

Il cinema come disciplina. L'Università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)

Testimonianze.

Intervista a Sandra Lischi¹

1. Come è avvenuta la sua formazione in campo cinematografico, e dove è avvenuta?

Mi sono formata al cinema, a Pisa, già prima degli studi universitari, attraverso la mia famiglia, gli amici e gli amici dei miei: fra loro c'era anche Mario Benvenuti, mio padre aveva conosciuto Valentino Orsini e i fratelli Taviani (aveva pubblicato dei loro testi sulla rivista "La Rassegna", di cui era editore). All'ultimo anno del liceo classico sono stata folgorata dal seminario pisano su Rossellini (maggio 1969), curato da Adriano Aprà e Gianni Menon, e credo di aver maturato la mia decisione di scegliere il cinema fra le materie universitarie in quelle giornate, in parte raccontatemi dagli amici più grandi e in minima parte seguite, proprio nell'aula dell'allora Istituto di Storia dell'Arte dell'Università.² Prima ero più orientata sulla letteratura, mia grande passione.

2. Qual è stato l'argomento della sua tesi?

Mi sono laureata in Lettere, Storia dell'Arte, con il prof. Eugenio Luporini, che all'epoca dei miei studi universitari (1969-1973) si era rivelato un interlocutore prezioso, solidale con le sollecitazioni e le proteste degli studenti, disponibile al nuovo, alle aperture disciplinari e ai confronti interdisciplinari. Del resto in quegli anni anche il docente di Storia del Cinema era uno storico dell'arte, Raffaele Monti, con corsi su Fellini. Ricordo che l'attivazione dell'insegnamento di cinema a Pisa nel secondo dopoguerra si deve a Carlo Ludovico Ragghianti (storico dell'arte e studioso anche di cinema), con Luigi Chiarini – grazie a un accordo con il Centro Sperimentale di Cinematografia.³ Titolo e sottotitolo della mia tesi: "Tecnica e ideologia: il ruolo del mezzo audiovisivo. Contributo al dibattito politico-culturale sul videoregistratore". Un malloppo di 450 pagine, più le appendici di circa duecento pagine. Partivo, se non ricordo male, dal dibattito sugli apparati ideologici di Stato (Althusser) e soprattutto dalla serie di articoli su "tecnica e ideologia", appunto, comparsi su alcune riviste francesi di cinema (in seguito con Anita Piemonti abbiamo curato un volumetto, edito da Pratiche, con la traduzione dei principali testi in questione). Nell'anno in cui mi sono laureata era uscito fra l'altro da Feltrinelli il libro di Roberto Faenza *Senza chiedere permesso*, guida all'uso del video in senso "alternativo" (ne scrissi una recensione assai critica sulla rivista "Nuovo Impegno"). E il Festival di Pesaro, cui ovviamente partecipai, aveva organizzato il pionieristico "L'altro video. Incontro sul videotape".

3. Qual è stato il suo primo incarico all'università? Come ricorda quel periodo?

Il mio primo incarico è stato a 18 anni, quando ancora ero matricola, nel 1969-70, e il professore di cinema (alla prima lezione) chiese chi, fra gli studenti, fosse disponibile a condurre dei seminari

¹ La presente intervista è stata rilasciata in forma scritta.

² Ho scritto di questo, ripercorrendo la mia prima formazione al cinema, nella mia testimonianza, *La scelta dell'indisciplina*, in *Dibattito su Rossellini*, a cura di Gianni Menon, nuova edizione a cura di Adriano Aprà, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

³ Per gli esordi dell'insegnamento cinematografico all'Università di Pisa si veda Lorenzo Cuccu, *Chiarini, Ragghianti e noi*, in Lucia Cardone e Sandra Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014.

autogestiti. Alcuni di noi alzarono la mano con imprudente e appassionato slancio e così ci trovammo a coordinare dei gruppi di studio ma anche dei piccoli laboratori, come quelli di realizzazione cinematografica con una cinepresa 16 mm. Dopo la laurea sono stata titolare di borse di studio CNR, di supplenze e di altri contratti “precari”, e nel 1981 (8 anni dopo la laurea) ho passato il concorso di ricercatrice. Negli anni di precariato ho fatto un po’ da “jolly” per vari insegnamenti, dal teatro alla storia dell’arte al cinema, con attività di sostegno alla didattica di vari docenti, ma anche con la collaborazione all’allestimento di mostre del “Gabinetto disegni e stampe” dell’Istituto e la sistemazione dell’archivio di diapositive (in vetro!). Una volta diventata ricercatrice (lo sono stata poi per vent’anni, dal 1981 al 2001) mi è stato assegnato il compito di tenere seminari che affiancavano il corso di cinema e di illustrare le proiezioni del mercoledì pomeriggio: una sorta di cineforum interno, ovviamente in pellicola, coi classici del cinema. Ricordo quel periodo come un tempo di impegno in generale appassionato e collettivo, politicamente vivace (anche con momenti faticosi e difficili), professionalmente incerto, negli anni precedenti l’entrata in ruolo, e progettualmente ricco. Ho fatto anche parte, in quegli anni, del gruppo “Cinema Zero” di Pisa e poi del “Laboratorio Sperimentazione Audiovisivi”, nato da una parte di quel gruppo. Poi (anni Ottanta) sono stata fra le fondatrici del gruppo “Fotogramma Fucsia”. C’era un grande fermento nel campo dell’intervento culturale anche extra-accademico. Commissioni regionali e locali, convegni ARCI, incontri su “Il cinema come bene culturale”, insomma un fervore di iniziative.

4. Com’era visto l’insegnamento di cinema all’interno dell’università?

Male, come (quasi) sempre, allora: ignorato, sottovalutato e talvolta perfino un po’ deriso. Eravamo in una Facoltà di Lettere e, salvo rare eccezioni e nonostante l’intelligenza dei singoli, c’era l’idea che studiassimo cose frivole e inutili. L’impegno per imporre la nostra disciplina come “seria” è stato davvero costante, per anni e decenni, come ben sanno tanti e tante di noi. (Non parliamo poi di quelli che, come me, studiavano la televisione e il video: in quel caso una certa diffidenza serpeggiava anche fra i colleghi della nostra disciplina). Certe volte si aveva l’impressione che non si volesse capire cosa studiavamo e insegnavamo: ma questo si doveva (e si deve) anche alla mancanza di curiosità e di comunicazione reale, di un confronto fra le ricerche e gli studi all’interno degli atenei e delle facoltà.

5. Che corsi teneva? Si ricorda i programmi dei corsi e la relativa bibliografia?

Non tenevo dei corsi: allora li teneva solo il professore. Tenevo dei seminari, spesso di approfondimento dei testi d’esame, su teorie del cinema, su singoli problemi e aspetti del corso. Piano piano ho iniziato a proporre seminari sulla televisione, sul video, sul rapporto fra cinema e video. Il primo corso che ho veramente svolto sul cinema è stato nell’anno sabbatico del prof. Lorenzo Cuccu, nel 1991 se non erro: quell’anno ho tenuto io il suo affollato insegnamento di “Storia e critica del cinema”, svolgendo un corso su Rossellini, Godard e Cahen, autori fra cinema, TV e video, appunto. Nel programma d’esame di Storia e critica del cinema i testi variavano ma ricordo che c’erano Èjzenštejn e Balázs, Kracauer, poi se non erro Bazin e Metz, in seguito anche l’antologia *Leggere il cinema* curata da Barbera e Turigliatto, Antonio Costa (*Saper vedere il cinema*), *L’organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, di Rohmer, *Da Caligari a Hitler* di Leonardo Quaresima, in seguito *L’analisi del film* di Casetti-Di Chio, e anche la storia delle teoriche del film di Aristarco. E i testi collegati ad altri corsi di Cuccu (Antonioni, i Taviani).

6. A proposito delle metodologie didattiche, potrebbe raccontarmi come si svolgevano le lezioni, e quali erano gli strumenti a supporto della didattica?

I corsi erano con lezioni frontali, su singoli autori, inquadrati ovviamente nella storia del cinema: ad esempio Èjzenštejn o Fellini (Polanski, quando di cinema fu docente fu Roberto Tessari, professore di Teatro). Oppure, come nel caso dei corsi di Lorenzo Cuccu, sull'espressionismo tedesco, su Antonioni, in seguito su Metz e l'analisi del film. Talvolta (raramente, se non ricordo male) il tecnico in cabina di proiezione faceva vedere una sequenza (se la pellicola noleggiata per il "cineforum interno" era ancora in sede), altrimenti la lezione era solo parlata, senza immagini. Forse qualche diapositiva con foto da film o foto di scena? Non ricordo. Ovviamente gli studenti erano tenuti a seguire il ciclo di film del mercoledì, in gran parte legati all'argomento del corso ma anche necessari a una base imprescindibile per lo studio del cinema. Videocassette e dvd non c'erano ancora, sarebbero arrivati negli anni Ottanta e Novanta, né, ovviamente, c'era il web con la sua disponibilità di tanti titoli. I seminari invece erano basati sull'interazione (discussioni, relazioni di studenti o di gruppi), soprattutto quando il numero dei partecipanti lo consentiva. Nel corso del tempo gli studenti di cinema sono aumentati e così anche i seminari sono diventati di fatto piccoli "corsi" a fianco del corso principale. Chi li seguiva aveva diritto a un alleggerimento del programma d'esame.

7. Per quel che riguarda la visione dei film, momento centrale nel percorso didattico, quali erano i titoli più ricorrenti nei corsi? Come avveniva la proiezione e come venivano analizzati? Inoltre, ha avuto assistenti che tenevano seminari di approfondimento parallelamente ai suoi corsi, monografico o generale, su cosa vertevano i seminari e come erano strutturati?

Non ho mai avuto assistenti, ero io stessa "assistente", borsista o esercitatrice *ad horas*, come si diceva allora. Il ciclo di film del mercoledì pomeriggio partiva da Lumière e Méliès, Griffith, e gli anni Venti (avanguardie europee e russo-sovietiche) per arrivare a Renoir, a Bergman, a Dreyer, John Ford, Orson Welles, al cinema neorealista e poi a quello della modernità. A seconda dei temi del corso potevano, da un anno all'altro, avere più spazio i film dell'autore trattato. La pellicola veniva noleggiata, e fra la proiezione e il rinvio alla cineteca noi giovani studiosi e "assistenti" la rivedevamo alla moviola, che era collocata in una stanzetta, analizzandola più puntualmente. Quando abbiamo potuto usufruire delle videocassette l'analisi è stata agevole, anzi finalmente possibile, sia durante le lezioni che nelle attività seminariali e di studio personale. Ma fino a quel momento, noi borsisti e poi ricercatori presentavamo ogni film nella sala di proiezione e (ricordo) talvolta nei seminari, facendo noleggiare appositamente i film specifici che ci interessavano. In tal caso si portava il proiettore 16 mm dalla cabina di proiezione all'aula del seminario e proiettavamo direttamente noi sul muro. I seminari, tenuti appunto dai ricercatori o aspiranti tali, erano di solito approfondimenti sulle teorie – i libri da portare all'esame – o di tipo tematico (ricordo un seminario molto bello, interdisciplinare, su Germaine Dulac). Ho svolto seminari sul rapporto fra storia del cinema e sviluppo tecnologico, ad esempio, sulla grande sintagmatica di Metz, sulla catalogazione del film. Ma ho partecipato anche a seminari di e con altri: su Karel Teige e il mercato dell'arte, su Benjamin, sulla polemica sul lusso nel Settecento francese. Quando ho tenuto un mio insegnamento autonomo (prima si trattava appunto di seminari), che affiancava quello di Cinema, e che si chiamava "Teorie e tecniche dei mezzi di comunicazione audiovisiva", alcuni titoli dei miei corsi sono stati: "Fra cinema e video", "Percorsi della sperimentazione fra cinema e video",

“L’audiovisione: Suono e immagine nella ricerca cinematografica e video”, “Appunti sul medium televisione”, “Metamorfosi della visione: temi e problemi della ricerca audiovisiva internazionale”, “Tutte le immagini sono astratte. La dialettica fra realismo e astrazione nella ricerca audiovisiva contemporanea”.

8. Ha avuto particolari modelli teorici e disciplinari di riferimento (ad es. strutturalismo, semiotica, psicanalisi ecc.)?

Mi interessava tutto e non ho avuto modelli: come dicevo, i corsi erano inizialmente con una impostazione “figurativa” (sulla scia di Raghianti) data dal docente storico dell’arte, Raffaele Monti; poi, con Luporini, avevamo organizzato seminari sulla televisione (ad esempio uno, che ricordo con piacere, sullo sceneggiato televisivo tratto da *I Buddenbrook*), con un taglio anche politico-culturale e interdisciplinare. Negli anni universitari ho studiato i formalisti e gli strutturalisti, anche attraverso corsi di letteratura e percorsi da autodidatta; la semiotica audiovisiva (su cui ho seguito anche corsi estivi all’Università di Urbino) ecc. Mi interessava analizzare il linguaggio, quello che si chiamava “la forma”, entrare nel film e nella sua struttura; non mi piaceva la critica “contenutistica” e neanche una cinefilia impressionistica, sovraccitata ed enfatica, quella per cui il tal regista o il tale film è “geniale”. Lo scombusso didattico in anni di contestazione dei vecchi modelli accademici mi ha offerto una formazione che, pur senza evitare la necessità di approfondimenti, è stata anche eretica in modo salutare, aperta e varia: dallo studio delle “marginalità” nell’editoria italiana alla letteratura fantastica (l’indimenticabile Remo Ceserani), dal teatro alla televisione alle arti industriali o cosiddette “minori” fino ai seminari su psicoanalisi e arte. Il tutto in una cornice anche di approfondimento dei contesti e dei moventi economici, linfa vitale (e oggi sottovalutata) per un approccio che doveva molto anche all’impegno politico di quegli anni di formazione civile ed esistenziale.

9. Quali sono stati i filoni di ricerca che ha portato avanti nel corso della sua carriera?

Mi hanno sempre interessato e incuriosito particolarmente le avanguardie (letterarie, artistiche, cinematografiche, musicali) e quindi è stato quasi fatale l’avvicinamento alle sperimentazioni anche televisive e video (in particolare e soprattutto la videoarte, mio principale ambito di studio). Ma allo stesso modo mi hanno interessato le cinematografie indipendenti, quelle minori e minime, dal cinema fatto dai bambini nelle scuole al cinema di ricerca a forme abbastanza di nicchia (allora) del cinema d’animazione; e per un periodo, anche con viaggi di studio, mi sono interessata al cinema sudamericano. Ho esplorato i territori della “non fiction”, incluso il cosiddetto documentario – per un periodo ho insegnato anche alla Scuola video di documentazione sociale, creata a Torino da Daniele Segre. Ho indagato la relazione fra cinema e immagine elettronica, e fra i cosiddetti nuovi media e le arti. Da ricercatrice ho partecipato negli anni Ottanta a un progetto della Mediateca Toscana (condotto da Fernaldo Di Giammatteo) sulle modalità di schedatura del film, argomento su cui poi, con altri, ho condotto una indagine con il CNUCE a Pisa (Centro di Calcolo Elettronico). Ma, ripeto, la mia formazione di partenza è stata anche “tradizionale”, con il cinema classico e narrativo, il cinema d’autore, il cinema della modernità, i grandi critici e i grandi teorici del film. Di questo sono felice, perché mi ha dato una consapevolezza storica del cinema e delle sue trasformazioni, e una base solida. Ora mi rendo conto che questo arricchisce anche il mio modo di insegnare, liberandolo dal rischio di una visione stretta e circoscritta: includendo insomma invece di escludere, considerando intrecci e radici nelle evoluzioni, senza appropriazioni miopi o faziosità

disciplinari, che sono nemiche della conoscenza. E sempre seminando dubbi, mentre da giovane nell'insegnare tendevo più a dare, e a darmi, certezze.

10. C'erano, nei corsi da lei tenuti, delle problematiche ricorrenti, argomenti che riscuotevano più "successo" di altri presso gli studenti?

Ho tenuto seminari sulla televisione, su esperienze innovative in campo televisivo (ricordo ad esempio un seminario molto partecipato su *A TV Dante* di Peter Greenaway), e corsi in cui ho spesso invitato critici, autori e artisti, magari creando anche piccole possibilità produttive (in collaborazione con l'Associazione Culturale Ondavideo), come nel caso dei video su Pisa realizzati da Robert Cahen e da Jem Cohen con una troupe di studenti. In generale la videoarte ha coinvolto e interessato gli studenti: nei primi anni perché ancora non se ne sapeva niente, ora proprio perché se ne sente parlare, invece; allo stesso modo agli studenti interessano la storia della televisione e della radio, che affronto con impostazione "estetica", trattando i linguaggi e le esperienze di punta e innovative. Gli studenti sono molto interessati perché sono argomenti ignoti ai più e su cui fanno delle vere e proprie scoperte, a partire dalle differenze fra cinema e TV (pellicola e immagine elettronica), fra potere del suono e potere dell'immagine, per arrivare alla radio nelle sue stagioni di avanguardia, a trasmissioni sperimentali RAI, alle tematiche e teorie del digitale, agli allestimenti museali interattivi, al *videomapping*, a singoli artisti e artiste.

11. Com'era il suo rapporto con gli studenti? Ha qualche aneddoto da raccontare?

Insegno da 45 anni (escludendo i seminari autogestiti fin dal 1969) e certamente avrei molti aneddoti da raccontare, ma mi asterrò. Con l'avanzare dell'età e dell'esperienza il rapporto si è modificato ma mi pare di aver avuto e di avere un buon rapporto con gli studenti, che in genere mi giudicano, come dicono adesso, "tranqui". Credo di essere disponibile, gentilmente esigente, e nel corso del tempo ho avuto dei bei riscontri. Gli studenti, nel corso del tempo, mi hanno dato molto, anche in termini di idee, suggerimenti diretti o indiretti, elementi di riflessione (anche sulla didattica stessa) e di conoscenza (anche delle problematiche delle varie generazioni che si sono succedute dagli anni Settanta del Novecento a oggi). Con alcuni e alcune di loro ho mantenuto un bel dialogo, anche a distanza, che talvolta si è concretizzato in collaborazioni a iniziative e reciproci inviti per attività, altre volte si basa su scambio di idee e informazioni.

12. C'erano momenti "extra didattici" ai quali prendevano parte gli studenti, come ad esempio festival, mostre, incontri con registi e professionisti del cinema, ecc.?

C'erano e ci sono, sempre molti: l'elenco sarebbe lunghissimo. Il Festival di Pesaro, quello di Salsomaggiore, la mostra del cinema di Venezia, Torino, il festival di Locarno (quello cinematografico e quello video). A Pisa la rassegna del cinema dei ragazzi, le iniziative e gli incontri organizzati dal cineclub Arsenale, la manifestazione Ondavideo (dal 1985) in cui sono intervenuti i maggiori teorici e autori/autrici del cinema espanso e della videoarte. Alcuni corsi a contratto tenuti da professionisti (Storia del costume, Organizzazione dello spettacolo) hanno coinvolto gli studenti in esperienze produttive, sul set, ecc., anche recentemente. Nel mio corso da sempre intervengono artisti, videoartisti, studiosi, critici, cineasti sperimentali e indipendenti, direttori di Festival, ecc.

13. Rispetto alla sua esperienza accademica, quali sono state le innovazioni apportate dalla L. 382/1980 (“Nuovo assetto della docenza universitaria, istituzione del ruolo dei ricercatori e piano di sviluppo”)?

Dal punto di vista personale, il riordino dei ruoli docenti e l’istituzione del ruolo di ricercatore ha consentito il concorso che nel 1981 ha dato l’avvio a un mio itinerario più stabile. Più in generale, si è istituito un assetto meno caotico e meno affollato delle varie figure che gravitavano nel mondo universitario e si sono chiariti appunto i percorsi e le possibilità di carriera. Per quanto riguarda l’istituzione dei Dipartimenti, certo ha avvantaggiato l’accorpamento di discipline affini, rafforzandone alcune. Da noi, a Pisa, già l’Istituto di Storia dell’Arte vedeva assieme le discipline storico-artistiche e quelle relative al cinema e al teatro; si è trasformato in Dipartimento di Storia delle Arti (arti, al plurale). Ricordo che il dibattito di allora sottolineò come si sarebbe in generale potuto fare di più in termini di interdisciplinarietà, anche nel confronto con le aree scientifiche; insomma come i Dipartimenti potessero diventare un’occasione per superare alcuni confini disciplinari rigidi. Invece in genere gli Istituti si trasformarono semplicemente in Dipartimenti, senza allargarsi troppo. Ma forse in altri casi e in altri luoghi è andata diversamente. Poi i dottorati. Quando ho studiato io questa possibilità non c’era.

14. L’introduzione del programma Erasmus ha avuto influenze sullo sviluppo delle discipline cinematografiche?

Non comprendo molto bene la domanda o non so rispondere compiutamente: se si intende sul piano didattico non mi sembra, se non nel fatto che molti studenti stranieri chiedono programmi ed esami in inglese (il che crea anche qualche problema), che i nostri studenti vengono a contatto con altre realtà formative e culturali, che risultano interessanti anche per noi, e che l’internazionalizzazione ha indotto ad attivare dei corsi tenuti in lingua inglese (IPH): per cinema, a Pisa un corso in inglese di “Cinema italiano” attivato per contratto. Può darsi che in altri atenei i programmi relativi alle nostre discipline si siano aggiornati in base alle relazioni e alle necessità didattiche (titolature, equivalenze) create dall’Erasmus.

15. In sintesi, potrebbe descrivere come sono cambiati gli approcci, le metodologie didattiche, i programmi nelle varie fasi del suo percorso accademico, anche nelle varie sedi universitarie nelle quali ha insegnato?

Credo che da quanto scritto finora si possa evincere un percorso di metamorfosi che del resto è stato continuo. Quando ho iniziato, lo studio del cinema era facoltativo nella Facoltà di Lettere; nel regime del 3+2, col triennio di “Cinema, Musica, Teatro” (a Pisa) è diventato obbligatorio, con quantità enormi di studenti e la necessità di corsi di base, sia di cinema che di televisione; e la benefica possibilità di laboratori (ripresa, montaggio, regia e altro). In seguito, con la riforma Gelmini, questo corso di laurea, come quello magistrale correlato, a causa dei parametri di sostenibilità si è dovuto fondere, a Pisa, con Comunicazione (triennio) e Arte (biennio), con una nuova evoluzione che (in questo caso) ha reso di nuovo opzionali gli insegnamenti e meno “compatta” la formazione in campo audiovisivo. I laboratori risultano difficoltosi se non impraticabili e l’ampliamento delle titolature complicato (appunto perché si tratta di corsi non

obbligatori, in una tipologia formativa che prevede ventagli obbligati di discipline e una certa rigidità nell'acquisizione dei crediti) mentre non ci sono risorse per laboratori didattici, poiché sono strutturati, anche come monte ore, in base a un modello non umanistico ma scientifico, inapplicabile alle nostre esigenze e finanze. D'altro canto, le possibilità di convenzioni per insegnamenti e di contratti (pur con le grandi difficoltà economiche e normative sui contratti retribuiti a professionisti), insieme all'istituzione degli stage, hanno arricchito alcune opzioni formative.

Ma soprattutto la cesura nelle modalità dell'insegnamento si è avuta con l'avvento degli strumenti di riproduzione analogici e digitali: il VHS prima, i dvd poi, oggi la rete. Finalmente si può fare lezione col necessario corredo e accompagnamento delle immagini in movimento, e in modo tecnicamente sempre più esteso e leggero. A sua volta, il digitale ha modificato i comportamenti e le "posture" non solo di chi svolge ma anche di chi segue le lezioni, e siamo di fronte oggi alla sfida dell'inclusione di queste protesi personali nell'esperienza didattica. Occorre coglierne le grandi opportunità, pensarle senza pregiudizi e schemi inadeguati.

Quanto alle tematiche, si sono evolute anche con l'evolversi del cinema: le titolature si sono diversificate, e ai grandi autori, ai grandi teorici, ai classici, ai generi canonici, vanno affiancandosi esperienze e autori/autrici "minori", tematiche che corrispondono inevitabilmente a un'idea estesa, fluida ed espansa di cinema. Si riscoprono, in questi ultimi anni, le avanguardie storiche, la sperimentazione e la libertà delle origini: forse perché hanno molto da insegnarci, fatte le debite differenze, sul panorama mediatico odierno. Così, sono contenta (per fare solo un esempio) che i testi di un autore come Ějzenštejn, vera e preziosa "bibbia" di quando ero una studentessa, poi a lungo silente nelle aule e nei programmi d'esame, parlino di nuovo oggi, con rinnovata forza e freschezza, negli anni in cui sto per andare in pensione.