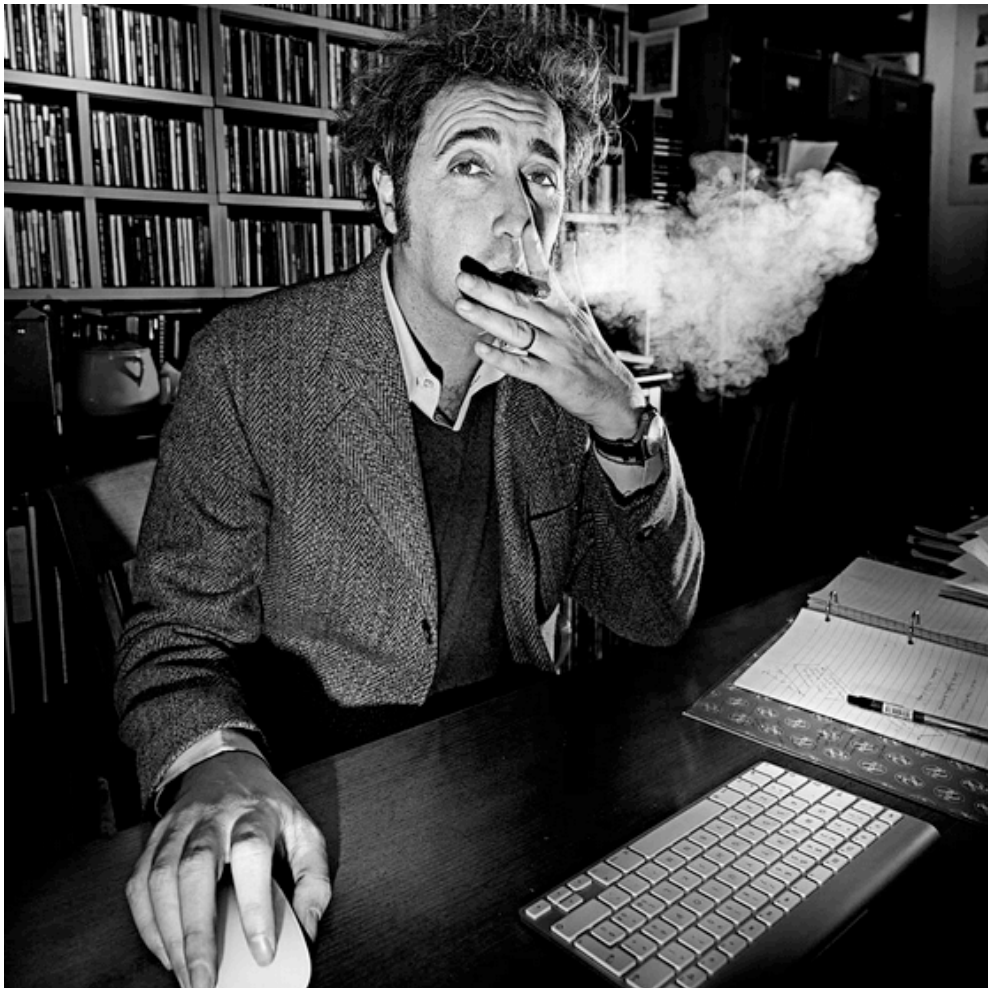


Le immagini del potere. Note sull'identità italiana nel cinema di Paolo Sorrentino

Antonio Iannotta

L'ironia è la migliore cura per non morire, e le cure per non morire sono sempre atroci.
Giulio Andreotti (Toni Servillo), *Il divo*



Il nazional-popolare, ovvero *L'uomo in più*

1980. Un uomo di una certa eleganza entra in un luogo indefinito che scopriremo essere lo spogliatoio di una squadra di calcio di serie A. Ha la cravatta allentata. Impassibile, si svuota le tasche, si toglie l'orologio e la giacca, e la fa roteare platealmente sopra la testa. In controcampo, uno dei giocatori si morde nervosamente le dita: lui sa cosa sta per accadere. L'allenatore scaglia la giacca contro uno dei suoi uomini e comincia ad inveire furiosamente. Siamo nell'intervallo di una partita importante e la squadra di casa, che è il Napoli, anche se non può essere nominata come tale, sta perdendo. "Ma porca puttana infame! Cosa cazzo state combinando?! Come cazzo vi permettete di fare questo a me?!", e così via, gridando e

maledicendo uno per uno i giocatori che sembrano ragazzini timidi alle prime armi e non certo dei professionisti. Solo uno ha il coraggio di reagire e di dire la propria, con la testa alta e lo sguardo fermo, facendo dare di matto ancor di più, se possibile, il coach: “Come mi ha rotto i coglioni lei non me li ha rotti mai nessuno, Pisapia.”

Il difensore Antonio Pisapia (Andrea Renzi) è uno dei due protagonisti de *L'uomo in più* (2001), il primo lungometraggio di Paolo Sorrentino. Quella che si è qui compendiata è la sequenza iniziale del film, che segue il prologo onirico ambientato sott'acqua. E proprio da qui si vuole cominciare l'analisi di tre lavori di capitale importanza del regista napoletano, noto per il Premio della Giuria a Cannes per *Il divo* (2008) e soprattutto per l'Oscar come miglior film in lingua straniera a *La grande bellezza* (2013).

L'oggetto d'indagine de *L'uomo in più* è il lato oscuro di due delle colonne portanti del nostro paese: il calcio e la musica leggera. Il protagonista di questo film dalla doppia trama¹ è Tony Pisapia, cantante interpretato dall'attore feticcio di Sorrentino, Toni Servillo, e ispirato da Fred Bongusto e Franco Califano. Il centro del discorso sorrentiniano non è casuale. Il regista napoletano rovista dietro le quinte del calcio, laddove non è permesso entrare—gli spogliatoi—e indaga qualcosa di allora sconosciuto, quasi sacrale. Per “allora” s'intendono sia gli anni Ottanta in cui la storia è ambientata, sia il 2001, anno di uscita del film. Al giorno d'oggi le telecamere hanno accesso ovunque, e tutto è profondamente diverso. Tra i luoghi del calcio assai raramente rappresentati nella storia del cinema, non solo italiano, vi è lo studio del presidente della squadra. Il personaggio di Antonio Pisapia, flemmatico, sensibile, “fondamentalmente triste,” e il tragico gesto che lo porterà al suicidio alla fine della narrazione sono un riferimento esplicito alla storia di Agostino Di Bartolomei, capitano della Roma negli anni Ottanta. Le storie di Antonio e Tony raccontano e si concentrano su due discese, i declini privati di due personaggi pubblici di grande successo. Come ha ricordato più volte lo stesso regista, a guidare l'idea base della sceneggiatura è una citazione di Louis-Ferdinand Céline da *Viaggio al termine della notte*: il personaggio doppio di Antonio/Tony Pisapia “aveva delle pene superiori al suo livello di istruzione.”²

Il motivo del doppio è centrale.³ I due personaggi sono omonimi, entrambi sono nati il 15 agosto—festa della Madonna Assunta—in anni diversi, e godono di grande successo, incarnando le due anime della cultura popolare italiana: rispettivamente il calcio e la musica leggera. Entrambi hanno nel DNA l'intrattenimento spettacolare. Il loro è un codice genetico di competizione, conflitto, sopraffazione: in una parola, gestione del potere, che vede i due Pisapia compartecipare di un destino simile. Nel caso del calciatore, il polo conflittuale è rappresentato dall'allenatore prima e, soprattutto, dal presidente della società poi, che gli nega l'accesso allo status di allenatore poiché lo ritiene “troppo triste” per fare da coach. Per il Pisapia cantante, lo scontro avviene con il manager e con l'industria discografica che non vuole avere a che fare con lui dopo le accuse di coinvolgimento in uno scandalo sessuale con una minorenni. I due microcosmi del calcio e della canzonetta sostanziano il primo strato dell'identità italiana, quel concetto di nazional-popolare che deriva dal pensiero socio-politico di Antonio Gramsci. In realtà, il pensatore distingue “nazionale-popolare” da

¹ “La mia paura era che potessi fare quel primo film e mai un secondo, e allora dato che avevo la possibilità di raccontare due storie ne ho approfittato.” così Sorrentino ricorda la genesi del film. In *I figli di Frida*, in Lia Fuxhi (a cura di), *L'uomo in più di Paolo Sorrentino* (Torino: Aiace FAICinema, 2003), 10.

² Dichiarazione di Sorrentino in Franco Vigni, *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino* (Firenze: Aska, 2012), 35.

³ “Ho dunque scelto questa storia di due universi paralleli. Fare confluire due storie, che avrebbero potuto esser due film, in uno solo. [...] Era il tema del ‘doppio,’ tema complesso che mi affascina, ma che non sono in grado di sfruttare completamente. Mi ricordo di aver visto parecchie volte *La doppia vita di Veronica* di Kieslowski, che mi aveva molto impressionato. Così come *Professione reporter* di Antonioni.” così Sorrentino, in Luisa Ceretto, Roberto Chiesi (a cura di), *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino* (Torre Bordone: Edizioni di Cineforum), 44.

“popolare-nazionale,” e i due termini vengono usati in maniera distinta, sebbene dagli anni Ottanta questa definizione sia stata risemantizzata come categoria unitaria, impiegata ancora oggi. Per Gramsci, è importante a questo punto ricordarlo, uno dei temi cruciali della questione ideologica del nostro paese stava nella distanza tra i (pochi) intellettuali e il popolo, e nella (relativa) impossibilità e incapacità degli intellettuali di rappresentare gli interessi e i gusti della gente comune e quindi di farsene guida. La lettura gramsciana del Risorgimento è nota e paradigmatica di un sistema di pensiero: la mancanza di una scrittura e di trame adeguate, si dica pure di una tessitura dell’immaginario, aveva fatto sì che il Risorgimento, come periodo storico di grande cambiamento politico, ponesse al centro del proprio sistema epistemologico figure distanti, aristocratiche, anche ispirate dalla morale cattolica, che non erano mai riuscite a costruire un vero e proprio *epos* nazionale.

Tale mancanza di una possibile identità nazionale è una questione che riguarda ancora il nostro paese (“In Italia è sempre mancata e continua a mancare una letteratura nazionale-popolare, narrativa e d’altro genere”),⁴ e nell’ottica del presente saggio costituisce un tentativo implicito dell’opera sorrentiniana. “Nazional-popolare” è un concetto che per Gramsci implica quindi la necessità di esprimere i caratteri distintivi della cultura nazionale, riconosciuti come rappresentativi di tutto il popolo, e contribuire di conseguenza alla presa di coscienza dell’identità concettuale di nazione e popolo. Oggi, questo aggettivo indica gli stereotipi e gli aspetti più superficiali di un gusto e di una presunta identità nazionali. Ma quali sono questi caratteri, stereotipati quanto si vuole, ma presenti nell’immaginario di una nazione, e costituenti loro malgrado il multiforme concetto di identità? La tesi di fondo di questo articolo è che nel discorso sorrentiniano ne vengano individuati alcuni in maniera preminente. Qui, ne *L’uomo in più*, come si sarà capito, sono la passione per il calcio e la musica popolare. L’universo di riferimento del film è volgare, avido, senza scrupoli e senza valori. I motori sono il denaro e l’ambizione sfrenata; la corruzione e il tradimento sono i mezzi di cui si avvalgono i pupazzi protagonisti di questo mondo, e le vicende dei due Pisapia sono lo specchio degli anni Ottanta. Questo è il decennio scelto da Sorrentino per inaugurare il suo trittico sull’identità di una nazione che in quel periodo vede imperversare un modello comportamentale culturale e antropologico: il sistema sociale italiano si deforma e diventa aberrante a partire da questo arco temporale. Questa è l’idea di fondo de *L’uomo in più*. Sono anni all’insegna del cattivo gusto e del trionfo del kitsch. In quest’*humus* i due Pisapia si collocano in maniera diversa. Antonio, il calciatore, essendo un introverso e un timido ha deciso di giocare in difesa. L’unica volta che ha avuto il coraggio di proporsi in attacco ha segnato un gol in mezza rovesciata memorabile, un gol che come dice il suo allenatore/amico, il Molosso, “si fa una sola volta nella vita.” Dopo un grave infortunio, Antonio tenta in tutti i modi di diventare un allenatore professionista, ma viene ostacolato continuamente, nonostante l’elaborazione di una innovativa teoria dell’“uomo in più,” del giocatore che fa la differenza e che segna la supremazia del collettivo. Ma in un ambiente in cui prevalgono egoismi e personalismi, questo atteggiamento non può avere nessun seguito. Ricordate la prima scena in cui il solo Antonio si oppone alle invettive dell’allenatore? Nel film c’è un’altra scena di capitale importanza, quella in cui Antonio rifiuta di cedere al mondo della corruzione che sta inquinando la sua squadra e ingoiando il mondo calcistico. I prodromi di quello che sarebbe avvenuto vent’anni dopo erano già tutti iscritti in questo

⁴ Si veda in particolare il Quaderno 21 (1934–35), “Problemi della cultura nazionale italiana. 1°. Letteratura popolare,” in Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell’Istituto Gramsci, 4 vol. (Torino: Einaudi, 2014). Si veda anche Gian Carlo Jocteau, *Leggere Gramsci* (Milano: Feltrinelli, 1975) e Vittorio Spinazzola, *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo* (Roma: Editrice l’Unità, 1987).

terribile decennio.⁵ Sorrentino ha avuto modo di chiarire in maniera assai esplicita questo passaggio: “Il calciatore viene allontanato dal mondo del calcio perché ha dei principi e un’etica ben definita che male convive con un ambiente solo in apparenza sano, quello dello sport, che porta con sé gravi mali, cinismo e bassezze morali.”⁶ E Tony, il cantante neomelodico, come se la cava in quest’universo in disfacimento? Qui il doppio si ribalta nel suo contrario. L’immagine dell’altro Pisapia riflette uno stile di vita votato agli eccessi, che sembra essere in contrasto con le canzoni d’amore, melodiche e sentimentali. La figura di Tony, al contrario di quella di Antonio, è connotata da totale assenza di moralità. Tanto è idealista l’uno, quanto pragmatico e cinico l’altro. Anche nel ruolo che giocano nella vita, i due sono agli antipodi. Difensore l’uno, attaccante l’altro. Cocainomane, amante del pesce, seduttore, traditore, Tony aggredisce la vita e cerca di viverla fino in fondo, senza paure, rimpianti o rimorsi. Se Antonio vive proiettato nel futuro, Tony erra in un eterno presente, incurante delle conseguenze delle proprie azioni. Quando però viene incastrato in uno scandalo sessuale e finisce addirittura in carcere, perde tutto il suo appeal e da quel momento in poi vive rivolto al passato, in un manto di inesauribile nostalgia.

Come in un teorema di fisica quantistica, Antonio e Tony incrociano le proprie esistenze fino a riverberare l’unione delle due. La sequenza dell’incontro dei due personaggi tra i banchi del mercato suggella, più che la ricomposizione di una dualità, l’inizio di una rifrazione. Uno vede nell’altro l’immagine di sé. Da un personaggio all’altro, di vicenda in vicenda, le situazioni si incrociano in un fraseggio di similitudini, simmetrie, analogie, fino al concludersi drammatico delle due storie.

Una delle caratteristiche del cinema di Sorrentino è il privilegio della scrittura sulle altre fasi di lavorazione. Questa predominanza, “che si alimenta spesso di sensazioni visive,”⁷ è evidente in questo sistema reticolare di rimandi. Anche Tony è un “uomo in più,” alla fine sempre fuori dai conti ed eccentrico rispetto al suo mondo di riferimento. L’uomo-in-più è l’escluso, vero, ma anche “l’altro che trasforma, è l’incontro con se stessi, il doppio di sé, il sé come doppio. È qualcun altro, un alieno che è dentro ciascuno come la cisti che Antonio si fa asportare dalla testa e che gli cambia i connotati (il taglio dei capelli) e con quelli la vita, trasformandolo in un ennesimo ‘altro.’”⁸ In questa nuova versione, Tony si confessa e si mette per la prima volta a nudo davanti alle telecamere del programma televisivo che aveva visto protagonista poco prima Pisapia il calciatore:

Io ho sempre voluto cantare. Mi ricordo che da bambino mio padre si incazzava ed io cantavo ancora di più. Mi picchiava. Ed io cantavo ancora di più. Io me li ricordo i microfoni a giraffa. Mi ricordo Mina, Walter Chiari, Alberto Lupo. Alberto si schiattava di risate con me. Mi ricordo tutti i teatri dove mi sono esibito. Tutte le canzoni che ho cantato, tutti i camerini. Tutti i flash dei fotografi, le dediche sui dischi. Gli autografi, le tournée, i ristoranti, le risate. Le lacrime degli spettatori. Io sono nato a vico Speranzella. Mi ricordo Napoli durante la guerra, avevo solo 8 anni. Mi ricordo il rifugio a

⁵ Si pensi agli scandali che hanno investito la Juventus e tutta la serie A negli ultimi quindici anni. Di recente, poi, Sepp Blatter, il capo indiscusso del calcio mondiale è stato indagato e Antonio Conte, commissario tecnico della nazionale italiana, è stato rinviato a giudizio.

⁶ *I figli di Frida*, 7.

⁷ “Paolo Sorrentino: ‘Lo stupore delle vite ordinarie,’” intervista a cura di Angela Prudenzi, *Cinecritica* 34–35 (Aprile–Settembre 2004), 37.

⁸ Alberto Zanetti, “Intervista a Sorrentino,” in *Cineforum* 409 (Novembre 2001).

piazzetta Augustea. E poi mi ricordo che avevo 6 smoking, 150 camicie, 90 paia di scarpe. Mi ricordo quando mi hanno messo le manette la prima volta. Tutte le lacrime che ho pianto. Ma come piangevo quando mi trasferivano da un carcere all'altro. Quando le guardie carcerarie mi facevano l'ispezione anale. Mi ricordo tutti, [...] tutti i compagni di cella. Io mi ricordo tutte le volte che avevo la voce bassa. E avevo paura di salire sopra il palcoscenico. Mi ricordo i fiori dentro i camerini. Le donne fuori i camerini che dicevano che volevano conoscermi, che mi trovavano interessante. Ma poi si finiva sempre a letto. Dicevano che ero bello, io non mi sono sentito mai bello. Io mi sentivo potente. Non me n'è fregato mai un cazzo di nessuno. Io mi ricordo tutto. È una strunzaaata che la cocaina ti scassa la memoria, so' trent'anni che la tiro e non mi sono dimenticato niente. Io me la ricordo tutta la cocaina che mi sono tirato. Del resto tutti hanno tirato in questi anni di merda, chi è che non l'ha fatto?! Soltanto i poveri non hanno pippato e non sanno quello che si sono persi [...]. Io mi ricordo quando cantai a New York e Frank Sinatra dovette venirlo a sentire 'sto fenomeno di Tony. Mi ricordo mia madre quand'era giovane. Che vi devo di'?! Comunque per me rimane la donna più bella che abbia conosciuto nella mia vita. Poi mi ricordo un amico. Si chiamava Antonio Pisapia. Era un grande calciatore. Voleva fare l'allenatore e non glielo hanno fatto fare. E si è suicidato. Ma io non mi suiciderò mai. Perché un'altra cosa mi ricordo io. Io ho sempre amato la libertà. E voi non sapete manco che cazzo significa. Io ho sempre amato la libertà. Io sono un uomo libero.

<https://www.youtube.com/watch?v=Cgmsdl6dV3c>

C'è un silenzio quasi assoluto quando Tony finisce questo potente monologo. La libertà di cui parla Tony è una condizione mentale più che fattuale. Subito dopo, il cantante, nel tentativo vano e più che altro spettacolare di fuga improvvisata susseguente all'omicidio del presidente della società di calcio, compiuto per vendicare il suicidio del suo *altro*, viene arrestato mentre rema in un gozzetto gridando: "Voglio andare a Capri!" Chiamando in causa Bataille, Sorrentino dice di essere interessato al senso di perdita e di dilapidazione di una vita intera da parte di uomini che in superficie sembrano del tutto "normali."⁹

Il film finisce com'era iniziato, con un'altra sequenza dalla messa in scena ambigua. In un luogo di non chiara decifrazione, alcuni uomini si apprestano ad assaggiare una spigola cucinata da Tony. I commenti non vengono verbalizzati. Ma i tre cominciano ad applaudire Tony, proprio come succedeva alla fine dei suoi concerti. La macchina da presa indietreggia e carrellata a sinistra e in un movimento di grande eleganza e fluidità si sposta verso l'alto, verso il tramonto e il mare, sulle note di "I Will Survive." E noi spettatori capiamo inequivocabilmente quello che sospettavamo: Tony è in carcere e nonostante questa nuova dimensione di costrizione riesce ad esercitare comunque il suo spirito libertario e il suo fascino attraverso una delle sue passioni, il pesce. Oltre alla musica e al calcio non poteva

⁹ "A me interessano le vite ordinarie che poi rivelano una loro eccezionalità, gli individui che a un certo punto della loro esistenza subiscono una perdita. Sono legato a un saggio di Bataille che illustra come per ogni uomo arrivi il momento di dedicarsi alla perdita di sé. E come questa attitudine fosse alimentata nell'antichità e invece combattuta in epoca moderna. Sono affascinato dall'idea che una persona possa dilapidare gratuitamente la propria vita, e la mia ambizione è di fotografare il momento esatto in cui questa dispersione prende forma. A volte è il caso a dominare, altre la scelta del singolo, ma non cambia molto. Non sono mai controllabili le ragioni per cui si manda tutto a monte, quello che accade avviene e basta. È l'assurdità della vita stessa, insomma, che spesso coincide con il senso di perdita. Non posso prescindere da questa idea." Intervista a cura di Angela Prudenzi, "Lo stupore delle vite ordinarie." Il saggio di Georges Bataille a cui si allude è "La notion de dépense," articolo del 1933, ora in Georges Bataille *La notion de dépense* (Fécamp: Éditions Lignes, 2011).

manca l'altro elemento profondamente caratterizzante la nostra identità: la cucina. Ma il dato stilistico è ancora più importante. La visione del mondo e la poetica del regista che emergono da questo primo film sono *in between* tra sogno e realtà, concretezza e visione. Siamo certi che quello che vediamo non sia la proiezione mentale o la focalizzazione interna di un personaggio? Un margine di ambiguità c'è sempre. È questa una delle costanti e un punto di indubbia forza del cinema di Sorrentino.



Le trame politiche, ovvero *Il divo*

Inizio degli anni Novanta. Sorrentino racconta il tramonto della vita politica di Giulio Andreotti (Toni Servillo), per ben sette volte presidente del consiglio. Dopo una vita nei centri nevralgici del potere, Andreotti, soprannominato *il divo*,¹⁰ attraversa un momento di crisi umana e politica. Con l'inizio del processo per mafia è nel pieno del dissolvimento della sua corrente politica, se non di tutto il partito democristiano, e la sua figura come statista subisce più di un colpo, fino a quando la sua immagine pubblica ne è irrimediabilmente

¹⁰ Tra gli altri, oltre appunto al divo Giulio: la Prima lettera dell'alfabeto, il Gobbo, la Volpe, il Moloch, la Salamandra, il Papa Nero, l'Eternità, l'Uomo delle tenebre, Belzebù.

danneggiata e la sua possibilità di essere eletto a Presidente della Repubblica svanisce.¹¹ In questo quadro storico-politico, *Il divo – La spettacolare vita di Giulio Andreotti* racconta un’immaginifica e a tratti divertente visione del *côté* privato di Andreotti e della moglie Livia (Anna Bonaiuto). Lo sfondo è quello del disfacimento morale di un’intera nazione e della fine della cosiddetta Prima Repubblica.¹²

Sorrentino usa dei personaggi-maschera, il cui spessore e la cui credibilità vengono amplificati grazie alla fotografia iperrealista di Luca Bigazzi. Tutto è falso perché ogni fase della *mise en scène* è fortemente estremizzata. Dopo il disgustoso usuraio gobbo Geremia de’ Geremei in *L’amico di famiglia* e il commercialista colluso con la mafia, garbato e innamorato, ne *Le conseguenze dell’amore*, ecco il turno del politico più importante della Prima Repubblica. La parola d’ordine è ancora una volta, come ne *L’uomo in più*, il kitsch nazional-popolare, qui tutto costruito a partire da un’intelaiatura estetica estrema. Gli elementi base sono citazioni surreali. Su tutte, le più evidenti sono le formiche sulla mano da *Un chien andalou* (1929) di Louis Buñuel, le aspirine sciolte nel bicchiere, come in *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese e il gatto/pavone meccanico di *Ottobre* (1927) di Sergej Ejzenstejn. Ma si badi bene: la rielaborazione di Sorrentino è magistrale e le citazioni funzionano in maniera ottimale proprio perché rielaborate in modo originale, evitando accuratamente di ripetere, o peggio di scimmiettare, gli stilemi, anche quelli grotteschi di Elio Petri (si pensi soprattutto a *Todo modo*, 1976, e a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970), o il racconto di profonda denuncia politico-sociale di Francesco Rosi. Un altro autore, poi, che deve essere convocato a fare quadrato con lo stile di questo film è certamente Quentin Tarantino, in particolare per le scene *pulp* durante le sparatorie e le esecuzioni mafiose. Non vanno poi dimenticate altre ascendenze, come alcuni film di Oliver Stone o ancora *The Queen* (2006) di Stephen Frears, menzionato da Sorrentino stesso in un’intervista.¹³

L’importanza della musica, per questo come per ogni film di Sorrentino, è decisiva, anche nel processo ideativo della scrittura. “Metto la musica al massimo volume—rock, techno—e vado in una specie di trance, mi esalto ed inizio a scrivere. Vado in una sorta di delirio, di estasi, come quando fai gol.”¹⁴ E ancora:

La musica per me è fondamentale. Cerco e studio prima la colonna sonora, poi il film. Penso ritmicamente. Quando scrivo lo faccio ascoltando a massimo volume quella che sarà poi la musica del film, compresi i brani di repertorio. Parto da loro per poi arrivare alle immagini e alla storia, mai viceversa.¹⁵

¹¹ Gli uomini e i personaggi che interessano da sempre Sorrentino non a caso “sono i perdenti, che conservano comunque un’aura di grandezza. Grandezza patetica, ignobile, sciagurata. Ma pur sempre grandezza.” Anton Giulio Mancino, “Anziani, media statura: italiani strana gente,” *Cinecritica* 56 (Ottobre–Dicembre 2009), 20–21.

¹² Sia detto, poi, se pure *en passant*, che Andreotti incarna anche un modo di ancorare, da parte della politica, il cinema a un mitico passato di splendore; il nostro *divo*, infatti, all’epoca sottosegretario alla presidenza del Consiglio, in occasione dell’uscita di *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica, accusava il film di diffondere un’immagine negativa e addirittura disfattista dell’Italia del dopoguerra, sottolineando che i panni sporchi si lavano in casa. In tempi più recenti, poi, a ribadire un rapporto conflittuale tra mondo della cosiddetta politica e cinema, l’allora Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi rivolse la medesima critica a *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone (Grand Prix a Cannes, tra gli altri riconoscimenti internazionali).

¹³ Si veda l’intervista a Sorrentino di Alessandra Matella, in *Duellanti* 43 (Giugno 2008), 19–20.

¹⁴ “A proposito del *Divo*: intervista a Paolo Sorrentino,” a cura di Nicola Lusuardi e Gino Ventriglia, *Script* 44–45 (Settembre 2007–Aprile 2008), 37. Si noti in questa breve dichiarazione l’altro grande amore di Sorrentino, quello per il calcio.

¹⁵ “Lo strozzino, il cowboy e la solitudine,” intervista a cura di Gianni Canova, *Duellanti* 30 (Novembre 2006).

In un film che fa della recente storia patria il proprio sfondo,¹⁶ l'allegoria è il concetto irrinunciabile, e lo scivolare dentro e fuori la maschera la chiave di volta. Pensiamo alla prima scena del film, da horror, con un Andreotti ritratto come un Nosferatu, o meglio, secondo l'estetica del protagonista di *Hellraiser* (un horror del 1987). *Il divo* è, da subito, un film "grottescamente raccapricciante."¹⁷ È un film che corteggia la morte, la mette in scena e dimostra come essa sia continuamente al lavoro e avanzi indisturbata. Si avverte allo stesso tempo un certo raccapriccio, sentimento secondario rispetto alla fascinazione per il male inteso nella sua estrema banalità, e una fortissima dose di ironia, come si evince dalla prima scena del film:

"Lei ha sei mesi di vita," mi disse l'ufficiale medico alla visita di leva. Anni dopo lo cercai, volevo fargli sapere che ero sopravvissuto, ma era morto lui. È andata sempre così, mi pronosticavano la fine, io sopravvivevo, sono morti loro. In compenso per tutta la vita ho combattuto contro atroci mal di testa. Ora sto provando questo rimedio cinese, ma ho provato di tutto. A suo tempo, l'Optalidon accese molte speranze, ne spedii un flacone pure a un giornalista, Mino Pecorelli. Anche lui è morto.

<https://www.youtube.com/watch?v=cPJTh57kYBI>

Tra le scene impagabili e memorabili del film vi è senz'altro la presentazione della corrente andreottiana: un *wild bunch* richiamato da un fischio che avanza impettito e strafottente, ripreso in *ralenti*, come in un western di Sam Peckinpah: Mario Cirino Pomicino, "O Ministro," fine stratega politico e fanciullesco, irrefrenabile giullare; Franco Evangelisti, detto "Limone," incarnazione del più becero servilismo; Giuseppe Ciarrapico, "il Ciarra," influente plutocrate; Vittorio Sbardella, alias "lo Squalo," spavaldo con i deboli, ma sudaticcio e incapace di sostenere un discorso alla pari con i forti, in primis con lo stesso Andreotti; Fiorenzo Angelini, "Sua Santità," il cardinale espressione di un cattolicesimo politicante e corrotto; Salvo Lima, "Sua Eccellenza," esponente di un'altra alleanza, quella con il potere mafioso, caduto anche lui sotto i colpi di un attentato mai pienamente chiarito. La corrente di Andreotti è un teatrino buffo, grottesco, a tratti ridicolo: intorno al più importante politico italiano del dopoguerra ci sono solo dei mediocri, un circo Barnum della politica politicante che verrà spazzato via da Tangentopoli.¹⁸ Il film è un'allegoria continua della liturgia del potere, dove sublime e comico s'interfacciano continuamente. *Il divo* è anche, poi, un insieme di pratiche antropologiche e comportamentali di quella che oggi chiamiamo "casta."¹⁹ a Sorrentino interessano le dinamiche di potere e i rapporti di forza.²⁰

¹⁶ Sulle sonorità ritmiche dei Cassius, si susseguono le immagini di morti eccellenti degli anni centrali del potere andreottiano: il giornalista Mino Pecorelli (marzo '79), ucciso da una raffica di mitra; l'avvocato Giorgio Ambrosoli (luglio '79), freddato da quattro colpi di pistola; il banchiere Roberto Calvi (giugno '82), impiccato sotto un ponte di Londra; il banchiere Michele Sindona (marzo '86), avvelenato in carcere; il generale e prefetto Carlo Alberto Dalla Chiesa (settembre '82), assassinato a colpi di kalashnikov; e soprattutto il vero e ricorrente fantasma che sembra perseguitare Andreotti, di continuo, sin da un cartello iniziale sui titoli di testa: il già presidente del Consiglio e della Democrazia Cristiana Aldo Moro (maggio '78), ucciso da una serie di pallottole nel bagagliaio di una Renault 4; fino alla strage di Capaci, che ucciderà con una megabomba in autostrada il giudice Giovanni Falcone e la sua scorta (maggio '92).

¹⁷ Gianni Canova, "Benvenuti nel deserto del reale," *Duellanti* 43 (Giugno 2008), 16.

¹⁸ Su cui si sofferma di recente la serie TV *1992* (2015) di Alessandro Fabbri, Ludovica Rampoldi e Stefano Sardo.

¹⁹ Il riferimento è al celebre saggio-inchiesta di Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo, *La casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili* (Milano: Rizzoli, 2007).

Nel *Divo*, tutti indossano una maschera e un'uniforme; tutti fanno parte di un rito determinato e fissato, in una cornice chiusa e rigida, in un continuo "andirivieni tra il realistico e l'irreale, il caricaturale e il mostruoso, il ridicolo e il tragico."²¹ Gli inserti vocali, le parole del memoriale di Moro, come si accennava, perseguitano le notti insonni di Andreotti, sono lo specchio in cui la sua coscienza è costretta a riflettersi. Ma nemmeno quest'incubo, che provoca al *divo* dolori ben più lancinanti delle sue famigerate emicranie, nemmeno questo fantasma riesce a smuoverlo dalle sue convinzioni da *Realpolitik*. L'immagine della verità per Andreotti è uno specchio vuoto.

Per l'Andreotti di Sorrentino tutto è un rituale teatrale, assai ripetitivo, e basato sulla finzione. Tutto è imperniato sull'opposizione verità-segreto. La teatralità si manifesta lungo tutto il film, con cambi e variazioni luministiche all'interno di una stessa scena. Lo spettatore viene chiamato in causa continuamente, il film dichiara incessantemente di essere un film, un artificio, un trucco e invita lo spettatore ad addentrarsi, come in un labirinto, in un mistero più grande di lui, per riflettere. Il regista pedina in continuazione il suo personaggio mettendo a fuoco questa dinamica, fino alla finta confessione finale. Sulla sua poltrona, guardando la TV, Andreotti annuncia sommessamente alla moglie di aver ricevuto un avviso di garanzia per associazione mafiosa: "chiederanno l'autorizzazione a procedere contro di me." I due non commentano granché la notizia, come se se l'aspettassero, fanno zapping, fino a fermarsi sul video di un concerto di Renato Zero, al momento della struggente canzone "I migliori anni della nostra vita."²² Qui avviene quasi un momento di autentica commozione nella coppia: due per un attimo si guardano e l'amore e la tenerezza sembrano essere ancora presenti nella loro vita. Andreotti si rigira di nuovo verso la TV. La moglie, invece, continua a scrutarlo e la macchina da presa va in dettaglio sul suo volto, quasi a voler penetrare attraverso i pori della sua pelle una verità che anche per lei, compagna di una vita, resta occultata. Stacco. Andreotti ora è solo, prima in piedi poi in poltrona, e la telecamera lo inquadra in maniera del tutto simmetrica, quasi speculare, artificiosa. La costruzione di questa sequenza-manifesto è costruita secondo espliciti moduli teatrali. Le tende rosse al centro delle quali s'incornicia la figura del divo ricordano esplicitamente David Lynch e i suoi film sospesi in eterno tra realtà e sogno. La macchina da presa si avvicina e Andreotti ricorda quando ha chiesto la mano della moglie Livia nel cimitero del Verano²³ per poi, ironicamente quanto atrocemente, confessarsi, a lei, a noi tutti, a se stesso:

Livia, sono gli occhi tuoi pieni che mi hanno folgorato un pomeriggio andato al cimitero del Verano. Si passeggiava e io scelsi quel luogo singolare per chiederti in sposa. Ti ricordi? Sì, lo so, ti ricordi. Gli occhi tuoi pieni e puliti e incantati non sapevano, non sanno e non sapranno, non hanno idea [...]. Non hanno idea delle malefatte che il potere deve commettere per assicurare il benessere e lo sviluppo del paese. Per troppi anni il potere sono stato io. La mostruosa e inconfessabile contraddizione: perpetuare il male per garantire il bene. La contraddizione mostruosa che fa di me un uomo cinico e

²⁰ "Quel che apprezzo nel raccontare il potere coincide con ciò che mi affascina nella vita. Il grande motore dell'esistenza sono i rapporti di forza." Dichiarazione di Sorrentino raccolta da Giovanni Perazzoli, in *MicroMega* 7, settembre 2006, 31.

²¹ Vigni, *La maschera, il potere, la solitudine*, 131.

²² I versi che ascoltiamo nel film dicono: "Questi sono e resteranno per sempre / I migliori anni della nostra vita / Stringimi forte che nessuna notte infinita / I migliori anni della nostra vita / Penso che stupendo restare al buio abbracciati e muti / Come pugili dopo un incontro / Come gli ultimi sopravvissuti." La parola chiave sembrerebbe proprio questa: "sopravvissuti."

²³ Curiosamente, ma forse nemmeno tanto, l'episodio è ricordato in un altro film recente, *La mafia uccide solo d'estate* (2013) di Pif. Anche in questo lavoro la figura di Andreotti è di preminente importanza, ma con un intento satirico alquanto diverso.

indecifrabile anche per te; gli occhi tuoi pieni, puliti e incantati non sanno la responsabilità [...]. La responsabilità diretta o indiretta per tutte le stragi avvenute in Italia dal 1969 al 1984 e che hanno avuto per la precisione 236 morti e 817 feriti. A tutti i familiari delle vittime io dico: sì, confesso, confesso, è stato anche per mia colpa, mia colpa, mia grandissima colpa. Questo dico anche se non serve. Lo stragismo per destabilizzare il paese, provocare terrore, isolare le parti politiche estreme, per rafforzare i partiti di centro come la Democrazia Cristiana. L'hanno definita strategia della tensione: sarebbe più corretto dire strategia della sopravvivenza. Roberto, Michele, Giorgio, Carlo Alberto, Giovanni, Mino, il caro Aldo, per vocazione o per necessità, ma tutti irriducibili amanti della verità, tutte bombe pronte ad esplodere che sono state disinnescate col silenzio finale. Tutti a pensare che la verità sia una cosa giusta e invece è la fine del mondo! E noi non possiamo consentire la fine del mondo in nome di una cosa giusta! Abbiamo un mandato noi, un mandato divino! Bisogna amare così tanto Dio per capire quanto sia necessario il male per avere il bene. Questo Dio lo sa, e lo so anch'io.

<https://www.youtube.com/watch?v=7FX-lgSQLGw>

Eccolo qui, l'altro caposaldo dell'identità italiana, profondamente legato alle dinamiche del potere: la religione. Religione & potere. Non a caso il monologo quasi onirico sopra riportato finisce con questa frase: "Questo Dio lo sa, e lo so anch'io." Come e più di Dio, Andreotti conosce, secondo Sorrentino, i misteri degli accadimenti insanguinati della nostra storia dagli anni Settanta in poi, avvolti nella nebbia dei segreti di stato e ben presenti, nero su bianco, nel suo sterminato archivio, vero o metaforico che sia. Potere, religione e complottismo sono un'altra costola importantissima della nostra identità. Andreotti, mentre si confessa, si sta guardando allo specchio, "dall'astratto di uno spazio puramente scenico, mentale."²⁴ E quello che vede non gli piace per niente. Perde il controllo, urla, si attribuisce tutti i mali del mondo. La verità, almeno quella appurata giudiziariamente, confessione dopo confessione, pentito dopo pentito, è questa, come si legge in un cartello prima dei titoli di coda del film:²⁵ il 2 maggio 2003 la Corte d'Appello di Palermo, sentenza poi confermata l'anno dopo in Cassazione, dichiara il non dover procedere nei confronti di Andreotti per il reato di associazione a delinquere in quanto estinto per prescrizione. Il reato, dicono i giudici, c'è stato eccome, ed è stato commesso fino alla primavera del 1980. Vi ricordate la sequenza di morti eccellenti fino al 1979? Se non fosse intervenuta la prescrizione, la sentenza sarebbe stata ben diversa. L'istituto della prescrizione è il DNA del sistema giuridico italiano. Certo, quella di chi scrive è una provocazione. Ma se la *ratio* della norma è che a distanza di molto tempo dal fatto verrebbe meno l'interesse dello Stato a punire la relativa condotta, è possibile ritenere prescrivibili reati di questo genere? Siamo inoltre ancora ben lontani da una definizione completa ed esaustiva dei rapporti tra politica e mafia, ovvero di quella che è stata definita "la trattativa."²⁶ L'oscurità è ancora forte e fare luce completa comporterebbe una presa di coscienza per cui la nostra fragile democrazia e giovane Repubblica forse non saranno mai pronte. Per quanto riguarda il processo Pecorelli a carico di Andreotti, la Cassazione annulla la sentenza della Corte d'Appello (24 anni di carcere), ed anche il boss

²⁴ Pierpaolo De Sanctis, *Il divo. La complessità dell'enigma*, in Pierpaolo De Sanctis, Domenico Monetti, Luca Pallanch (a cura di), *Divi & antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino* (Roma: Laboratorio Gutenberg, 2010), 88.

²⁵ È importante qui ricordare come tutto il lavoro di documentazione politica e giudiziaria svolto dal regista si sia avvalso della preziosa collaborazione dello stimato giornalista d'inchiesta Giuseppe D'Avanzo.

²⁶ Sulla "trattativa" Stato-mafia si è di recente interrogata con acume Sabina Guzzanti con il suo film documentario *La trattativa* (2014).

Gaetano Badalamenti risulta innocente per questo reato. Chi ha ucciso Pecorelli? Lo sapremo mai? L'immagine del potere, sacralizzata fino ai limiti della divinizzazione, attraverso rigorosissime scelte stilistiche, assume una deformazione grottesca. L'uomo di potere sembra regredire in maniera puerile fino allo stato di bambino. Il potere è una scatola vuota, è come il vuoto che si specchia nel vuoto di un vuoto labirinto di specchi. Il potere non esiste come entità ontologica, non si può incarnare in una sola persona: il potere è sempre una rete, una microfisica di poteri.²⁷ Andreotti non è Belzebù, Andreotti siamo noi.



Il brutto (o il bello) trasfigurato, ovvero *La grande bellezza*

L'amore per il bello, o il brutto, è il terzo asse del nostro discorso, e la terza stratificazione identitaria del lavoro sorrentiniano. L'amore per il bello è sempre inestricabilmente legato al

²⁷ Si veda: Michel Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici* (Torino: Einaudi, 1977) e *L'ordine del discorso, e altri interventi* (Torino: Einaudi, 2014).

brutto, come comprende benissimo chi ha visitato anche solo per una volta Napoli, la città del nostro regista. In questo senso Napoli e Roma sono un tutt'uno: un coacervo, un continuum di altissimi valori estetici e di miserrime bassezze umane.

Jep Gambardella (Toni Servillo) è un navigato giornalista di costume, dal fascino innegabile, impegnato a districarsi tra gli eventi mondani di una Roma così immersa nella bellezza del passato che tanto più risalta rispetto allo squallore del presente. Dame dell'alta società, parvenu, politici, criminali d'alto bordo, giornalisti, attori, nobili decaduti, alti prelati, artisti e intellettuali veri o presunti tessono trame di rapporti inconsistenti, fagocitati in una babilonia disperata che si agita nei palazzi antichi, le ville sterminate, le terrazze più belle della città. Cimentatosi in gioventù anche nella scrittura creativa, è autore di una sola opera, *L'apparato umano*. Nonostante gli apprezzamenti e i premi ricevuti, Gambardella non ha più scritto altri libri, non solo per pigrizia, ma soprattutto per un blocco creativo da cui non riesce a uscire. Col tempo, lo scopo della sua esistenza è diventato quello di trasformarsi in "un mondano," ma non un mondano qualunque, bensì "il re dei mondani." In un'atonía morale vertiginosa, Jep vive Roma d'estate, bellissima e indifferente.

Partiamo da un'immagine. La locandina internazionale del film racchiude già uno dei sensi più importanti di *La grande bellezza*. E cioè che l'opera d'arte svolge la funzione di una "forma di avversione,"²⁸ ovvero un ostacolo, una diga che sia in grado di far scorrere gli eventi della vita in direzioni diverse da quelle abitudinarie. Dunque l'opera deve funzionare come un *trucco*. Nella sequenza del film in cui Jep è seduto su un pezzo unico di marmo che si trova all'Eur, al Salone delle Fontane, recita la sua memorabile "filosofia del funerale." Nella locandina, però, quello che vediamo è un fotomontaggio: Jep seduto sulla panchina di marmo ha alle spalle infatti la statua romana di Marforio, raffigurante il dio Nettuno, che si trova ai Musei Capitolini, e che vediamo di passaggio in un altro momento del film. Un altro luogo, un altro spazio-tempo. È tutto un trucco, ci dice il film.

Roma è una delle città più rappresentate a livello mondiale, e non solo cinematografico. Si pensi a *Vacanze romane* (1953) di William Wyler dove simbolo della città fu la Bocca della verità,²⁹ a *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini dove a essere sineddoche della città eterna fu la Fontana di Trevi, e infine agli stereotipi triti e ritriti di un ormai stanco Woody Allen in *To Rome With Love* (2012). In *La grande bellezza*, Sorrentino mostra una Roma straordinariamente bella, perché straordinariamente nascosta. Una città dove ci può essere bellezza dappertutto, e quando meno ce lo aspettiamo. Nell'incipite senso di bellezza del quotidiano che si squaderna nei momenti di silenzio, all'alba soprattutto, quando la città rumorosa finalmente dorme, e il senso di monumentalità, di una bellezza che incombe, dà i brividi e pretende venerazione, fino a uccidere. "Roma o morte" è non a caso la prima frase scritta che leggiamo e, subito dopo, a farne le spese è un turista giapponese colto fatalmente dalla sindrome di Stendhal sul Gianicolo.

La grande bellezza è anche un titolo antifrastico, usato per rivelare la "grande bruttezza," per raccontare la fatica di un mondo che fa perdere un sacco di tempo e che "accoglie tutti come un grande catino,"³⁰ dove si confondono, fermentando l'uno nell'altro, alto e basso, grandezza e meschinità, musica sacra e ritmi techno, Proust e Ammaniti; dove il tragico finisce in una pernacchia, alla Totò. Il vuoto (delle esistenze) e il pieno (della storia monumentale di Roma). Il suono che tutto riempie e i silenzi totalizzanti. Sembra quasi un

²⁸ Il concetto è estrinsecato in Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore* (Roma: Sossella, 2015).

²⁹ Si tratta del celeberrimo antico mascherone in marmo, murato nella parete del pronao della chiesa di Santa Maria in Cosmedin di Roma dal 1632.

³⁰ A parlare è il Sorrentino scrittore: Sorrentino, *Hanno tutti ragione* (Milano, Feltrinelli, 2010), 290.

commento tratto dall'Ecclesiaste: "Vanità delle vanità, tutto è vanità."³¹ Ogni cosa e ogni persona diventano una caricatura e recitano la propria parte: "tutta questa gente non sa fare niente," viene detto nel film, non importa che si tratti di una ex soubrette televisiva, di un cardinale, o di una donna alto borghese convinta di essere un'intellettuale solo perché dichiara di non avere la televisione da vent'anni; il disfacimento è trasversale, con un sottofondo permanente di coazione al rumore e alla cacofonia. Si pensi, solo per fare un facile esempio, alle dissonanze più che alle allitterazioni della serie celibe Roma/Romano/Ramona.

Tutto è menzogna, è tutto un trucco, la bellezza come la bruttezza. Lo stesso Fellini ha più volte ribadito nelle tante interviste della sua lunga carriera di preferire, a un cosiddetto "cinema di verità" un "cinema delle bugie," o un "cinema menzogna." "La bugia," ha detto Sorrentino in un'intervista televisiva, "è l'anima dello spettacolo."

Sono due gli autori che, più di tanti altri,³² possiamo mettere in risonanza con l'opera di Sorrentino: il mille volte citato Fellini,³³ certo, e il romanziere francese Gustave Flaubert. Per quanto riguarda Fellini, le opere fondamentali da considerare sono ovviamente *La dolce vita* e *Roma* (1972), ma anche *Satyricon* (1969)³⁴ e *8½* (1963). Per Flaubert si tengano da conto invece *Bouvard e Pécuchet* (1881) e soprattutto il suo formidabile epistolario. Tra i rimandi più significativi a Fellini, inoltre, non va dimenticato quello all'episodio riportato da Sorrentino in *Tony Pagoda e i suoi amici* (2012):

Il grande regista, in un momento non facile, aveva preso a incontrare psicanalisti. A ciascuno si presentava cortese, si sedeva di fronte, estraeva una foto di se stesso a tredici anni e, con la voce candida che ce lo aveva fatto amare, diceva pacato mostrando la foto: "Dottore, io voglio tornare a questa foto. Lei mi può aiutare?"³⁵

La grande bellezza, scopriremo, è esattamente un *nostos* verso un luogo magico e irraggiungibile: la gioventù perduta.

Il titolo del film si rivela essere qualcosa di diverso dalle ovvie connotazioni semantiche riguardanti un'immagine estetica o morale di Roma, dell'Italia, dell'Occidente; è piuttosto un'esperienza del tempo e dei suoi "incostanti sprazzi di bellezza," come dice Jep alla fine del film, dando inizio di fatto al suo secondo romanzo. Il passo di Céline usato in epigrafe,³⁶ acquista significato pieno solo se recuperiamo il dialogo che intrattiene con la soglia finale,

³¹ Il Qoelet o Ecclesiaste è un testo contenuto nella Bibbia ebraica e cristiana. Composto da 12 capitoli contenenti varie meditazioni sapienziali sulla vita, l'Ecclesiaste è caratterizzato, come il film di Sorrentino e prima ancora quello di Fellini a cui maggiormente s'ispira, *La dolce vita* ovviamente, da un tenore pessimistico e da un filo potremmo dire mortifero.

³² Tra gli altri film che vengono in mente non possiamo non citare: *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, per il chiacchiericcio e la necessità di stare sempre insieme, in compagnia, in un'eterna fuga dall'*horror vacui*; *Casinò* (1995) di Martin Scorsese, per uno specifico uso della fotografia; i film di Marco Ferreri e Mario Monicelli che individuano il medesimo sfondo antropologico in cui si muovono i personaggi di Sorrentino.

³³ Il riferimento a Fellini è molto esplicito nella cinematografia tutta di Sorrentino: "[Fellini] mi piace più di qualunque altro, sono pazzo di Fellini. Quando dico che nei miei film lo cito spesso, nessuno ci crede. Sarà che sto attento a non farmene accorgere, e per fortuna, perché se uno scopiazza Fellini merita di essere condannato senza appello." Dall'intervista a cura di Prudenzi, "Lo stupore delle vite ordinarie."

³⁴ In più di un passo Sorrentino filma Roma come fosse una necropoli. Morti viventi, zombi, vengono poi definiti gli umani tutti, nell'ultimo, bellissimo film di Jim Jarmusch, *Solo gli amanti sopravvivono* (2013), che si compiaccono del loro disfacimento, della loro putrefazione. Anzi: che la esibiscono come uno stato sociale.

³⁵ Paolo Sorrentino, *Tony Pagoda e i suoi amici* (Milano: Feltrinelli, 2012), 61.

³⁶ La citazione da *Viaggio al termine della notte* (1932) di Céline: "Viaggiare è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione. Tutto il resto è delusione e fatica. Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario. Ecco la sua forza. Va dalla vita alla morte. Uomini bestie città e cose, è tutto inventato. È un romanzo, nient'altro che una storia fittizia. Lo dice Littré. Lui non si sbaglia mai. E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto. Basta chiudere gli occhi. È dall'altra parte della vita."

quando Jep dice: “Altrove, c’è l’altrove. Io non mi occupo dell’altrove,” ovvero accetta, come il suo autore, di stare *al di qua* dell’illusione di “oltrepassamento,” di non cercare più la grande bellezza pensando la vita come un “apparato,” cioè una macchina organizzata per uno scopo unico, ma si occuperà del silenzio e del sentimento sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio è il sentimento della Roma bellissima e monumentale che vediamo fare da sfondo alle passeggiate di Jep, o che ammiriamo nelle straordinarie sequenze finali del film. Ed è per questo che il film non finisce con lo stesso sorriso a tutto schermo di un’altra grandissima opera italiana, *C’era una volta in America* (1984) di Sergio Leone. C’è sempre un punto di fuga, ne *La grande bellezza*, e non c’è circolarità che tenga. Qui, è il controcampo con Elisa.

Il film tenta di riflettere e di essere quell’opera sul niente che voleva scrivere Flaubert, a cui del resto si rimanda diverse volte nel film. La prima: Jep risponde a Stefania (Galatea Ranzi) che cita Marx e il collettivismo riproposti in vaga chiave postmoderna. Jep risponde tagliando corto, zittendola in malo modo, e aggiunge: “Lo sai che la massima aspirazione di Flaubert era scrivere un romanzo sul niente. Se ti avesse conosciuto avrebbe avuto un grande libro. Che peccato.” La seconda, durante una delle innumerevoli feste che sembrano scandire la vita del finto cinico misantropo: “Sono anni che mi chiedono perché non torno a scrivere un nuovo romanzo. Ma guarda sta’ gente, sta’ fauna, questa è la mia vita. E non è niente.” E ancora, alla sua governante: “Flaubert voleva scrivere un romanzo sul niente e non c’è riuscito ci posso riuscire io?”

Si legga, arrivati a tanto, la lettera dello scrittore a Louise Colet, del 16 gennaio 1852: “Ciò che mi sembra bello, quello che vorrei fare, è un libro sul nulla, un libro senza appigli esteriori, che si tenesse su da solo per la forza intrinseca dello stile.” È esattamente quello che vuole fare con questo film Sorrentino, è un’ambizione che appartiene a *La grande bellezza* come film e alla diegesi intrinseca del film stesso. Sul nulla, cioè su che cosa? Quello che intendeva Flaubert, ed è qui la connessione forte con il nostro, era realizzare un libro dove l’esistenza potesse coincidere con la bellezza, dove la monotonia potesse essere elusa ad ogni momento grazie alla variazione della vita: un libro cioè dove si trasforma la vita, un libro che possa trasformare la vita. Flaubert non si rassegnò mai al fatto che la bellezza non potesse ricoprire interamente il grande mare, e male, dell’essere. Se cambiare la vita è quello a cui deve ambire un romanzo, un film, un’opera d’arte,³⁷ è proprio in quanto “forma d’avversione” che si mette di traverso al fluire del senso comune. Un’avversione prende forma e fa fluire via i discorsi di copertura lasciando a secco, come una piccola diga, l’enunciato che si presume nascosto, mettendo finalmente a nudo quella che Flaubert chiamava la bellezza. In un’altra lettera a Louise Colet, del 29 gennaio 1854, lo scrittore dichiara in maniera alquanto esplicita: “È necessario fare con tutti i mezzi possibili,” cioè con l’arte innanzitutto, “fare diga al flusso di merda che c’invade.” Il “flusso di merda” altro non è che il flusso di niente, il chiacchiericcio mediale che come una pellicola ricopre di nulla i discorsi nei quali siamo immersi e che l’arte è chiamata in qualche modo a bloccare. O l’arte fa questo, o semplicemente non serve a nulla.

Nella sequenza in cui Jep racconta la sua prima volta, la musica entra nel campo sonoro qualche secondo prima, ad anticipare e a creare un ponte emotivo. Il movimento di macchina compie un carrello all’indietro. E Jep visualizza le scene del suo ricordo: “Poi lei fece un passo indietro. E mi disse [...] ‘Fece un passo indietro.’” e nell’attimo in cui vengono pronunciate, visualizziamo il contenuto delle parole di Jep. “E mi disse.” Il cinema funziona come macchina per visualizzare e ascoltare le emozioni. “E mi disse.” A questo punto della diegesi non vediamo però molto e dobbiamo aspettare un’altra ora per saperlo, quando la giovane Elisa, l’unica donna mai amata da Jep, riprende il filo del discorso di cui si diceva

³⁷ Un’opera d’arte è una macchina per il riposizionamento dei sensi: si veda Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Che cos’è la filosofia?* (Torino: Einaudi, 1996).

poc'anzi: "Adesso voglio farti vedere una cosa." Il meccanismo complessivo del cinema funziona come un trucco per visualizzare e ascoltare le emozioni, una digressione continua dentro l'altra.

Finisce sempre così, con la morte. Prima però c'è stata la vita, nascosta sotto il blah blah blah. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio e il sentimento. L'emozione e la paura. Gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza. E poi lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo. Blah blah blah blah. Altrove c'è l'altrove. Io non mi occupo dell'altrove. Dunque, che questo romanzo abbia inizio. In fondo, è solo un trucco. Sì, è solo un trucco.

<https://www.youtube.com/watch?v=Cz41FXw1lWA>

In questo ennesimo, bellissimo monologo finale emerge l'animo umano. I tre film la cui analisi abbiamo sbozzato in questo articolo mettono in risonanza tre straordinari monologhi nei quali l'illusione di essere "qualcuno" vince sull'opportunità di essere finalmente se stessi. Ciò che colpisce è come il concetto di famiglia non esista in questi film. Quello che sembra dirci Sorrentino in questo trittico sulla formazione dell'identità contemporanea del nostro paese è proprio questo: il filo delle generazioni è spezzato. Tutti i protagonisti di questi film o non hanno famiglia o vivono in nuclei familiari disfunzionali o fallimentari dove gli affetti sono pressoché inesistenti.³⁸

Per concludere, vorremmo richiamare un altro luogo di estremo interesse per il cinema e la televisione italiana degli ultimi anni. "Non riesco a vedere i film italiani perché sono troppo italiani," dice Stanis La Rochelle (Pietro Sermoniti), in un episodio della prima serie di *Boris* (2007–2010, di Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre, Luca Vendruscolo), una fiction di assoluto culto in Italia che ha dato vita a tre stagioni e a un lungometraggio di relativo successo (2011). Tra le battute migliori dell'intera serie ci sono proprio quelle di Stanis, che continuamente sottolinea un certo insieme di supposti difetti culturali e identitari del cinema italiano, considerato troppo provinciale e minoritario nel panorama europeo e internazionale.³⁹ Nell'età della "cultura convergente,"⁴⁰ toccherebbe chiederci qual è il posto occupato dalla cinematografia nazionale. Qual è il senso da attribuire all'identità italiana? Come mettere in relazione questo quesito con la pratica cinematografica che negli ultimi decenni è tacciata di *cultural irrelevance*, in un sistema mediale profondamente cambiato e in cui il proliferare degli (pseudo)-discorsi grazie alle nuove tecnologie e ai nuovi media spesso appiattisce e disperde ogni scala di valore e ogni criterio valutativo?

Le generazioni che si sono susseguite lungo il secolo scorso e quello attuale si sono immedesimate e continuano a identificarsi in (e con) miti cinematografici che hanno contribuito alla formulazione di identità culturali e generazionali, a partire dall'esperienza del

³⁸ È bene sottolineare, a scanso di equivoci, come Sorrentino non sia l'unico regista italiano oggi ad affrontare quella che si è voluta descrivere come una sorta di problematizzazione del filo generazionale e dei processi di formazione identitaria nel nostro paese: si pensi all'opera di Matteo Garrone, o a quella di Saverio Costanzo, o anche, su un versante più da commedia, a Paolo Virzì o Daniele Luchetti. Lo spazio del presente articolo non consente un'analisi comparata dei tre film di Sorrentino in analisi con l'opera dei registi citati e con quella di un ancor più giovane generazione di autori. Un'analisi del genere ad avviso di chi scrive manca completamente e ad andrebbe delineata urgentemente.

³⁹ È un dato di fatto che il cinema italiano non abbia mai avuto una solida struttura industriale minimamente paragonabile allo *studio system* hollywoodiano. I nostri generi, più che macchine mito-produttive, si sono configurati come "filoni" da sfruttare, con un'unica grande costante, la commedia, macro-genere a cui anche *Boris* di fatto appartiene.

⁴⁰ Henry Jenkins, *Convergence Culture* (New York: NYU Press, 2006).

film e dal tempo esistenziale dello spettatore. L'istituzione cinematografica gioca la sua partita sul crinale del difficile equilibrio tra esperienza di ogni singolo spettatore e dimensione storica. Il cinema come medium e istituzione ha una potente componente collettiva e sociale, anche oggi, in un sistema mediale in continua evoluzione. La consapevolezza storica e culturale del nostro cinema è una componente fondamentale della nostra identità.



Le stratificazioni identitarie dei tre film di Paolo Sorrentino di cui abbiamo estrapolato qualche meccanismo in questo saggio vorrebbero darsi come inizio di un ragionamento più complesso sul rapporto tra immaginari e formazioni identitarie all'interno del nostro cinema. I Pisapia, gli Andreotti, i Gambardella del cinema di Sorrentino sono gli specchi con cui fare i conti per capire chi siamo e chi vogliamo diventare, come individui e come popolo.

Bibliografia

- Bataille, Georges. *La notion de dépense*. Fécamp: Éditions Lignes, 2011.
- Canova, Gianni. "Lo strozzino, il cowboy e la solitudine. Intervista a Sorrentino." *Duellanti* 30 (Novembre 2006).
- . "Benvenuti nel deserto del reale." *Duellanti* 43 (Giugno 2008).

- Ceretto, Luisa, e Roberto Chiesi (a cura di). *Una distanza estranea. Il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*. Torre Bordone: Edizioni di Cineforum, 2006.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Che cos'è la filosofia?* Torino: Einaudi, 1996. Traduzione di Angela De Lorenzis.
- De Sanctis, Pierpaolo, Domenico Monetti e Luca Pallanch (a cura di). *Divi & antidi. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Roma: Laboratorio Gutenberg, 2010.
- Foucault, Michel. *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi, 1977. Traduzione di Alessandro Fontana.
- . *L'ordine del discorso, e altri interventi*. Torino: Einaudi, 2014. Traduzione di Mauro Bertani, Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci.
- Frasca, Gabriele. *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*. Roma: Sossella, 2015.
- Furxhi, Lia (a cura di). *L'uomo in più di Paolo Sorrentino*. Torino: Aiace FAICinema, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 2014.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: NYU Press, 2006.
- Jocteau, Gian Carlo. *Leggere Gramsci*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Lusuardi, Nicola e Gino Ventriglia (a cura di). "A proposito del Divo: intervista a Paolo Sorrentino." *Script* 44-45 (Settembre 2007–Aprile 2008).
- Mancino, Anton Giulio. "Anziani, media statura: italiani strana gente." *Cinecritica* 56 (Ottobre-Dicembre 2009).
- Matella, Alessandra. "Intervista a Sorrentino." *Duellanti* (Giugno 2008).
- Perazzoli, Giovanni. "Dichiarazione a Sorrentino." *MicroMega* 7 (Settembre 2006).
- Prudenzi, Angela. "Paolo Sorrentino: 'Lo stupore delle vite ordinarie.'" Intervista a Sorrentino. *Cinecritica* 34-35 (Aprile–Settembre 2004).
- Sorrentino, Paolo. *Hanno tutti ragione*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- . *Tony Pagoda e i suoi amici*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- Spinazzola, Vittorio. Gramsci. *Le sue idee nel nostro tempo*. Roma: Editrice l'Unità, 1987.
- Stella, Gian Antonio e Sergio Rizzo. *La casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili*. Milano: Rizzoli, 2007.
- Vigni, Franco. *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Firenze: Aska, 2012.
- Zanetti, Alberto. "Intervista a Sorrentino." *Cineforum* 409 (Novembre 2001).