

La grande bellezza (P. Sorrentino, 2013)

Daniela Brogi

Qual è il soggetto della *Grande bellezza*? Di cosa parla il film, mentre racconta come sta al mondo Jep Gambardella? Ripartiamo dalla traccia narrativa: Jep si è trasferito a Roma da giovane, in cerca di successo – come tanti, come tutti – per occupare il centro della mondanità e diventarne imperatore, tanto da essere distolto dalla cura del proprio talento (a venticinque anni aveva conquistato la fama col suo primo e unico romanzo *L'apparato umano*); quarant'anni più tardi, lo guardiamo vivere: essenzialmente senza far nulla, mentre *divaga* continuamente, tra feste in terrazza, incontri, passaggi onirici e camminate solitarie sul Tevere; intanto giunge la notizia della morte della donna di cui era stato innamorato da ragazzo. Qual è, dunque, la storia più vera messa in scena? Quella di un'ambizione implosa? Quella dello sperpero esistenziale della mondanità capitolina? Quella di una crisi d'identità e del tentativo di ritrovare una spiritualità? Quella di Roma? Proviamo a muoverci tra le varie ipotesi con minore affanno rispetto alle stroncature e alle accoglienze preventive che si sono buttate addosso al film, spesso al medesimo ritmo frenetico dei balli di gruppo in mezzo ai quali trionfa Jep.

Per dare attenzione al film che Sorrentino ha definito – direi con ragione – il suo lavoro più maturo, è opportuno ripartire da com'è fatta quest'opera.

La grande bellezza non è un film su Roma, e nemmeno è un remake de *La dolce vita*. Anzitutto perché il documentarismo e il rifacimento sono due moduli estranei alla poetica e al modo di lavorare di un regista che fin dagli esordi (penso al cortometraggio *L'amore non ha confini*, 1998) si è principalmente ispirato al grottesco e all'allegorismo, eleggendo Antonio Capuano a maestro originario. (Di questi aspetti, e

di molto altro, parla la bella monografia su Sorrentino *La maschera, il potere, la solitudine*, scritta da Franco Vigni, Aska edizioni, 2012).

Per l'uso della macchina da presa, delle luci e dei suoni, per il lavoro del montaggio e la relativa costruzione del tempo del racconto, nonché della posizione del protagonista rispetto allo sfondo, *La grande bellezza* è un film che persegue in maniera perfino troppo rigorosa un paradossale progetto di impersonalità, impegnandosi a respingere e a impedire a tutti i costi l'effetto classico della messa in prospettiva, tanto nel senso della ricostruzione organica di uno sguardo unico e armonioso sulle cose, quanto nel senso della possibilità di definizione di un bilancio individuale. Per Jep, come per l'opera che lo narra, lo sfondo in cui vive è imprescindibile, eppure non sembra né interessante né necessario, perché il punto di fuga non è nella tela del racconto, né si fissa in una trascendenza a cui guardare; le situazioni sono quello che sono: l'identità della storia, il "Je"/Jep, è formata da chi e cosa accade all'io di frequentare e di incontrare per caso. La voce *over* con cui il protagonista osserva con distacco la vita – come faceva anche Titta di Girolamo nelle *Conseguenze dell'amore* (2004) – non funziona, tecnicamente, da affondo nell'interiorità di Jep. Le inquietudini, il malessere, in qualche modo (perché non è patologica ma di fatto c'è) persino l'insonnia che lo affratella a tanti altri personaggi di Sorrentino: tutto questo mondo oscuro è messo al di fuori dell'individualità emotiva, è spostato sull'esterno (la maggior parte del film è girato di notte), e viene lasciato esistere senza commento, diventando spazio drammaturgico grazie alle scenografie teatrali, all'uso delle luci e all'interpretazione di Servillo, che è il volto estremo dell'apatia, maschera assoluta di espressiva inespressività; altre volte invece la vita dell'anima si palesa attraverso la *rêverie in medias res*, senza intermediazioni narrative. In un certo senso, il film tenta di essere quell'opera sul niente che voleva scrivere Flaubert, a cui del resto si rimanda due volte nel film. Mentre anche il titolo si sottrae a un'interpretazione unica, perché per un verso ha un significato letterale riferendosi a Roma, la diva più inseguita di tutte, la capitale mondiale dei tramonti spettacolari, "grande" nel senso di monumentale, di una bellezza che incombe, dà i brividi e pretende

venerazione, fino a uccidere («ROMA O MORTE» è la prima frase, incisa su marmo, che leggiamo) – come nella prima scena del turista giapponese colto da un infarto al Gianicolo. Per l'altro verso, come racconta la seconda scena di apertura del film – quella della festa di compleanno di Jep – *La grande bellezza* è anche un titolo antifrastico, usato cioè per rivelare la “grande bruttezza”, per raccontare, come nella bellezza in disfacimento delle nature morte barocche, la *vanitas vanitatum*, la fatica di un mondo che fa perdere un sacco di tempo e che «accoglie tutti come un grande catino» (P. Sorrentino, *Hanno tutti ragione*, Feltrinelli, 2010, p. 290), dove si confondono, fermentando l'uno nell'altro, alto e basso, grandezza e meschinità, musica sacra e ritmo techno, Proust e Ammanniti; dove il tragico finisce in una pernacchia. Ogni cosa e ogni persona diventano una caricatura e recitano la propria parte: «tutta questa gente non sa fare niente»; non importa che si tratti di una ex soubrette televisiva, di un cardinale, o di una perfida altoborghese 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 alla cacofonia (Roma/Romano/Ramona) che non fa condoni al blasone di classe o alla vecchia commedia delle apparenze.

In mezzo a questa terra desolata, i residui di esperienza sentimentale si consumano, di conseguenza, come attimi di riavvicinamento, ma sempre inscenato, alle radici – come nella scena surreale in cui la Contessa decaduta va nella reggia dove è nata, ora adibita a museo, e davanti alla teca contenente la sua culla ascolta da un citofono attaccato a una guida automatica a gettoni la storia del luogo e della sua nascita; e torna in mente pure Jep che parla in dialetto napoletano di quanto è buona la pizza di scarola con la colf filippina, o consuma le minestrine preparate da Dadina (Giovanna Vignola), l'amica nana, davanti a un gigantesco orso di peluche: tutte tracce di un mondo infantile anteriore ripreso però con ironia formale – e il discorso vale anche per i fenicotteri rosa sulla terrazza di Jep.

«Siamo l'unica coppia che si ama», dichiara il personaggio di Lello Cava (Carlo Buccirosso) che aveva fatto la sua prima apparizione nel film gridando tra le danze a una ballerina «T'chiavass'!» e che in

un'altra scena scopriremo essere un cliente abituale di prostitute. Eppure Lello non mente del tutto, perché sdentata – con effetti grotteschi spinti fino al kitsch – non è solo la “Santa” (Giusi Merli) ricostruita sul modello di Madre Teresa di Calcutta, ma la capacità di afferrare e fermare, per via del racconto, l'esperienza autentica. L'ingenua contrapposizione tra realtà e finzione è narrata allora per quello che è: un bellissimo e ributtante trucco («trentacinque anni insieme e io appaio in due righe come un buon compagno»; «avete visto? [dirà Ramona di Roma] sembrava enorme e invece è piccola piccola»). Tutto è menzogna, anche quando il protagonista pare avvicinarsi a un momento di verità: «non posso più perdere tempo a fare cose che non mi va di fare» dice Jep camminando di notte a Piazza Navona, per spiegare la sua fuga dal letto su cui ha appena fatto sesso con Orietta (Isabella Ferrari), una ricca milanese malata di noia e di culto narcisistico della propria bellezza; ma sono parole che si sperdono, svuotate dalla progressione del racconto, perché Jep continuerà a vivere con la stessa pigrizia. (Tra parentesi: Orietta abita, con un'inverosimiglianza che è tanto più visionaria quanto più è mostrata soltanto nella sua muta ma espressiva evidenza, dentro alla cornice di spaventosa bellezza della Chiesa di Sant'Agnese in Agone: il medesimo luogo usato da Celentano in *Joan Lui* – come ricorda Fulvio Abbate, *Roma: guida non conformista alla città*, Cooper, 2007, p. 53 –, dove era diventata una chiesa sconsecrata adibita a discoteca).

In fondo, persino Romano (Carlo Verdone), quando comunica a Jep la sua decisione di abbandonare Roma per la delusione, in una certa misura mente, perché, come avevamo impercettibilmente saputo in una scena precedente, nel paese dove farà ritorno ha avuto un'avventura con un'amica della sorella a cui, chissà, potrebbe forse sperare di aggrappare la sua malinconica ricerca della bellezza. La nostalgia, se non la si prende con ironia, come svago, è una baracconata: una necessaria baracconata. («- Che farà adesso?- » chiede Jep al vedovo di Elisa; «- Quello che ho sempre fatto: vivere nell'adorazione di lei», replica Alfredo, che incontreremo dopo una ventina di scene con la sua nuova moglie).

Due circostanze, tuttavia, sembrano interrompere l'eterna ripetizione della vita di Jep: l'occasione di una riemersione del passato, attraverso la notizia del decesso di Elisa, la ragazza amata in gioventù; e l'incontro, e la morte, di Ramona (Sabrina Ferilli), una spogliarellista tanto bella quanto enigmatica per i suoi sguardi di sofferenza. Entrambe le figure si muovono nella storia come due fantasmi, e aumentano, anziché chiarire, l'effetto di opacità dell'insieme, rafforzando il senso che i destini umani, e la narrazione che provasse a contenerli, sfuggano continuamente alla pretesa di una sistemazione unica, capace di comprendere o addirittura di risolvere le scuciture attraverso le quali la vita si trasforma in destino. Da questo punto di vista, Jep Gambardella, come tutti gli altri protagonisti della filmografia di Sorrentino, è una grande figura di solitudine, completamente scollata dal mondo circostante, oltre che da sé stessa. Ma il punto da cui si sceglie di raccontare e esprimere questa condizione non è l'introspezione individuale che canta l'angoscia della mancata esperienza della bellezza (altrimenti sarebbe un film sul personaggio interpretato da Carlo Verdone), bensì lo sfondo circostante di involontario e implacabile cinismo, il nulla, il nastro di indolenza su cui scorre, consumandosi per logoramento, la fallita sincronia tra mondo interno ed esterno, tra l'ansia della bellezza e il tempo (« - Mi sento vecchio - || - Giovane nun sei - »). Per rendere questo effetto *La grande bellezza* si serve di due espedienti particolarmente efficaci: anzitutto la composizione per ellissi, che elimina dalla scena le spiegazioni d'intreccio (come ha fatto Jep a diventare così ricco e potente?), o le situazioni di pathos eclatante (per esempio la mancata paternità, o la morte di Ramona), e disarticola il racconto, eliminando spesso i raccordi, e procurando da un lato l'idea della ripetizione e dello sperpero quotidiano che disturba continuamente la vita; e, dall'altro lato, l'effetto della memoria che lavora sotto la coscienza di superficie (per esempio il ricordo della prima volta con Elisa, spezzato e recuperato in due scene diverse e distanti). L'altra soluzione attraverso cui è resa questa esistenza inattiva, fatta di confusione perpetua tra interno ed esterno, passato e presente, è forse uno dei tratti più forti del cinema di Sorrentino: la

saturazione visiva del racconto, intesa non come affermazione prepotente e drammatica dello sguardo soggettivo ma, al contrario, come forma di narrazione della catastrofe in una prospettiva antiromantica e antiromanzesca, cioè senza sviscerarne le cause, ma presentandone le manifestazioni. Tanto il grottesco caricaturale quanto l'onirismo visionario (assecondati da un uso altrettanto straniante della colonna sonora) accrescono il potenziale narrativo della scena, senza spiegare, ma procedendo per sovraccarico e condensazione; per esempio, nel pianto di Jep mentre trasporta la bara di Andrea, si scarica anche la tensione della morte di Ramona, di cui si avrà la notizia definitiva nella scena successiva, ma impersonalmente: senza che ci sia Jep e attraverso una veloce inquadratura del padre di Ramona - uno dei tanti genitori, in questo film, che perdono i figli.

Elisa e Ramona sono le figure di un passato come segreto, fantasmi di una possibilità prodigiosa di felicità compiutasi in un tempo attimale e irrecuperabile («E ora, chi si prende cura di te?»); sono la grande bellezza delle situazioni che per spreco di tempo non abbiamo vissuto pienamente, se non per un momento, e che non rivivremo più, ma cercheremo per sempre nell'addizione delle singole immagini che compongono un'autobiografia, come racconta la scena in cui Jep sfila commosso davanti alla sequenza delle migliaia di foto, divise per cinquantacinque anni, scattate al medesimo uomo in ogni giorno della sua esistenza. Il rimando più significativo a Fellini (tra i molti omaggi di inquadratura al suo film *Roma*), potrebbe essere, allora, quello all'episodio riportato da Sorrentino in *Tony Pagoda e i suoi amici* (Feltrinelli, 2012, p. 61): «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? - ». Il titolo del film, a questo punto, non fissa soltanto un'immagine estetica, o morale, ma un'esperienza del tempo e dei suoi «incostanti sprazzi di bellezza», come dirà Jep uscendo di scena e dando inizio al suo romanzo. Il passo di Céline usato sulla soglia iniziale («Viaggiare è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione. Tutto

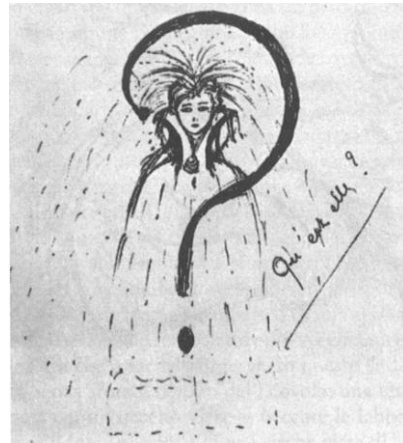
il resto è delusione e fatica. Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario. [...] è dall'altra parte della vita» acquista significato pieno solo se recuperiamo il dialogo che intrattiene con la soglia finale, quando Jep dice «Altrove, c'è l'altrove. *Io non mi occupo dell'altrove*», ovvero accetta, come il suo autore, di stare *al di qua* dell'illusione di oltrepassamento, di non cercare più la grande bellezza pensando alla vita come a un "apparato", cioè una macchina organizzata per uno scopo unico, ma si occuperà del silenzio e del sentimento sotto il chiacchiericcio e il rumore.

La biografia di Jep, come quella degli eroi che lo hanno preceduto, non sarà un racconto centrato sull'io, ma un *collage* di fatti autobiografici, in maniera molto simile a quanto era stato fatto in un libro che, tra i tanti riferimenti letterari presenti ne *La Grande Bellezza*, è probabilmente il testo citato più sommessamente ma in realtà più presente di tutti gli altri: *Nadja* (1928), di André Breton (1898-1966), scritto nei medesimi anni dei manifesti surrealisti. *Nadja* è una narrazione autobiografica antiorganica, che raccoglie le divagazioni frammentarie, squarci memoriali e eventi accaduti all'io narrante in contemporanea con l'incontro, a Parigi, con una donna. (Realmente esistita: sarà internata in manicomio poco tempo dopo la fine della storia con Breton). *Nadja* è molto bella, di salute debole, e inafferrabile. Il libro parte dalla domanda che Jep Gambardella riporta distrattamente conversando sulla terrazza con Trumeau (Iaia Forte): «Chi sono io? C'è un romanzo che comincia così». Recuperiamolo quell'inizio, perché ricorda molto da vicino la traccia del film: «Chi sono io? Se per una volta mi rifacessi a un proverbio: in fondo potrei forse domandarmi semplicemente *qui je hante*: chi frequento, chi infesto. Debbo riconoscere che questa espressione mi porta fuori strada, in quanto tende a stabilire tra certi esseri e me rapporti più singolari, meno evitabili, più conturbanti, di quanto non pensassi. Dice molto di più di quello che vuol dire, mi attribuisce da vivo il ruolo di un fantasma, implica evidentemente un'allusione a ciò che ho dovuto cessare di essere per essere *colui che sono*» (A. Breton, *Nadja*, traduz. di G. Falzoni [1972], prefaz. di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2007, p. 6). Al racconto dei pensieri del protagonista si alternano immagini: di

Daniela Brogi, *La grande bellezza* (P. Sorrentino, 2013)

monumenti, dei personaggi incontrati, dei disegni reali di Nadja: uno, in particolare, sconcerta per la somiglianza con la scena de *La grande bellezza* in cui Ramona passeggia per Roma, con Jep, indossando un curioso mantello. E colpisce il finale: «La bellezza sarà CONVULSA o non sarà» (p. 137).

È solo un trucco: il romanzo di Jep può avere inizio.



A sinistra: Ramona (Sabrina Ferilli) in *La grande bellezza* (2013).

A destra: disegno di Nadja (in A. Breton, *Nadja*, traduz. di G. Falzoni [1972], prefaz. di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2007, p. 103)

L'autore

Daniela Brogi

Daniela Brogi insegna Letteratura Contemporanea all'Università per Stranieri di Siena.

Email: daniela.brogi@fastwebnet.it

L'articolo

Data invio: 27/05/2013

Data accettazione: 30/05/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Brogi, Daniela, "*La grande bellezza* (P. Sorrentino, 2013)", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>