

ATTILIO MOTTA

*Disincanto e palingenesi:  
intersezioni tematiche e stilistiche tra cinema e letteratura in Sorrentino*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ATTILIO MOTTA

*Disincanto e palingenesi:  
intersezioni tematiche e stilistiche tra cinema e letteratura in Sorrentino*

*L'intervento si propone di verificare l'esistenza di analogie e differenze strutturali, tematiche e stilistiche tra l'opera letteraria e quella cinematografica di Paolo Sorrentino, e in particolare tra il suo romanzo Hanno tutti ragione e il film La grande bellezza (di cui Sorrentino firma regia, soggetto e, con Umberto Contarello, sceneggiatura), pur senza trascurare legami con altre produzioni precedenti, a cominciare da L'uomo in più. Sul piano strutturale le opere di Sorrentino hanno spesso per protagonisti uomini anziani appartenenti al mondo dello spettacolo, cinici complici o disincantati osservatori della società contemporanea, che, attraverso una crisi, maturano un desiderio di palingenesi e approdano a un rinnovamento morale ed esistenziale. Sul piano tematico il contributo si sofferma sul ruolo centrale della città di Roma, set e metafora ideale del rapporto tra morte e bellezza, e su quello connesso dell'illusione e delle arti magiche, alla cui poetica 'del trucco' sono improntate anche le scelte stilistiche di Sorrentino che, sia nella scrittura che nella regia, persegue la ricerca dell'effetto con grande abilità retorica ma non senza rischi di estetismo.*

Paolo Sorrentino è autore, fino ad oggi, di sette lungometraggi, di cui firma la sceneggiatura (*L'uomo in più*, 2001, d'ora in poi UP; *Le conseguenze dell'amore*, 2004, CA; *L'amico di famiglia*, 2006, AF; *Il divo*, 2008, D; *This must be the place*, 2011, MBP; *La grande bellezza*, 2012, GB; *Youth*, 2015, Y) ma anche di un romanzo, *Hanno tutti ragione* (HTR, 2010) e di un secondo libro, *Tony Pagoda e i suoi amici* (TP, 2012)<sup>1</sup> che, pur non essendo formalmente una raccolta di racconti, vi si avvicina, trattandosi di una serie di incontri della voce narrante, la stessa del romanzo maggiore, con diversi personaggi, fra i quali alcuni volti noti del mondo dello spettacolo (di qualche anno fa: Carmen Russo ed Enzo Paolo Turchi, il mago Silvan, Antonello Venditti, Maurizio Costanzo).

Va detto subito che la scrittura letteraria di Sorrentino, almeno stando alle date di pubblicazione, segue, e non precede, il suo esordio alla regia, anche se, per dichiarazione dello stesso regista, essa risente del lavoro per la sceneggiatura di UP, il suo primo lungometraggio, con la quale vinse il premio Solinas nel 1999.<sup>2</sup> L'evidente inversione del rapporto di tradizionale derivazione dalla letteratura al cinema comporta per noi, sul piano metodologico, l'estensione della verifica di quel rovesciamento nella tessitura di ben cinque film, senza peraltro che questo esenti dalla ricerca delle intersezioni 'di ritorno', e cioè tra il romanzo (e il successivo libro 'di racconti') e i film successivi. Non si tenterà qui tuttavia un'improbabile ricostruzione filologica delle linee di derivazione, ma si proporrà un percorso atto a individuare nell'ordine:

1. analogie strutturali;
2. interferenze tematiche;
3. interferenze stilistiche nel medesimo codice;
4. corrispettivi stilistici tra codici diversi.

### 1. Analogie strutturali

Come si può verificare anche confrontando la pur schematica tabella sotto riportata, le opere di Sorrentino presentano sin dalla 'superficie' numerose ed evidenti analogie: hanno sempre per protagonista un uomo più che maturo (salvo che nei primi capitoli di *HTR*, che sono però

<sup>1</sup> P. SORRENTINO, *Hanno tutti ragione*, Milano, Feltrinelli, 2010; ID., *Tony Pagoda e i suoi amici*, Milano, Feltrinelli, 2012, 2014

<sup>2</sup> Sorrentino «si aggiudicò il premio Made in Italy nel 1999, con la sceneggiatura *Il cantante e il calciatore*, poi usata per *L'uomo in più*» (G. BONSAVER, *Dall'uomo al divo: un'intervista a Paolo Sorrentino*, «The Italianist», 2009, 2, 325-37: 337). Sorrentino aveva già vinto il premio Solinas nel 1997 per la sceneggiatura *Dragoncelli di fuoco*, (poi ribattezzato *Napoletani*), scritta con Silvero Sentiero; ha collaborato poi a quella di *Polvere di Napoli*, per la regia di Umberto Capuano, e, con Umberto Contarello, ha scritto tra il 1998 e il '99 *La voce dell'amore*, avente per soggetto il mondo della musica neomelodica partenopea che sarà in parte oggetto del suo film d'esordio e poi anche del suo romanzo.

oggetto della rievocazione della voce narrante ben più anziana, e in Y, dove gli anziani sono due), spesso con nome italo-americano (UP, *HTR* e *TP*, GB) e appartenente al mondo della musica (UP, *HTR* e *TP*, MPB, GB e ora Y), in storie ambientate preferibilmente negli anni '80-'90 (UP, D, *HTR*), in quattro casi a Roma (D, finale *HTR*, *TP*, GB):

	<b>Professione</b>	protagonista <b>età</b>	<b>nome</b>	<b>periodo</b>	ambientazione <b>luogo</b>
UP (2001)	un cantante pop e un calciatore	60 ca. 30 ca.	Tony Pisapia e Antonio Pisapia	1980, 1984	Napoli
CA (2004)	riciclatore di denaro	50	Titta Di Girolamo	imprecisato	Hotel Lugano
AF (2006)	usuraio	60	Geremia dei Geremei	imprecisato	Latina, Sabaudia
D (2008)	politico	70	Andreotti	anni '90	Roma
<i>HTR</i> (2010)	<i>cantante neomelodico</i>	44-62	<i>Tony Pagoda</i>	<i>anni '80</i>	<i>NY, Napoli, Capri, Brasile, Roma</i>
MBP (2011)	cantante rock	50 ca.	Cheyenne	contemp.	Dublino, USA
<i>TP</i> (2012)	<i>cantante neomelodico</i>	77	<i>Tony Pagoda</i>	<i>contemp.</i>	<i>Roma (Capri)</i>
GB (2013)	scrittore giornalista	65	Jep Gambardella	contemp.	Roma
Y (2015)	un compositore e un regista	anziani	Fred Ballinger Mick Boyle	contemp.	Hotel SPA sulle Alpi svizzere

Le analogie sono particolarmente forti, naturalmente, tra UP e *HTR*, che riprende uno dei due personaggi del film d'esordio, come ha ammesso lo stesso Sorrentino, seppur aggiungendo che «il libro non c'entra niente». <sup>3</sup> In effetti il personaggio è proprio lo stesso, avendo solo cambiato il cognome: si tratta di Tony Pisapia, cantante da night, donnaiolo, cocainomane e amante dell'alcol (beve Ballantine's); secondo le dichiarazioni del regista doveva ricordare un prototipo di cantante, un misto di Cocciantone (per la qualità vocale), Peppino Gagliardi (per il privato) e Franco Califano (per la droga). Con lui transita nel romanzo anche il suo gruppo («Rino Pappalardo, Lello Cosa alla batteria, Gino Martire al basso, Titta Palumbo alla guitar» e il produttore Jenny Afrodite). <sup>4</sup> Baciato dal successo negli anni '80, nel film il protagonista cade in disgrazia per essere sorpreso a letto con una minorenni, mentre nel romanzo la sua crisi è per così dire piuttosto endogena che esogena (anche se aiutata da alcune circostanze, come la separazione dalla moglie). Non è vero però che il libro «non c'entri niente», in quanto invece esso «riscrive» alcuni degli episodi del film, il che consente insieme di confermare quel rapporto, ma anche di cogliere gli interventi che, a distanza di qualche tempo, Sorrentino opera sul personaggio e sulla sua vicenda. Vediamone solo due esempi:

a) in UP, Tony, quattro anni dopo lo scandalo che ne ha interrotto la brillante carriera, e ormai allo sbando, dopo numerose e inutili richieste riesce finalmente ad ottenere dal suo manager la scrittura per un concerto (ma accompagnato con un gruppo diverso da quello storico, che lo ha ormai abbandonato) – per la festa patronale di un piccolo paese dell'Abbruzzo, in cui ci sono pochissime persone, e alla conclusione del quale egli deciderà di abbandonare le scene. L'episodio è ripreso e trasformato in *HTR* (59 e sgg.), dove il concerto (che si svolge ad Ascoli Piceno) è descritto nel quinto capitolo del libro come un momento di successo del protagonista dal punto di vista sia vocale che relazionale (dal momento che vi segue una cena ricca di sottintesi con una certa Antonella).

b) nella parte finale di UP, durante un monologo-confessione in TV, Tony rievoca il proprio passato costellato di successi, e fra questi cita un concerto tenuto negli Stati Uniti («mi ricordo quando cantai a New York e Frank Sinatra dovette venire a sentirlo questo fenomeno»); il riferimento è ampiamente sviluppato nel romanzo, il cui primo capitolo (dopo la *Prefazione del*

<sup>3</sup> Così nella presentazione del romanzo tenutasi alla libreria Feltrinelli di Roma il 17 marzo 2010, con Melania Mazzucco (cfr. il video consultabile in internet al sito <https://www.youtube.com/watch?v=ezANzKmGEL0>)

<sup>4</sup> *HTR*, 18.

*maestro Mimmo Repetto*) racconta proprio l'attesa del concerto, la performance stessa e la visita di Sinatra al protagonista dopo lo spettacolo.

Il confronto è interessante perché sembra che, nel riprendere a distanza di anni il proprio personaggio, Sorrentino gli abbia voluto regalare qualche soddisfazione in più, eliminando (o almeno tacendo) l'episodio del rapporto sessuale con la minorenni, riscrivendo in senso positivo quello del concerto in piazza e dando rilievo ben maggiore a quello dell'omaggio fattogli da Sinatra. La circostanza ha una sua rilevanza in quanto appare coerente con l'apertura di una 'seconda possibilità' che il regista-sceneggiatore offre ai suoi protagonisti in crisi, possibilità che era assente in *UP* e fallimentare in *CA*, e che invece è presente in *MBP*, *HTR*, *GB* e *Y* (limitatamente alla figura di Fred). Approfondendo infatti le suddette schematiche analogie, infatti, si può dire che Sorrentino racconti spesso la vicenda di un personaggio maturo, per lo più appartenente al mondo della canzone o della cultura, un tempo baciato dal successo e pronto a cavalcarne l'onda, cinico e senza scrupoli (Tony Pagoda in *UP* e *HTR*, Titta Di Girolamo in *CA*, Andreotti in *D*) o quanto meno molto disincantato (Jep Gambardella in *GB*, Fred in *Y*), che ha abbandonato ogni ambizione ideale ma non è in pace con l'esistenza, ed è sovente caratterizzato da una notevole aggressività linguistica – si potrebbe dire da un'attitudine a risolvere il conflitto sul piano del linguaggio – dalla quale proviene una tendenza alla battuta sapida e alla sentenziosità; a un certo punto, però, qualcuno o qualcosa rompe questo equilibrio (o porta a maturazione la crisi già insita nel personaggio), provocando una forte cesura nella sua attività e nella sua vita, e motivandolo ad una inedita ricerca (che porta Tony Pagoda di *HTR* alla 'fuga' in Brasile, Cheyenne di *MBP* sulle tracce dell'aguzzino del padre, Jep di *GB* alla scoperta di qualcosa di diverso dalla mondanità romana), alla fine della quale raggiungerà un più alto livello di saggezza, si riconcilerà con il proprio passato e con la vita e scioglierà almeno parzialmente la propria rude insofferenza (così avviene anche per Fred Ballinger in *Y*).

Ci troviamo dunque di fronte a uno schema di successo, crisi, discesa e risalita (su altro piano) che, con le dovute differenze (per esempio relativamente al punto di inizio della narrazione, o alle motivazioni della cesura) accomuna molte delle opere di Sorrentino, le cui analogie interne, tuttavia, non si fermano qui.

## 2. *Interferenze tematiche*

Fra le numerose possibili interferenze tematiche, ce ne sono due che mi paiono particolarmente rilevanti soprattutto per la comprensione del significato delle opere più recenti di Sorrentino, da *HTR* in poi (con una significativa anticipazione in *D*), specialmente per la centralità che questi temi assumono nel suo film più ambizioso e premiato, *GB*: si tratta del ruolo della città di Roma, e del tema della finzione, del suo statuto e del suo rapporto con la verità (ammesso che questa esista).

Do per acquisito il ruolo centrale che la città di Roma, ambientazione evidentemente non casuale, riveste in *GB* in contrasto con la futilità della mondanità e dei comportamenti che su questo scenario grandioso e lontanissimo vediamo svilupparsi: per questa ragione non mi ci soffermerò, essendo in un certo senso la premessa di questa porzione del ragionamento e il termine di paragone della rappresentazione della capitale in altre opere di Sorrentino, a cominciare da *HTR*: qui, come accennato, Roma è il luogo d'ambientazione dell'ultima parte del romanzo, quando Tony Pagoda è rientrato dal suo volontario esilio di 18 anni in Brasile, e si è (seppur malinconicamente) riconciliato con la propria vita, rinunciando definitivamente ad ogni ambizione mondana ma anche alla scelta assoluta (e autopunitiva) di clausura e radicale separatezza del proprio congedo dal mondo. L'immagine della capitale non è lontana da quella che ritroveremo nelle opere successive:

Roma, è un lungo tramonto. [...] Tutto pensavo nella vita tranne che dover finire la mia vecchiaia in questo grande catino di città. Che accoglie tutti, democraticamente, con noncuranza e malevolenza. [...] Roma ti tende agguati continui e raffinati, ma i colpevoli

sono sempre introvabili. Perché sono troppi i colpevoli. [...] Nell'altra vita ci venivo poco a Roma, giusto qualche concerto di punta e associavo la città a un'immagine ben precisa che vidi una volta a piazza di Spagna, questa: l'attore Enrico Maria Salerno, altero e spaesato, che passeggiava indossando con nonchalance una tunica di lino da assiro-babilonese. Chissà perché, quell'immagine atroce e patetica di Salerno per me era la sintesi di Roma. Vallo a capire. Forse perché, quando la vanità vuole farsi istituzione, finisce sempre a pernacchie e custodie fallimentari. Sì, deve essere questo. (*HTR*, 290-91)

In *TP* l'anticipazione con quanto è a noi reso familiare dalla visione di *GB* è ancora più evidente, nel capitolo in cui la voce narrante racconta una visita a Venditti (la cui canzone *Forever* raccorda nel film la scena della visita di Jep a Ramona – che è in piscina – all'incontro dei due con lo stesso cantautore al ristorante):

Dunque, ho puntato su Trastevere, la chiesa di Santa Cecilia. Neanche un turista volenteroso sul mio cammino.

Roma, finalmente, assomigliava a quel che è: una straordinaria città morta.

È l'integrità del cadavere il grande miracolo estetico e mistico di Roma.

Morta duemila anni fa, la città, anziché puzzare, profuma ancora di montagna. Il profumo di montagna a Roma non finisce mai di inebriarmi e di addensarmi la gioia. Mi riporta a testa bassa e piedi uniti all'ingenua, disinvolta contentezza di certe "settimane bianche" con gli amici. [...]

Si diceva che Roma è morta. Questo è il motivo per cui, stringi stringi, è il posto migliore del mondo in cui vivere. Per sentirsi vivi, non bisogna forse ossessivamente relazionarsi alla morte?

E se poi la morte ha le sembianze di una rutilante, incedibile bellezza, non ti senti ancora più vivo? Sì, è un'illusione, senza dubbio. Ma non c'è niente di male a traversare l'esistenza dentro la bolla dell'illusione. (*TP*, 86-88)

Queste parole chiariscono, ancor meglio del film, il rapporto tra morte e bellezza che informa la rappresentazione della capitale,<sup>5</sup> e che ha un evidente tratto decadente, e ci conducono al tema dell'illusione e del suo statuto nel sistema dei valori delle opere di Sorrentino, che è evidentemente particolarmente rilevante anche per comprendere la sua poetica.

Non a caso *GB* è letteralmente incorniciata da una riflessione sul rapporto tra finzione e vita: l'esergo, tratto dal *Viaggio al termine della notte* di Céline, afferma il carattere *immaginario*, d'invenzione e romanzesco del 'viaggio' dell'esistenza e, nelle forme sibilline dello scrittore, l'essere questa possibilità di reinvenzione a portata di tutti («basta chiudere gli occhi») e la sua natura radicalmente alternativa («dall'altra parte della vita»)<sup>6</sup>. Circolarmente le ultime parole pronunciate dalla voce *over* di Jep, al termine di quello che si propone come un bilancio morale della storia e prima della panoramica finale, evocano, *in articulo mortis*, un cominciamento, e per di più di un romanzo (la vita): «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».<sup>7</sup>

Per illuminare meglio il significato di questo «trucco» è tuttavia ancora una volta particolarmente utile *TP*, il cui terzo capitolo è dedicato a Silvan e a un articolato elogio della

---

<sup>5</sup> Su questo cfr. D. BROGI, *La grande bellezza (P. Sorrentino, 2013)*, «Between», III (2013), 5 (consultabile all'indirizzo <http://www.Between-journal.it/>), la quale parla «di una bellezza che incombe, dà i brividi e pretende venerazione, fino a uccidere», ricordando che «"ROMA O MORTE" è la prima frase, incisa sul marmo, che leggiamo» e che la prima scena termina col turista giapponese colto da un infarto al Gianicolo.

<sup>6</sup> Cfr. P. SORRENTINO-U. CONTARELLO, *La grande bellezza*, Ginevra-Milano, Skira, 2013, 9: «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».

<sup>7</sup> Ivi, 217 (scena 80).

magia intesa come prestidigitazione che ha un altro clamoroso punto di contatto con GB. In esso infatti la voce narrante accenna anche alla solitudine dei maghi, con questo argomento: «A quale collega telefoni quando non riesci a trovare il trucco per far scomparire un elefante davanti al Colosseo? Anche quello ha fatto, questo genio, [...]» (*TP*, 43). Come è evidente l'immagine anticipa quello che accadrà verso la fine di GB, in una scena felliniana che ricorda *8<sup>1/2</sup>* (anche se il regista ha dichiarato trattarsi di un riferimento involontario),<sup>8</sup> quando Jep si reca alle terme di Caracalla, dove un suo amico mago (Arturo) sta provando a far scomparire una giraffa. L'operazione sembrerà essere riuscita quando il protagonista tornerà a rivolgersi a lui dopo l'arrivo di Romano (Verdone), che ha deciso di lasciare la città ed è venuto a salutarlo. Ecco il dialogo nella sceneggiatura:

JEP: Arturo, tu che ci fai qui?

ARTURO: Come che ci faccio? Provo il mio spettacolo di magia. Questo è il numero *clou* di domani sera. La scomparsa della giraffa.

JEP: Fai scomparire la giraffa?

ARTURO (*ride sicuro*): Certo che faccio scomparire la giraffa.

Di colpo, Jep, dice serio all'indirizzo di Arturo, quasi con un tono di preghiera:

JEP: E allora, Arturo, perché non fai scomparire anche me?

Arturo ride. Non comprende l'assurda serietà di Jep.

ARTURO: Jep, secondo te, se davvero si potesse far scomparire qualcuno, io starei ancora qui, alla mia età, a fare 'ste baracconate? È solo un trucco.

E mentre Arturo si allontana da Jep, ridendo, gli ribadisce il concetto ad alta voce.

ARTURO: È solo un trucco, Jep. È solo un trucco.<sup>9</sup>

Anche risposta del mago (che nel film suona «Io posso farla sparire, ma mica sparisce davvero, è solo un trucco...») riprende una riflessione messa in bocca allo stesso Silvan nel citato capitolo di *TP* (43): «Nulla è impossibile e il paranormale non esiste. Tutto possiede il suo trucco» (trucco che Pagoda si sforza vanamente di indovinare, dal momento che per tutto l'episodio vorrebbe sapere da Silvan come fa a segare la ragazza e a farla riapparire in fondo alla sala, convinto che si tratti di una gemella).

Anche resistendo alla tentazione di interpretare la sostituzione dell'elefante di *TP* con la più aggraziata giraffa di *GB* come un tentativo di farne un'allegoria della bellezza (e magari di quella della natura, di contro a quella prodotta dall'arte, compresa quella magica), l'episodio sembra custodire un nucleo del significato complessivo del film. La magia, infatti, è nobile proprio in quanto «possiede il suo trucco», e cioè in quanto è depositaria di una *tecnica* che consente di creare l'illusione e, all'occorrenza, di svelarla: tanto è vero che la voce narrante di *TP* dice di Silvan che «nello sbugiardare truffaldini e farabutti, non difende solo la sua categoria, ma smaschera e abbatte la bruttezza, lui che è figlio della bellezza» (*TP*, 44).

Ma ciò consente anche di mettere in luce le differenze tra la scrittura letteraria e quella filmica di Sorrentino: il senso del capitolo di *TP* è chiaro, e fors'anche troppo esplicito: c'è tutta una tirata sul fatto che «la lenta agonia di questo paese passa anche attraverso la disaffezione verso la purezza dell'arte magica», che oggi «l'unico trucco che incute rispetto e interesse è il trucco fiscale», che «abbiamo solo abdicato alla capacità di provare stupore» e che «se ne avessimo coscienza, vivremmo molto meglio» (45). Il tono è saggistico più che narrativo, e a tratti anche banalmente moralistico e declamatorio.

Al contrario il film è più affascinante ma anche più ambiguo: l'esistenza 'razionale' del trucco è sì affermata dalla frase del mago, ma l'intero contesto stilistico va in direzione opposta, in quanto l'episodio è parte integrante di una scena caratterizzata da un clima surreale, notturno, per certi versi misterioso; se si interpreta la giraffa come allegoria della bellezza, la sua 'scomparsa' sarebbe un evento non destinale, ma provocato, e il mago colui che svela, con la sua

<sup>8</sup> Cfr. P. ZANUTTINI, *Confessioni di un anziano quarantenne*, «il venerdì di Repubblica», 8 maggio 2015, 20-24 (22).

<sup>9</sup> Sorrentino-Contarello, 148-49

competenza tecnica, l'esistenza di un trucco. Tuttavia, al di là del fatto che questi è anche colui che *provoca* la scomparsa della giraffa, è interessante che la rivelazione del valore demistificatorio della sua arte sia affidato solo alla frase che pronuncia, ad un *testo*, dunque, che corregge, giudica e contraddice *l'immagine*, che è invece illusoria. Quest'ultima considerazione conduce peraltro alla sottolineatura dell'importanza e della necessità della parola (e della letteratura) nel cinema di Sorrentino, il quale peraltro non ha mai fatto mistero di ritenere la scrittura delle sceneggiature più consanguinea a quella letteraria che all'attività di regista, che ha rappresentato per lui la vera cesura.<sup>10</sup> Sta di fatto che la forza rappresentativa e il registro espressivo delle immagini sono contraddetti, e, almeno nella *pars construens* del film, essi hanno bisogno della parola, pena la comprensibilità del messaggio.

Il nodo risiede evidentemente nella natura doppia della 'magia', cioè nel possesso delle competenze atte a produrre l'illusione o a svelarne la mistificazione, il che però non è esattamente la stessa cosa: e, al di là della tirata 'moralistica' sulle virtù demistificatorie della magia (e dunque dell'arte tutta), già nel finale dell'episodio di *TP* è chiaro che cosa attragga Sorrentino: «Vi auguro una vita magica, ma la magia è l'arte dell'illusione»:

Ma mica lo abbiamo capito il trucco, mica c'importa granché di sapere che quest'uomo si esercita tre ore al giorno tutti i giorni da anni per manipolare gli oggetti con quell'armonia, quella precisione e quella abilità: Regalandoci un'arte e una bellezza. (*TP*, 45)

La dichiarazione fa aggio sull'interpretazione allegorica, in quanto evidentemente la bellezza non consiste (o non solo) in ciò che una tecnica fa scomparire (la giraffa-natura), ma piuttosto (o anche) proprio nella *tecnica* che fa scomparire o apparire, cioè nell'arte.

### 3. *Intersezioni stilistiche*

Se la bellezza è l'arte, e questa è illusione e magia, non stupisce che le scelte di Sorrentino vadano nella direzione di provocare stupore, e di uno stile appariscente ed esibitamente virtuosistico, che costituisce una delle caratteristiche più particolari, evidenti e generalmente apprezzate sia del regista che dello scrittore, che peraltro le accompagna con alcune esplicite riflessioni sulla lingua e sul suo potere illusorio e seduttivo, sebbene non sempre unidirezionali. È singolare infatti che Sorrentino mostri qualche ambizione 'moralistica' proprio in fatto di lingua nella *Prefazione del maestro Mimmo Repetto* che apre *HTR*, un lungo catalogo di tipologie di persone e comportamenti che la voce narrante non sopporta, in cui una serie di soggetti sono inseriti proprio in relazione ai loro comportamenti linguistici:

[...] gli svampiti che dicono "intrigante", i modaioli che dicono "figata" e derivati, gli sdolcinati che dicono bellino carino stupendo, gli ecumenici che chiamano tutti "amore", certe bellezze che dicono "ti adoro", [...] (11)

Nell'elenco trovano posto anche «gli inglesismi, i neologismi» e più avanti *gli slang*, e tra le categorie reiette anche *gli scrittori boriosi e seriosi, gli intellettuali* (come potevano mancare, che fantasia!), *gli operatori culturali, gli sperimentalisti di tutti i tipi, la poesia, i critici di professione*.

Ma nei film di Sorrentino non è difficile reperire invece dichiarazioni abbastanza esplicite sulla funzione seduttiva che è riservata alla lingua e al suo uso virtuosistico; valga per tutte quella che il protagonista di *AF*, Geremia, rivolge alla 'mediatrice' che gli procura la badante per la madre (ma con un'ambiguità sulla possibilità che gli stia procacciando una donna per sistemare finalmente lui): «Non parla italiano, Silvia; e io come sai faccio risiedere nell'arte della parola la mia grande arma di vincente di seduzione».

---

<sup>10</sup> Cfr. le dichiarazioni in tal senso pronunciate nella citata presentazione di *HTR* alla Feltrinelli di Roma.

E in effetti la pratica segue piuttosto questa teoria: la sua scrittura (in particolare in *HTR*) è caratterizzata infatti da una tessitura linguistica e da scelte stilistiche molto particolari, atte con tutta evidenza a sorprendere il lettore per la loro espressività, sia essa cercata attraverso l'abbassamento o l'innalzamento del registro (o meglio, nella mescolanza e frizione dei due movimenti). Al primo appartiene per esempio la fortissima tendenza colloquiale, affidata a livello lessicale al turpiloquio, alle espressioni volgari e ad una verbalità canagliesca, mentre il dialetto lascia la sua impronta intelligentemente indiretta soprattutto in alcuni calchi (per esempio nell'uso costante di 'tenere' per 'avere') e nella sintassi, specie con la dislocazione a destra di verbi o avverbi, in espressioni del tipo «uno sfondo sonoro insolito sarebbe» (107), o «energico e sportivo assai» (116), o con reggenze proprie dell'italiano regionale («li rincoglionisce sempre a questi qui» 18-19; «lo localizzo al Sinatra paonazzo» 19; «ci ha assolte a noi madri» 21), mentre fioccano le alterazioni proprie di certa oralità piccolo-borghese: *pallette piccoline* e *giallognolo* (15), *grassocce* (16), *sudaticce*, *preghierina*, *occhietto* (17), *lacrimoni* (19), *giostrina*, *vitaccia* (21), etc. Al registro alto si ascrivono invece le scelte lessicali preziose (*garrule* 19; *due lemmi d'amore* 18; *sdrucita piccola borghesia* 108), la disposizione spesso binaria (e più raramente anche ternaria) degli aggettivi e le similitudini ad effetto, che costituiscono il luogo della più spiccata ricerca virtuosistica, come dimostra la seguente casistica, ricavata per intero da poche pagine del solo primo capitolo:

- un altro conato mi acchiappa come in un rodeo (16)  
 la pupilla che mi sbatte come un rullante (ivi)  
 le pareti del cervello sbattono come ante lasciate aperte durante una tempesta di vento  
 (19)  
 gagliardo e pretenzioso come il pappagallo Portobello (ivi)  
 le pareti del Radio City vibrano come un'arpa suonata da una testa di cazzo (ivi)  
 ombretti sciolti, smembrati come la margarina scadente (ivi)  
 come uno Charlot della musica leggera 20  
 tutto questo mi gravita sul teschio come frappè nel frullatore (ivi)  
 i bis li elargisco come volantini alla fermata della metropolitana (21)

Queste, peraltro, non sostituiscono, bensì solo esplicitano il nesso comparativo che presiede ad un diffuso tessuto metaforico, che congiura al medesimo obiettivo: «questa vanità malsana galoppa dentro di me» (15), «nel quartiere della mente consideri la memoria un reduce resistente» (16), «un sipario di polvere» (ivi), «presunzioni a macchia di leopardo» (ivi), «a colpi di mitragliate di lp venduti» 17, «un pubblico... allevato a sciabolate di rigurgiti di malinconia» (ivi), «defenestrati dalle nostre abitudini» 18, «azzanno il microfono» (ivi), «me ne sto appollaiato quattro toni sopra» 19, «me ne vado a braccetto con nostro signore» (20).

Sul piano retorico, inoltre, il romanzo è caratterizzato dalle numerosissime allocuzioni al lettore, frutto della presenza di una voce narrante 'teatrale' che si indirizza insistentemente al proprio pubblico con la seconda persona plurale: «per dirvi» (33), «voi mi dovete dire» (34), «Udite udite» (35), «adesso ve l'ho detto» (44), «ve lo ricordate... Certo che ve lo ricordate» (53), «Ma dove eravamo rimasti?» (61), «mi rivolgo a voi» (66), «la vostra lei» (68), «Ma se mi state a sentire però. / Perché noi [...]» (69), «Non vi scoraggiate, su, anche voi potete sedurre, che sono quelle facce? Siate up e sorridete, ma sappiate che io già sono in lutto per i vostri sorrisi. / Ora andate. / E seducete!» (72), e così via.

Ora, una prima considerazione riguarda la ricorsività di alcuni di questi caratteri linguistici e stilistici anche nei film di Sorrentino (sempre nei termini di scrittura e di lingua). Faccio soltanto tre esempi:

a) il turpiloquio: parte, come detto, del registro colloquiale adottato in *HTR*, esso è solo un tratto, il più 'clamoroso' e facilmente riscontrabile di un più ampio fenomeno che accomuna il romanzo in particolare con UP e AF:

– UP si apre con una ramanzina dell'allenatore alla squadra in cui gioca uno dei due personaggi protagonisti del film, ispirato alla figura di Di Bartolomei, nella quale abbonda il lessico scurrile (*cazzo*, etc.), uno degli elementi ricorrenti nella voce narrante di *HTR* (e le affinità linguistiche nel registro colloquiale non sono solo generiche, ma si spingono fino alla ripresa letterale: il protagonista Jerry dice infatti «sbilanciami una sigaretta», espressione che ritorna nel romanzo, all'inizio del capitolo 7, rivolta dalla voce narrante all'amico Titta: *HTR*, 102).

– In una delle prime scene di AF un parente spinge il padre della futura sposa a organizzare un matrimonio in grande stile dicendo: «le figure di merda, Saverio, le figure di merda io non gliele faccio fare le figure di merda ai miei nipoti».

– in *HTR*, come detto, il turpiloquio è continuo: *cesso* 'bocca' ('chiudete il –') e *vaffanculo* (18), 'sto *frocio!* (19), *porca troia, per dio* (20); nel cap. 7: *cazzo* (108, tre volte), *cazzo di niente* (108, 110), *cesso* (109), *della stronza esistenza* (106), *la sua zozza routine* (107), *a palle ferme* (111).

Va detto che il tasso di turpiloquio è decisamente maggiore nel romanzo, per motivi probabilmente legati anche alla maggiore libertà espressiva della scrittura letteraria rispetto alle esigenze di mediazione inevitabilmente connesse ad una produzione cinematografica.

b) la sentenziosità (tendenza aforistica e alla battuta sapida): si tratta dell'esito linguistico della combinazione del disincantato cinismo anticonformista dei protagonisti delle opere di Sorrentino con il ritmo franto e spezzato della sua sintassi, a mio avviso più felice quando si esercita nella misura breve dei raccontini di *TP* che non quando produce, con la sua replica infinita, il continuo fuorigiri di *HTR*. Il tratto compare sin dai primi film, e per esempio contraddistingue la figura di Geremia, l'usuraio di AF:

– alla signora Tiziana che gli chiede soldi per fare la chirurgia plastica (altro tratto di artificio che ricorre in più opere di Sorrentino, fra le quali GB) egli dice: «i sabato sera non ci appartengono più; se li sono presi quelli con la pelle liscia i sabati sera»; e poi: «voi non solo non lo volete perdere, addirittura lo volete cambiare, il tempo»;

– al marito della coppia col figlio malato, che nel donargli il prosciutto dice «servo vostro», risponde: «non ci sono più servi, la democrazia ha fatto piazza pulita delle buone abitudini»; e poi: «il problema della democrazia è che votano cani e porci (questa è una bella frase che ho letto sul Rider's)»; «lo svezamento è l'anticamera del ristorante»; alla stessa coppia, al momento di reclamare il pagamento, quando la ragazza è costretta a privarsi della collanina del battesimo del piccolo, e glielo fa notare, Geremia risponde «eh! il battesimo non serve a niente»;

– parlando con il suo informatore Gino (Fabrizio Bentivoglio) di Tiziana, che vuole ritornare «fresca come un cocomero», riferisce di averle detto: «sorella cara, il cocomero non esiste, è un'illusione: è tutta acqua, il cocomero»;

– alla bella Rosalba, prossima alle nozze, che alla sua domanda sulla possibilità di essere abbandonata sull'altare ha risposto «francamente mi sembra impossibile», replica: «non confondere mai l'insolito... con l'impossibile».

Naturalmente il tratto si attaglia benissimo alla figura di Andreotti, ricalcandone una caratteristica reale e famosa, sicché in D gli sentiamo pronunciare numerosissime battute, massime e risposte pungenti:

– (al proprio parroco): «i preti votano, Dio no»;

– (a proposito dei sacerdoti in crisi, riferendo una frase di Pio XI): «come si chiama la signora?»;

– durante la discussione dal barbiere tra i vari esponenti della sua corrente viene riferito che Craxi avrebbe detto, a proposito di una nomina, «piuttosto che DJ Max alla presidenza della banca, mi taglio le palle»; allo scambio di battute successivo («e chi ha avuto la presidenza?» «DJ Max»), Andreotti chiosa divertito: «E avete chiesto l'adempimento a Craxi?»;

- «chi non vuole far sapere una cosa non deve confidarla neanche a se stesso, perchè non bisogna mai lasciare tracce»;
- durante una festa, all'offerta di un sigaro («gradisce un cubano?») risponde «Grazie, ma non ho vizi minori» e alla domanda «Ha mai ballato, presidente?» «Tutta la vita, signora»;
- nell'assemblea in cui giungerà la notizia della concessione dell'autorizzazione a procedere per i suoi processi, il prelado che lo presenta alla platea ricorda l'episodio in cui ebbe a dire a papa Giovanni XXIII: «mi permetta, Santità, ma Lei non conosce il Vaticano»;
- la sentenziosità estende il suo alone anche alla segretaria, la quale, a Fanny Ardant che le chiede informazioni sul carattere di Andreotti risponde «non è pericoloso, è spericolato»; e d'altronde questa sua tendenza aforistica è talmente invasiva che all'ennesimo suo presentarsi («si vive più a lungo, senza necessità») la moglie commenta: «un'altra battuta...».

Che questa caratteristica sia propria della prosa di Sorrentino lo dimostra *HTR* ad apertura di pagina:

- Le esistenze, sono solo tentativi, perlopiù fatti a cazzo (21)
- Il concerto is good, ma ricordati una cosa Tony, il successo... il successo sta sul cesso (23, in bocca a Sinatra)
- L'indicibile, io proprio non lo posso dire (56)
- L'Italia è un paesello monotono (60)
- Gli aggettivi seducono, i sostantivi annoiano (70)

Riguardo all'attitudine alla risposta sapida e spiazzante di Jep Gambardella in *GB*, basteranno le frasi che citeremo più avanti per un altro motivo.

c) i monologhi-confessione con cataloghi ed enumerazioni caotiche; si tratta di una delle modalità ricorrenti nelle opere di Sorrentino, tanto nella scrittura letteraria che in quella per il cinema. In *UP* al monologo-confessione è riservato il punto di svolta che precede il finale, quando Tony, invitato in *TV*, inizia una litania di «mi ricordo» che ha la struttura di un catalogo e include più brevi enumerazioni:

Io ho sempre voluto cantare. Mi ricordo che da bambino mio padre s'incazzava, e io cantavo ancora di più. Mi picchiava, e io cantavo ancora di più. Io me li ricordo i microfoni a giraffa, mi ricordo Mina, Walter Chiari, Alberto Lupo... Alberto! 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 tournées, i ristoranti, le risate, le lacrime degli spettatori... Io sono nato a vico Speranzella... Mi ricordo Napoli durante la guerra, avevo solo otto anni, mi ricordo il rifugio a piazzetta Augustea... E poi mi ricordo... che avevo 6 smoking, 150 camicie, 90 paia di scarpe... Mi ricordo quando m'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. Io mi ricordo tutti... tutti i compagni di cella. Io mi ricordo tutte le volte che avevo la voce bassa, e avevo paura di salire sul palcoscenico. Mi ricordo i fiori dentro ai camerini, le donne fuori dai camerini che dicevano che volevano conoscermi, che mi trovavano interessante... ma poi si finiva sempre a letto. Dicevano che ero bello: ma io non mi so' sentito mai bello: io mi sentivo potente. Non me n'è fregato mai un cazzo di nessuno. Io mi ricordo tutto. È 'na stronzata 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 tirata. 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 senti' 'stu fenomeno di Tony... Mi ricordo mia madre, quand'era giovane... Che vi devo di': per me rimane comunque la donna più bella che ho conosciuto nella mia vita... Poi mi ricordo un amico: si chiamava Antonio Pisapia; era un grande calciatore. Voleva fare l'allenatore e non gliel'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.

In *HTR* questa modalità raggiunge il suo apice, in uno dei pezzi più noti, la citata *Prefazione di Mimmo Repetto*, il ‘maestro’ di Tony Pagoda, che occupa le prime cinque pagine del libro. Si tratta di una dichiarazione di insofferenza che prende presto la forma di un catalogo che si presenta come ragionato e ordinato, procedendo per opposizioni o analogie, e includendo i vecchi, i giovani, i bambini, i lavoratori, i manager, i tolleranti che «mettono in difficoltà perché boicottano la cattiveria» (10), e «quelli che non ti mettono mai in difficoltà»:

Tutto quello che non sopporto ha un nome./ Non sopporto i vecchi. La loro bava. Le loro lamentele. La loro inutilità./ Peggio ancora quando cercano di rendersi utili. La loro dipendenza./ I loro rumori. Numerosi e ripetitivi. La loro aneddotica esasperata./ La centralità dei loro racconti. Il loro disprezzo verso le generazioni successive./ Ma non sopporto neanche le generazioni successive./ Non sopporto i vecchi quando sbraitano e pretendono il posto a sedere in autobus./ Non sopporto i giovani. La loro arroganza. La loro ostentazione di forza e gioventù./ La prosopopea dell’invincibilità eroica dei giovani è patetica./ Non sopporto i giovani impertinenti che non cedono il posto ai vecchi in autobus./ Non sopporto i teppisti. Le loro risate improvvise, scosciate e inutili. [...] (*HTR*, 9)

Presto, tuttavia, il catalogo si abbandona al modulo dell’enumerazione caotica e priva di qualunque spiegazione, in un passo virtuosistico che ha avuto successo anche grazie all’audiobook letto da Servillo, e che è abbastanza rappresentativo del cinismo estetizzante che domina, indipendentemente dalla voce narrante, il romanzo:

Non sopporto i giocatori di biliardo, i soprannomi, gli indecisi, i non fumatori, lo smog e l’aria buona, i rappresentanti di commercio, la pizza al taglio, i convenevoli, i cornetti con la cioccolata, i falò, gli agenti di cambio, i parati a fiori, il commercio equo e solidale, il disordine, gli ambientalisti, il senso civico, i gatti, i topi, le bevande analcoliche, le citofonate inaspettate, le telefonate lunghe, coloro che dicono che un bicchiere di vino al giorno fa bene, coloro che fingono di dimenticare il tuo nome, coloro che per difendersi dicono di essere dei professionisti, i compagni di scuola che dopo trent’anni ti incontrano e ti chiamano per cognome, gli anziani che non perdono mai occasione per ricordarti che loro hanno fatto la Resistenza, i figli sprovvisti che non hanno nulla da fare e decidono di aprire una galleria d’arte, gli ex comunisti che perdono la testa per la musica brasiliana, [...] (*HTR*, 10-11)

Seppur non in queste forme estreme tale modalità torna in *GB*, dove è un’enumerazione dichiaratamente caotica di accuse («in ordine sparso») il capo d’imputazione che Jep rivolge a Stefania durante la festa in terrazza (in una scena che cita *La terrazza* di Scola), dopo aver cercato invano di trattenersi:

Su “donna con le palle” crollerebbe qualsiasi gentiluomo. E va bene, Stefania, lo hai voluto tu. In ordine sparso: la tua vocazione civile ai tempi dell’Università non se la ricorda nessuno. Molti ricordano personalmente un’altra tua vocazione a quei tempi, ma che si consumava nei bagni dell’Università. La storia ufficiale del partito l’hai scritta perché sei stata per anni l’amante del capo del partito. E i tuoi undici romanzi, pubblicati da una piccola casa editrice foraggiata dal partito, ben recensiti solo sui giornali vicini al partito. Mai pubblicati in un’altra lingua. Sono libri irrilevanti, Stefania, e lo dicono tutti. [...] Il tuo “percorso” con Eusebio. Ma quale? Eusebio da anni è innamorato di Giordano, col quale pranza ogni giorno da Arnaldo al Pantheon, al tavolo sotto l’attaccapanni, come una Coppietta sotto la quercia. Tu lo sai e fate finta di nulla. L’educazione dei figli che tu condurresti con “sacrificio” minuto per minuto. Lavori tutto il giorno in televisione. Esci tutte le sere della settimana. Compreso il lunedì, quando non si manifestano nemmeno i consumatori di popper. Eusebio non c’è mai. I ragazzi stanno sempre senza di te, l’ho visto

io, anche durante le lunghe vacanze che ti concedi. Poi hai, per la precisione, due cameriere, un maggiordomo, un cuoco, un autista che accompagna i ragazzi a scuola e ben tre, dico tre baby-sitter a rotazione. Quando e dove alloggia, di preciso, il tuo sacrificio?<sup>11</sup>

#### 4. *Corrispettivi stilistici*

Quelli che abbiamo passato in rassegna finora sono elementi propri della scrittura e della lingua, certamente significativi nel loro utilizzo tanto nella scrittura letteraria che in quella cinematografica, ma pur sempre ancorati ad un medesimo codice. Più rischioso, ma più interessante, sarebbe trovare delle corrispondenze di natura stilistica tra forme diverse, ciascuna appartenente al proprio linguaggio: certo è improbabile, e forse pericoloso, proporre delle corrispondenze biunivoche, per esempio, tra una sintassi franta e un montaggio serrato o tra un periodare ampio e ricco di subordinate e piani sequenza lunghi caratterizzati da complessi movimenti di macchina. Ciò costituirebbe evidentemente una forzatura, soprattutto se intesa genericamente e, per così dire, ‘grammaticalmente’. Tuttavia Sorrentino ha uno stile fortemente caratterizzato sia sul piano della scrittura che su quello filmico, e in ambedue i codici egli ricorre a molti ed evidenti espedienti di natura retorica in funzione espressiva: abbiamo rapidamente riassunto le caratteristiche di quelli propri della scrittura, ma è impossibile non ritrovare analoghi virtuosismi nelle scelte registiche, che in tutti i film sono improntate a una scelta particolare delle inquadrature (rovesciate, dal basso, a perpendicolo, geometriche), dei movimenti della macchina da presa (largo uso del dolly, zoom indietro a scoprire porzioni di scena che svelano l’illusorietà dell’impressione iniziale) della velocità di scorrimento dell’immagine (*ralenti* e persino accelerato):<sup>12</sup> tutti artifici particolarmente vistosi, che percorrono, con diverso grado di intensità, l’intera produzione sorrentiniana. Naturalmente passare da questa considerazione generale all’individuazione di specifiche corrispondenze tra le due retoriche è senz’altro più difficile, e forse azzardato, ma a mio avviso è un tentativo che va fatto, seppur con la necessaria prudenza. In questa sede propongo soltanto due casi, se vogliamo minimi, ma che forse procurano una breccia in quella impossibilità di primo acchito così ragionevole:

d) abbiamo parlato delle allocuzioni in *HTR*; esse hanno in GB un evidente corrispettivo nella voce *over* di Jep, che non è solo personaggio, ma narratore, e funge così da raccordo, da mediatore, tra la storia e lo spettatore. Tuttavia bisogna notare che egli non si rivolge mai al pubblico con la parola, mancando, nei suoi quattro interventi *over*,<sup>13</sup> qualsiasi tratto allocutivo verbale (un’apostrofe, una seconda persona plurale, un pronome personale), a differenza di quanto avveniva nel romanzo. Lo fa però con l’immagine, guarda caso proprio durante il primo di quegli interventi, quando Toni Servillo guarda in macchina, rispettando una esplicita

---

<sup>11</sup> Sorrentino-Contarello, 78-79.

<sup>12</sup> Il *ralenti* è molto diffuso nei film di Sorrentino, e nella sola GB riguarda per esempio Jep durante la festa iniziale, la bambina-pittrice prima della sua performance, ancora Jep al bar dopo la scena della colazione con Ramona; per il ben più marcato accelerato bisogna invece risalire al D, quando Andreotti fa avanti e indietro nervosamente nel corridoio della propria abitazione. Da notare, per esplicita dichiarazione di Sorrentino, che tali effetti sono prodotti durante le riprese, e perciò scritto nella sceneggiatura, e non in post-produzione, quando la qualità dell’immagine sarebbe diversa (cfr. BONSAVER, 327-28).

<sup>13</sup> Il primo ad inizio del film, nella scena 2: «A questa domanda, da ragazzi, i miei amici davano sempre la stessa risposta: “La fessa”. Io, invece, rispondevo: “L’odore della casa dei vecchi”. / La domanda era: “Che cosa ti piace di più veramente nella vita?” / Ero destinato alla sensibilità. / Ero destinato a diventare uno scrittore. Ero destinato a diventare Jep Gambardella» (*GBS*, 22). Il secondo, dopo la scena d’amore con Orietta, a commentare la propria partenza: «La più consistente scoperta che ho fatto pochi giorni dopo aver compiuto 65 anni è che non posso più perdere tempo a fare cose che non mi va di fare» (58); poi, poco dopo: «Quando sono arrivato a Roma, a ventisei anni, sono precipitato abbastanza presto, quasi senza rendermene conto, in quello che si potrebbe definire il vortice della mondanità. / Ma io non volevo essere, semplicemente, un mondano. Volevo diventare il re dei mondani. E ci sono riuscito. / Io non volevo solo partecipare alle feste. / Volevo avere il potere di farle fallire» (60). Per ultimo il finale, già citato.

indicazione della sceneggiatura che gli impone di violare così una delle convenzioni fondamentali del cinema classico.<sup>14</sup> La circostanza non si ripeterà nelle altre tre occorrenze *over* di Jep, ma tanto basta per instaurare con lo spettatore quel rapporto diretto che in *HTR* era garantito appunto dall'allocuzione.

e) AF si apre con un primissimo piano su un volto di donna, tenuto per pochi istanti, quanto basta per far credere allo spettatore che l'apporto narrativo sia finito lì; invece poco dopo lo zoom indietro della *mdp* rivela che quel viso è l'unica parte scoperta di un corpo per il resto conficcato nella sabbia, mutando completamente il senso dell'immagine stessa. Non si tratta certo di un'invenzione di Sorrentino, intendiamoci, bensì di un 'vecchio trucco'. Ma appunto, non è questo forse uno dei modi in cui il regista traduce nella pratica cinematografica quella poetica *illusionistica* cui abbiamo rilevato la centralità e che è teorizzata nella scrittura?

Se sul piano dell'analisi si potrà provare a compiere altri passi nel reperimento di ulteriori corrispettivi, l'uso di questi trucchi e la poetica illusionistica di Sorrentino pongono invece alcune questioni in sede di interpretazione, e, se si può ancora dir così, di 'giudizio di valore'. Intanto va registrato come questo stile e questi modi della rappresentazione, così caratterizzati e diversi da quelli consueti di tanto cinema italiano contemporaneo, abbiano suscitato una discussione, nata in contesto anglosassone a proposito di D, che (insieme a *Gomorra* di Garrone) aveva attirato l'attenzione internazionale sull'ipotesi della nascita di nuove forme di 'impegno' nel cinema italiano, e abbiano condotto per esempio Millicent Marcus (Yale) a proporre la nozione di *post-realismo*, sostanzialmente respinta da Pierpaolo Antonello (Cambridge) e Alex Marlow-Mann (Birmingham).<sup>15</sup>

Ma, al di là della terminologia e delle definizioni, l'uso così sistematico di quelle forme espressive, combinato allo sviluppo ideologico dei *plot* di Sorrentino, qualche problema lo pone, relativamente al messaggio valoriale delle sue opere: la presenza di protagonisti che 'rimpiangono', e la stessa idea che la bellezza sia nel ricordo della perdita, nella nostalgia (Romagnoli, Chirumbolo),<sup>16</sup> portano con sé, inevitabilmente, una componente oggettivamente 'reazionaria', indicando come unica risposta possibile alla catastrofe di senso della contemporaneità quella del «riavvicinamento alle radici» (Brogi).<sup>17</sup> E questa affiora a tratti in maniera evidente, come per esempio nella descrizione ammirata della vita della ex moglie in campagna fatta da Alfredo Vitiello, il gestore del locale di lap-dance, nell'episodio *Le ballerine di lap-dance* di *TP*,<sup>18</sup> replicata in minore dalla decisione di Romano-Verdone di abbandonare la

---

<sup>14</sup> Cfr. SORRENTINO-CONTARELLO, 22: «Siamo finiti proprio sul primo piano di Jep Gambardella. Che ci guarda a filo di obiettivo».

<sup>15</sup> Cfr. M. MARCUS, *The Ironist and the Auteur: post-realism in Paolo Sorrentino's "Il divo"*, «The Italianist», 2010, n. 2, 245-257; P. ANTONELLO, *The ambiguity of realism and its posts: a response to Millicent Marcus*, ivi, 258-262; A. MARLOW-MANN, *Beyond (post-)realism: a response to Millicent Marcus*, ivi, 263-268.

<sup>16</sup> Cfr. G. ROMAGNOLI, *Italian Graffiti. Dalla televisione alla musica le facce della nostalgia raccontate da Tony Pagoda*, «La Repubblica», 22 maggio 2012 (consultabile all'indirizzo [http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews\\_dettaglio\\_recensione.asp?id\\_contenuto=3730710](http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=3730710), consultato 11 giugno 2015) e P. CHIRUMBOLO, *Tony Pagoda: l'alter ego letterario di Paolo Sorrentino*, relazione presentata il 30 aprile 2015 al seminario della NeMLA Convention di Toronto).

<sup>17</sup> Cfr. BROGI, 3.

<sup>18</sup> «Ogni tanto vado a trovare la mia ex moglie, fa la contadina, vive a nord di Roma. La lasciai perché avevo ambizioni metropolitane. Figuriamoci. Può immaginare il cretino che è in me. La vado a trovare una volta al mese. Lei lavora come una matta la terra, pianta, dissoda, vanga, affonda le mani nel terreno, io le gironzolo intorno, attento a non sporcarmi i mocassini. Lei ride di qualsiasi cosa io racconto. Ma non dà nessuna importanza a tutto quello che dico. Poi, al tramonto, si siede fuori al casale brutto e senza intonaco, davanti alle galline. Sgranchisce rumorosamente un po' le cosce sode e grosse perché è stanca. Se le massaggia con una leggera espressione di sofferenza, quasi una posa. Infine si accende una sigaretta. Aspira profondamente, guarda un tramonto che cade dietro delle brutte case di campagna e dice soddisfatta: 'Questa è la prima e ultima sigaretta della mia giornata'. Allora io la osservo con avidità e vedo dipinto sui suoi occhi stanchi il significato preciso della parola felicità. Poi va a letto verso le nove,

capitale, «questa città che mi ha molto deluso», per tornare al paese d'origine della sua famiglia, nella citata scena della giraffa di GB.

Ma la questione principale, ovviamente, non sta nell'impianto nostalgico, bensì nella sua saldatura con i mezzi espressivi che lo accompagnano, nella ricerca formale virtuosistica e nell'atmosfera esteticamente appagante che lo avvolgono. Utilizzare, per rappresentare la decadenza italiana dagli anni '80 e '90 fino alla contemporaneità, strumenti linguistici e forme di rappresentazione retoricamente illusionistiche e alla fin fine non troppo dissimili, nella loro essenza, da quelle che sono state usate per mascherare quella stessa decadenza in trionfo, può avere una sua efficacia nella *pars destruens* e corrosiva di quella rappresentazione, in una paradossale e indiretta funzione 'mimetica', quella cioè di restituire l'artificio con l'artificio e di svelare – per dir così – il trucco con il trucco: si veda l'efficacia della poetica di D, ben maggiore di qualsiasi rappresentazione 'naturalistica' e 'realistica' non solo della vicenda di Andreotti, ma di quella italiana in generale, e per certi versi di ogni potere. Ma – come è stato autorevolmente notato<sup>19</sup> – rischia di scivolare nell'estetismo laddove si estenda senza soluzione di continuità anche alle zone in cui Sorrentino sembra proporre – attraverso i suoi personaggi – una ricerca che vada al di là della pura registrazione del disincanto, come avviene nella parte finale di molte sue opere, dal ritorno in Italia di Tony in *HTR* al percorso spirituale di Jep in GB, senza che alla modificazione dei contenuti – mi si passi un'ultima approssimazione – corrisponda alcun percepibile adeguamento stilistico, il che finisce per dare a quei tentativi lo stesso valore di ciò di cui pretenderebbero di prendere posto.<sup>20</sup>

Perché se tutto è trucco e illusione, allora non c'è differenza – e, letteralmente, non cambia niente.

---

senza guardare la televisione e mangiando un po' di frutta. Io mi rimetto in macchina e punto Roma. E piango tutte le volte» (*TP*, 66-67).

<sup>19</sup> Cfr. V. CAPRARA, *La grande bellezza*, nel blog dell'autore, 20 maggio 2013 (consultabile al sito [www.valericocaprara.com/dettaglio.asp?id=666](http://www.valericocaprara.com/dettaglio.asp?id=666)): «“La grande bellezza” genera un atroce, se non addirittura imbarazzante sospetto: quello di un film in fondo pacioso e buonista, un insieme di splendidi flash evocanti un anticonformismo che strizza l'occhio e cerca conforto, l'autodafé di un artista che mima disperazione, rabbia e sconcerto assicurandosi, nel contempo, che il quadro dei valori resti al suo posto».

<sup>20</sup> Di parere opposto su questo specifico punto Manassero, pure critico sullo stile di Sorrentino nella sua (non) recensione (R. MANASSERO, *Paolo Sorrentino. La grande bellezza*, nel sito “Doppio zero”, 2 giugno 2013, consultabile al sito <http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/paolo-sorrentino-la-grande-bellezza>): «Il suo film è insopportabile per molti tratti, difficile negarlo, dopo venti minuti a forza di continuo e inutili girare a vuoto verrebbe da prendere e andare: ma con il passare dei minuti, nonostante lo stile non cambi (perché questa volta non può e non deve cambiare), si capisce che l'intenzione è un'altra, l'intenzione è quella di massacrarsi da sé [...]»; «Sorrentino si mette sullo stesso piano di ciò che rappresenta e così facendo si svela per quello che è: un artista autoindulgente [...] che sa di sopravvivere come tutti gli altri, compromesso eppure sicuro di essere unico, farabutto eppure certo di essere diverso». « Questa volta Sorrentino ha deciso non di rappresentare un mondo con il suo stile, ma di fare del suo stile un mondo decaduto, consapevole di quanto tutto ciò comporti in termini di compromissione e svilimento».