

## Stratigrafie testuali della “Grande bellezza”

di Daniele Maria Pegorari

*Al culmine di una formidabile serie di premi cinematografici internazionali, La grande bellezza di Paolo Sorrentino ha ricevuto anche l'Oscar 2014 come miglior film straniero, spinto certamente dal fascino di una fotografia inusuale per il cinema italiano e dall'interpretazione magistrale degli attori, Tony Servillo in testa. La pellicola ha diviso, ça va sans dire, la critica italiana, soprattutto in ordine ai debiti che essa contrae con La dolce vita, col conseguente dibattito intorno all'ossessione dell'originalità. Nelle pagine che seguono si propone una riflessione – laica e filologica – intorno alla scrittura del film, nella quale, accanto al capolavoro felliniano, compare una ricca rete di allusioni letterarie, musicali e figurative, che ne fa uno dei ‘ragionamenti’ più amari e consapevoli della post-realtà contemporanea. C'entra qualcosa il misterioso ringraziamento rivolto dal regista a Maradona?*

*A Valeria*

*che minacciava di pubblicare questi pensieri  
a suo nome, se non l'avessi fatto io.  
Eppure so che la sua grande bellezza  
non glielo avrebbe consentito.*

Forse è vero, ‘il romanzo della crisi’, di questa crisi, non è stato scritto, sostituito dall’epica atomizzata di infinite vite precarie e disidentificate. Ma ora abbiamo ‘il film della crisi’, anzi proprio ‘il film della recessione’, se cerchiamo la narrazione non solo di come abbiamo potuto ridurci in queste condizioni, ma anche di come sia la stessa realtà ad essere retrocessa dietro la finzione: meglio, dietro «un trucco». Che ormai la vita non riesca ad essere nient’altro che «un trucco», dopo che gli «sparuti, incostanti sprazzi di bellezza» sono stati «sepolti dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo», è la ‘terminale’ consapevolezza di Jep Gambardella, il meraviglioso protagonista de *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino.

Proprio mentre apprende che il suo vecchio amico Romano non regge più la delusione che gli procura la falsità della Capitale e decide di eclissarsi nel «paese [...] per sempre», Jep è giunto alla medesima disperazione, ma la sua ‘temperatura’ rimane sempre più bassa di quella della folla convulsa che lo circonda. Gli piacerebbe «scompare» per un gesto di Arturo, il prestigiatore che sta provando nottetempo il numero della «scomparsa della giraffa» nello splendido scenario delle

Terme di Caracalla (52)<sup>1</sup>, ma l'illusionista non potrà fare alcunché per lui, allegorizzando, così, l'impotenza del cinema che non può incidere in alcuna maniera nella realtà, ma solo limitarsi a costruire incanti occultando i propri strumenti d'artificio: non si dimentichi, infatti, che 'giraffa' è detto in gergo tecnico il lungo braccio regolabile dotato di ruote, che può sostenere microfoni, luci e altre macchine per le riprese cinematografiche o televisive<sup>2</sup>. Proprio come il mago-regista Prospero nel finale della *Tempesta* shakespeariana, anche il più modesto Arturo dovrà dichiarare l'inefficacia reale delle proprie magie, lasciando a Jep la sconsolata scoperta che l'unica possibilità di sparire è quella di arrendersi al vuoto di senso della vita e di raccontarlo, preferendo il «romanzo sul niente» (quello che non era riuscito a Flaubert, com'egli ricorda due volte: 14 e 54), piuttosto che l'inutile attesa della *grande bellezza*.

Gremio di riferimenti letterari, musicali e figurativi, fra il colto e il *kitsch* – da Céline a Dostoevskij, da Moravia a D'Annunzio, da John Tavener a Bob Sinclar, da Arvo Pärt alla Bertè, da Raffaello a Pollock – il film, com'è apparso evidente, instaura un dialogo col precedente monumentale della *Dolce vita*, il che è vero non solo sul piano ipertestuale, nel senso che l'intero film di Sorrentino è debitore della struttura narrativa di quello di Fellini, ma anche e soprattutto sul piano più strettamente intertestuale, in quanto numerose scene occultano citazioni che rinviano a quel precedente, non solo come omaggi, ma come enfattizzazioni tragiche. Ma il sorprendente saluto di ringraziamento pronunciato da Sorrentino a Hollywood, in occasione del ricevimento del premio Oscar per il miglior film straniero del 2014, ha lasciato non pochi con l'amaro in bocca per quella menzione, proprio accanto a Fellini, di una *band* americana degli anni Settanta-Ottanta, i Talking Heads, e di Diego Armando Maradona, in quanto ispiratori della sua opera: se è passato perlopiù inosservato il ricordo di quella fonte *rock*, pure così suggestiva come chiave d'accesso allo stile combinatorio e all'immaginazione contaminata del regista (fra ritmi sincopati, memorie etniche e melodie *pop*), il nome del campione argentino era destinato a infastidire, soprattutto in conseguenza di recenti 'intoppi' fiscali (diciamo così) che lo hanno rimesso in contrasto con la giustizia italiana. Ai più quell'accento del regista napoletano è apparso una spaccata in stile partenopeo, oppure un'abile provocazione comunicativa, o, ancora, la caduta di stile di un regista certo bravo, ma forse reso impacciato dall'attenzione planetaria.

Eppure le scene 39-40 contengono, a mio modesto parere, il senso riposto di

<sup>1</sup> D'ora in poi i numeri arabi riportati nel testo fra parentesi devono intendersi riferiti alla sceneggiatura scritta a quattro mani da Paolo Sorrentino e Umberto Contarello, *La grande bellezza* (Skira, Milano 2013).

<sup>2</sup> Illuminante, in proposito, la foto di scena pubblicata nel bellissimo libro *La grande bellezza. Diario del film* (fotografie di Gianni Fiorito, Feltrinelli, Milano 2013, p. 107), quale memoria della scena ora citata: in luogo di una 'scontata' immagine dell'animale, il regista ha scelto di pubblicare a tutta pagina un'inquadratura della giraffa meccanica. Utile al nostro ragionamento sull'antifrase del titolo è la prefazione di Sorrentino (pp. 9-12), laddove contrappone al suo iniziale «ingenuo attaccamento al sogno e all'idea» dell'Urbe come «grande villeggiatura» la più matura sensazione di «una continua dissipazione», della «costante indifferenza che appiattisce e rende moribondo qualsiasi slancio [...]». A Roma, tutto termina velocemente, senza tregua, in una sorta di grandissima scarica».

quell'inopinato collegamento fra Fellini e il 'Pibe de oro': la bella e tragica Ramona – la spogliarellista quarantaduenne che si scoprirà gravemente ammalata – sta raccontando a Jep la sua deludente «prima volta» con un ragazzetto, forse «troppo veloce», che sarebbe stata meritevole di oblio, se lui, «forse per rabbia, pe' se sfogà», non si fosse messo «a palleggiare col pallone come un forsennato. Per un'ora», fissandosi nella mente di lei come un'icona per tutta la vita: «madonna santa, quella sì che fu una cosa indimenticabile». La giocoleria calcistica diviene qui l'esibizione circense con cui la frustrazione viene cancellata, proprio come la spettacolarità di Maradona – che, si ricorderà, si presentò al pubblico del San Paolo in delirio con un prolungatissimo e irripetibile palleggio – può essere assunta come 'figura' laica di una società sull'orlo del disastro che si sublima attraverso l'esibizione di sé, la propria trasformazione in «un trucco», appunto. E quando alla Verità viene troncato il necessario vincolo con la Realtà (cioè con l'autenticità) ecco che si consegue persino una sacralità intangibile, quella che porta il campione fin nelle edicole votive dei Quartieri Spagnoli, da cui non è sceso nemmeno per i guai con la droga o per le abitudini festaiole.

Di questa spettacolarizzazione del fallimento il film, fra piste da ballo e piste di coca, offre un pensoso controcanto nella melanconia con cui Jep interpreta il suo ruolo di esteta del Duemila, come estenuato erede degli antieroi di D'Annunzio, non per caso definito «paradigmatico» da Romano, l'amico teatrante fallito, alla continua ricerca di una voce 'autentica'. Quell'aggettivo, «paradigmatico», che questi lascia cadere quasi per caso come a giustificarsi per le eccessive enfasi decisamente *rétro* delle proprie prove drammaturgiche, dice, invero, assai più di quanto non sembri. «D'Annunzio è stato paradigmatico» (28) meno per la storia del teatro contemporaneo che per questi disadattati della *belle époque* d'oggi, figuranti di un carnevale permanente da cui non è più dato uscire, soggetti di una post-realtà di cui si sono convinti di essere, insieme, autori, registi, scenografi e attori. E lo stesso Jep Gambardella è un po' Andrea Sperelli, un po' Michele Ardenigo, il protagonista degli *Indifferenti* di Moravia, il quale, anche questo non a caso, risulterebbe essere stato uno degli estimatori dell'unico romanzo scritto da Jep in gioventù (*L'apparato umano*).

Di Michele il protagonista della *Grande bellezza* ha tutta la melanconia che gli deriva dall'essere l'unico consapevole dell'avvenuto distacco da ogni significato etico. L'indifferenza verso la realtà, il cinico inseguimento della visibilità e del guadagno, lo sprofondamento nell'abisso di una vita da raccontare (e da raccontarsi), piuttosto che da agire, sono i sentimenti che attraversano ciascuno dei personaggi di questo film, i quali, però, sembrano adattarvisi con leggerezza o inconsapevolezza – soprattutto nel caso del viscido Lello Cava –, tranne lui, Jep, che, doppiata la boa dei sessantacinque anni di età, non sopporta più le ipocrisie<sup>3</sup>. Intendiamoci,

---

<sup>3</sup> Confermano questo aspetto due passaggi di un'intervista concessa da Toni Servillo, il magistrale interprete di Gambardella: «A quel degrado Jep vorrebbe opporsi ma la sua inerzia emotiva, la sua attrazione per l'errore lo spingono a reiterare gli sbagli. La sua vita è una scia di occasioni perdute. [...] I francesi hanno parlato di una "Jep attitude" alludendo al suo modo di muoversi, di vestire. Jep non è un contenitore vuoto ma un vuoto che non trova un contenitore» (G. Manin, *Servillo: «L'Italia è un popolo di fratricidi. Non perdo la testa per l'Oscar»*, in «Corriere della Sera», domenica 16 marzo 2014, p. 35).

in lui non c'è traccia di riscatto, né individuale, né tantomeno politico: come afferma lapidariamente Lello, «Jep e la vocazione civile non so' mai andati tanto d'accordo. Uno era pigro, l'altra iperattiva» (29).

Solo che egli non riesce più a tollerare la presunzione di chi tenti di chiamarsi fuori dal carnevale della finzione, protestando la propria presunta superiorità intellettuale: memorabili sono le sue tirate contro Talia Concept, la *performer* 'tarocca' che parla di sé solo in terza persona e che, tutt'al contrario di Jep (che sta cercando di intervistarla), «è una di quelle persone nelle quali la massiccia presenza di presunzione si accompagna all'assoluta assenza d'ironia» (10-11), e poi contro Stefania, l'intellettuale ex 'organica', la scrittrice che voleva cambiare il mondo e, ciò che è peggio, è persino convinta di averlo fatto (29). Lei, autrice di un numero esagerato di libri finanziati dal «partito» e ora dei testi di un «reality» para-femminista, non parla di sé in terza persona, ma è come se lo facesse, perché è di un personaggio fittizio che parla, non racconta la sua realtà – che è ben diversa e ben più meschina di quella di moglie e madre esemplare che pretenderebbe – ma la proiezione che ne ha fatto attraverso un diffuso narrato generazionale; siamo vicini a quella nozione che Perniola chiama *età della comunicazione*, che sarebbe cominciata col Sessantotto, col «romance» in cui il movimento trasformò la propria utopia nella sensazione di averla vissuta<sup>4</sup>.

Jep è, invece, definitivamente e disperatamente dentro la vita come teatro e, a suo modo, ricercatore dell'unica 'sincerità' ancora attingibile: recitare la vita è il solo modo di togliere all'ipocrisia la sua malvagità e di farne una condizione accettabile e convenzionale. Proprio all'amica scrittrice, che dopo il rimprovero aveva accusato il colpo, Jep riserverà in privato una chiosa che ha il sapore dell'aforisma: «Tu sbagli, Stefania. La verità è una divagazione, una fuga dall'ipocrisia, che è l'unica virtù difficile da perseguire» (57); e si rammenti che *hypokrités*, in greco, era *vox media* per 'attore'.

Questo rovesciamento – per il quale la post-realtà appare l'unica condizione abitabile – è la chiave di lettura dell'intero film e della sua acutissima e complessa sceneggiatura: più che vivere, i personaggi balzano da un ricevimento all'altro (il compleanno di Jep, i party in terrazza, una cena al ristorante, l'*happening* organizzato dal collezionista d'arte Lillo De Gregorio, un matrimonio all'aperto), si preparano a un funerale come studiando un copione e provando gli abiti più adatti, si mettono in fila dall'estetista per gonfiarsi di *botox*. Persino la loro *disco-music* è inautentica, essendo costituita in prevalenza dalle *cover* di Carosone e della Carrà e non dagli originali<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009, pp. 39-52.

<sup>5</sup> La festa di compleanno si svolge in un hotel per tutta la scena 2; Jep riceve sulla sua ampia terrazza romana nelle scene 14, 29 e 54; porta Ramona in «un ristorante bello ed elegante», dove saluta Antonello Venditti, nella scena 38; si ritrovano tutti ospiti del volgare *tycoon* dell'arte nella scena 41; Jep istruisce Ramona sul funerale come «appuntamento mondano *par excellence*» nella scena 44, e «dà luogo al copione» funebre nella successiva scena 45; l'apoteosi dell'incontinenza gastronomica è prevista nelle nozze campestri della scena 57; infine la scena 63 trasforma le operazioni dello pseudo-chirurgo estetico in «un cerimoniale religioso», con tanto di «musica sacra» e «duce sinistra procurata dalle candele», in una sorta di blasfema trasposizione contemporanea della falsificazione della persona, condannata da Dante in *Inf.* XXX.

E questo ‘sentimento del contrario’ è il primo e più importante livello di analogia col capolavoro di Fellini: se questi aveva rovesciato la «dolce vita» del *Paradiso* dantesco (IV, 35 e XXV, 93) nell'*escalation* dissacratoria di una Roma impazzita, *la grande bellezza* invano inseguita da Gambardella appartiene a un livello ormai del tutto inattingibile, continuamente richiamata dalle inquadrature mozzafiato delle bellezze dell'Urbe e da una colonna sonora sofisticatissima (quasi tutta di repertorio sacro), ma puntualmente negata nella condizione storica dei personaggi. Se la dimensione stessa della festa rinvia alla topica sequenza finale della *Dolce vita*, le citazioni sono ben più sottili ed emergono meglio nella sceneggiatura, dove sono riportate anche alcune scene che finiranno tagliate nel montaggio del film: penso all'elicottero che in Fellini trasporta in un volo grottesco una statua del Cristo e che in Sorrentino ‘epifanizza’ un orrido «donnone di un metro e sessanta per duecento chili di peso», apoteosi di un'incontinenza barbarica, «preistorica», un vero «animale primitivo» (57). O all'immancabile Fontana di Trevi, che nei due film si presenta come luogo della perdita del sacro: nella pellicola del 1960 è il luogo di un bagno tutt'altro che rituale, con Silvia (la giunonica Ekberg) che seduce Marcello, anziché salvarlo; nel film del 2013 la fontana è addirittura immobile (cioè, a rigore, ha abdicato alla propria funzione primordiale di fonte battesimale) ed è passata a guado da «una sorta di essere umano, grasso, vestito con stivaloni ascellari e una casacca bisunta», impegnato in una molto prosaica raccolta delle «monetine» (74).

E la caduta del sacro culmina poco dopo (e siamo alle ultime battute) laddove la visione della «Costa Concordia, sdraiata su un fianco al largo dell'isola del Giglio», descritta come «un mostro gigantesco e addormentato», infine ‘morto’, riattualizza l'enigmatica visione del grosso e mostruoso pesce nell'ultima scena della *Dolce vita*, emblema del completamento della crisi del sacro, principiata col volo della statua all'inizio del film e culminata nella carcassa dell'animale che per tradizione antica è allegoria di Cristo. Lì all'antiepifania del pesce si accompagna la sublime e altrettanto enigmatica inquadratura della giovane Paola, la ragazza che con un indefinibile sorriso lancia a Marcello un ultimo messaggio di salvezza che rimarrà indecifrato, lasciando il bel giornalista, nonché scrittore mancato, al suo irredimibile destino di disgusto e insensatezza. Nel film di Sorrentino la funzione quasi stilnovistica della fanciulla è sdoppiata in una coppia femminile incentrata su un apparente contrasto.

Da un lato c'è la giovane Elisa De Santis, riesumata finalmente nella memoria, come brandello di quella *grande bellezza* congiunta «con un'innocenza infinita» (80) intravista una sola volta, oltre quarant'anni prima e poi destinata ad essere invano attesa nella deriva dell'effimero e del vizio; dall'altro lato c'è suor Maria, detta «la Santa», la missionaria in Africa, che pare discendere direttamente dai cori angelici evocati dall'onnipresente colonna sonora, alla quale spettano due gesti perfettamente contrapposti a quelli che hanno scolpito nella mente di ognuno di noi la bionda Silvia della *Dolce vita*. Lo «strano sorriso a tutta gengiva» che si trasforma nel flebile soffio con cui la suora dà il via alla migrazione dello stormo di fenicotteri, che magicamente aveva fatto sosta sulla terrazza di Jep (73), è lo stigma della Creazione e del Battesimo che erano stati parodiati nella già ricordata scena felliniana della Fontana di Trevi; mentre la finale ascesa penitenziale della Scala Santa di San Giovanni in Laterano (77 e 79) ritrova tutto il proprio significato ascensionale

e trasumanante che era invece messo in burla nella trovata della salita di Anita Ekberg per le scale della Cupola di San Pietro, addirittura in costumi sacerdotali. Quell'indefinibile soffio della Santa, preceduto da tre concentrati di sapienza<sup>6</sup> rappresenta il testamento di autenticità e radicamento nel reale che Jep non saprà cogliere, proprio come il Marcello felliniano, al quale lo accomunano il fallimento letterario e la professione giornalistica di ripiego.

Egli aveva atteso un'epifania di senso per tutta la vita, spiandone le 'occasioni' come quel Montale che gli torna in mente quando incontra in edicola un solitario e solenne Gigi Riva (30): saranno la corsa mattutina di «un francescano scalzo», un'«auto elettrica monoposto» che «sfila via» senza far rumore, «una suorina» che gioca coi «bimbetti dell'orfanotrofio», qualcuno dei «pazzi» che egli si diverte a seguire per carpirne i «soliloqui», il barcaiolo che lo fissa, chissà perché, con «metafisica violenza», la bambina estraniatasi dal mondo nel chiostro del Bramante, «i due giovani che si baciano» in casa di Romano o, infine, Viola che lava il pavimento della chiesa di Sant'Ignazio<sup>7</sup>. Jep è viepiù afflitto dalla propria perdita di autenticità e, da perfetto esteta post-modernista, non sa chiedersi «Chi sono io?» se non citando qualcosa (in questo caso «un romanzo di Breton»), per poi darsi una triplice risposta che è l'enfasi della mistificazione dell'identità: «Io sono un seduttore, io sono un bluff, io sono Jep Gambardella» (54).

Questo spiega la grande emozione da lui provata nella successiva scena 55, allorché visita la mostra fotografica dell'americano Ron Sweet, costituita da circa ventimila autoritratti, uno per ogni giorno di vita, un immenso registro dell'identità che riesce a fissarsi e a raccontarsi senza infingimenti, facendosi arte, proprio mentre, per un processo opposto, Jep e la «fauna trasversale» che abitualmente gozzoviglia sulla sua terrazza annullano la propria storia in una continua recita. E, come si accennava all'inizio tramite l'accostamento di D'Annunzio a Moravia, l'estetismo è finitimo all'indifferenza, ovvero l'astrazione dalla realtà e la fuga nell'abiezione comportano che si perda la capacità di comprendere cosa accade *close to home*, rendendosi complici di qualunque nefandezza. Il giornalista Gambardella non ha mai avuto la curiosità di indagare sull'identità del suo vicino di casa «dall'aria autorevole» (7) e «inquietante» (47), e così non si è mai accorto che questi

---

<sup>6</sup> Di brevità aforistica le sole tre battute importanti di suor Maria: la prima, «io ho sposato la povertà. E la povertà non si racconta, si vive» (67); la seconda: «Lo sa che io conosco i nomi di battesimo di tutti questi uccelli?» (73); la terza, «le radici sono importanti» (73).

<sup>7</sup> Con attitudini da *flâneur* precipitato nella 'prosa' della città contemporanea, con qualche reminiscenza delle passeggiate incantate degli *Ossi di seppia*, Jep si imbatte in visioni che catturano la sua attenzione, come per un enigma che chiede di essere decifrato: il «francescano» e la donna nell'«auto elettrica» compaiono nella scena 5, la «suorina» nella scena 9, il «barcone» sul Tevere dal quale gli pare provenire un'oscura minaccia è nella scena 20, la bambina di nome Francesca si smarrisce nella scena 26 nel «chiostro circolare seduto al centro del cortile», con una sospensione degna di De Chirico. Ancora Jep vede di nascosto la vecchia amica Viola, in crisi religiosa dopo il suicidio del figlio Andrea, nella scena 56, ma soprattutto la sceneggiatura sottolinea per tre volte, nelle scene 13, 34 e 60, l'«abitudine» del giornalista di «pedinare i pazzi per strada e ascoltare» gli «squarci convulsi di frasi». Forse assimilabile a queste 'epifanie' è la «tenerezza nostalgica» con cui lui e Romano «restano a sbirciare i due» diciottenni innamorati nella scena 28.

era Giulio Moneta (*nomen omen*), «uno dei dieci latitanti più ricercati del pianeta» (62), il quale – esibendo sulla consueta terrazza le «pesanti manette», il mattino dell’arresto – può ben professarsi «un uomo laborioso, uno che [...] fa andare avanti il paese», mentre Jep «trascorre il tempo a fare l’artista» (61); in altri termini il mafioso sta sfrontatamente rivendicando l’appartenenza dei suoi *interessi* criminali ai meccanismi ‘produttivi’ dell’economia contemporanea, al contrario dell’auto-esilio del suo vicino in una vita come *disinteresse*, distacco e noncuranza.

Al «peggior giornalista del mondo» – come ora deve autodefinirsi Jep – non resta che lo strenuo tentativo di fare di se stesso l’oggetto di un’inchiesta, finalmente trovando il coraggio di esplicitare i suoi crucci spirituali al cardinale Bellucci, un porporato addirittura in odore di soglio pontificio<sup>8</sup>, troppo impegnato, però, a cercare il centro dell’attenzione con la disciplina più *trendy* del momento: quella conversazione gastronomica (57 e 67) che ci fa assomigliare tutti ai bulimici commensali di Petronio, il cui appellativo di *arbiter elegantiarum* è acutamente trasferito proprio al nostro protagonista nella prima bandella di copertina della sceneggiatura. Constatato, infine, che dal cardinale non avrebbe potuto avere alcuna risposta (67), Jep si chiude nella sua condanna alla nostalgia per l’innocenza perduta e all’accettazione della sola condizione che gli resta: quella di narratore del nulla, dello «squallore disgraziato» il cui protagonista non può che essere un «uomo miserabile» e la sua lingua un «Bla Bla Bla» (80).

---

<sup>8</sup> La segnalazione doverosa del bel cammeo di Roberto Herlitzka nei panni del cardinale Bellucci, offre l’occasione di ricordare gli altri attori che hanno interpretato i personaggi menzionati in queste pagine, cominciando, naturalmente, da un memorabile Toni Servillo (Jep Gambardella) e proseguendo con Carlo Verdone (Romano), Sabrina Ferilli (Ramona), Carlo Buccirosso (Lello Cava), Giusi Merli (Santa), Galatea Ranzi (Stefania), Pamela Villoresi (Viola), Lillo Petrolò (Lillo De Gregorio), Vernon Dobtcheff (Arturo), Anita Kravos (Talia Concept) e Ivan Franek (Ron Sweet), ai quali vorrei aggiungere almeno Serena Grandi (Lorena, «un’ex *soubrette* televisiva, ora in pieno disfacimento psico-fisico»), Isabella Ferrari (l’amica Orietta) e Iaia Forte (Trumeau, soprannome ‘poco affettuoso’ affibbiato da Lello a sua moglie).