luogo teatrale, cioè, un massimo di grandiosità e fissità, che porta a un massimo di fissità.

## SATTO ANALISI

[...] Il testo spettacolare viene presentato come un oggetto già prodotto e demarcato che lo spettatore osserva, invece di costruirlo [...].

Gran parte del teatro moderno ha avuto la tendenza [...] a trasformare [...] la fissità architettonica in informalità prossemica dinamica. Il centro della transazione teatrale è diventato, in questo secolo [il '900], meno uno spartiacque assoluto scena-auditorium che una flessibile e, occasionalmente, imprevedibile manipolazione corpo-corpo<sup>9</sup>.

A voler ben guardare, anche nell'ambito dell'università, nei momenti di contestazione di determinate configurazioni gerarchiche e di determinate concezioni della cultura e dell'istruzione, le trasformazioni sono passate attraverso alterazioni delle condizioni spaziali che hanno fatto mutare i valori in gioco, riducendo a vuote pantomime le azioni che ancora parevano rispettare configurazioni spaziali ormai compromesse<sup>10</sup>.

Di questi mutamenti, nel recente cinema italiano, restano poche, forse nessuna traccia; e soprattutto, non c'è traccia di come le radicali trasformazioni che negli ultimi vent'anni hanno segnato l'università italiana siano passate e stiano ancora passando attraverso radicali trasformazioni degli spazi in cui si insegna e si fa ricerca. Sempre meno, ed è una delle poche cose certe, nelle aule a gradoni: dove gli unici rimasti sono forse proprio i personaggi di film che raccontano e contemporaneamente costruiscono una percezione diffusa dell'università italiana che si nutre di stereotipi e anacronismi e, quando nemmeno questi sono disponibili, inventa a proprio uso e consumo.

Valentina Re

### Note

1. Purtroppo i tempi di chiusura di questo articolo non mi permettono di includere nell'analisi il recentissimo *Universitari – Molto più che amici* (Federico Moccia, 2013). Sarà senz'altro interessante verificare come si pone il film rispetto alle ipotesi di lettura che qui vengono delineate; quello che è certo, è che *Universitari* conferma l'attualità del tema affrontato.
2. Seguendo Gérard Genette, *Verosimiglianza e motivazione*, in Id., *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972<sup>3</sup>, pp. 43-69.
3. *Ivi*, pp. 46-47.
4. Si veda René Rapin: "La verità non fa le cose altro che come sono, la verosimiglianza le fa come debbono essere". *Ivi*, pp. 44-45. Il riferimento è a René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674), in Id., *Œuvres*, Amsterdam, 1709, vol. 2, pp. 115-116.
5. Ovviamente occorre tenere presente che se da un lato, all'interno di un certo sistema di verosimiglianza, i racconti si accordano a un corpo di massime, dall'altro lato, e contemporaneamente, i racconti contribuiscono a costruire e ricostruire queste stesse massime.
6. G. Genette, *op. cit.*, pp. 46-47.
7. *Ivi*, p. 48.
8. Cfr. [http://it.wikipedia.org/wiki/Episodi\\_de\\_I\\_Cesaroni\\_%28quarta\\_stagione%29#Sim\\_sala\\_sbam.21](http://it.wikipedia.org/wiki/Episodi_de_I_Cesaroni_%28quarta_stagione%29#Sim_sala_sbam.21) (ultima visita martedì 2 ottobre 2013).
9. Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 68-69.
10. Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 68-69.