



LA GRANDE (ASSENZA DI) BELLEZZA. IL MANIERISMO VUOTO DI PAOLO SORRENTINO

La grande bellezza di Sorrentino è semplicemente un'altra prova dell'avvenuto decesso del cinema italiano. Intendiamoci, il film non è privo di pregi, probabilmente è perfino il migliore film italiano degli ultimi anni. Appunto, se questo è il meglio del cinema italiano, c'è da recitare il *De profundis*. Oggi l'arte cinematografica langue in ogni paese, ma in Italia più che negli altri. A mio parere, per quanto possa contare il mio parere, Sorrentino è un manierista che nasconde la debolezza della sua ispirazione sotto un manto barocco (nel senso di Giovan Battista Marino, non di Gian Lorenzo Bernini) di retorica registica. E' come se Sorrentino si sforzasse di fare il film che farebbe se fosse un vero grande artista posseduto dal demone platonico dell'ispirazione. Ma Sorrentino non è posseduto da nessun demone. E' come se si forzasse di fare un film d'autore degno di ricevere un premio cinematografico in un festival internazionale. Ma Sorrentino non è un autore di livello internazionale. E' un discreto manierista che di fronte ai manieristi minimi che infestano l'italica provincia può sembrare addirittura un grande artista.

Ai provinciali il florilegio di rallenti, carrellate, flash-forward, dissolvenze e zoomate su volti inutilmente attoniti paiono grande stile, mentre l'overdose di monologhi sciatti su vite inevitabilmente fallite e gli scontatissimi, telefonati flashback sul primo amore al mare paiono la *Recherche* di Marcel Proust¹. Ai provinciali pare poesia perfino il meccanico, intrinsecamente impoetico, contrasto fra la musicaccia da discoteca che inquina le feste sulle terrazze e il canto rinascimentale in inglese che dovrebbe richiamare alla mente, come un leitmotiv wagneriano, il concetto di bellezza e che invece fa solo pensare ad un regista che si sforza di piacere al pubblico anglosassone dei festival. Ai provinciali le caricature stereotipate, viste e riviste, di attricette botulinizzate, scrittorucoli falliti, pseudo-intellettuali cafoni da terrazza nonché le caricature raffazzonate di cardinali ridicoli e tenebrosi e sante incartapecorite e rincoglionite paiono maschere degne di un film di Fellini. Fellini? Ma stiamo scherzando?

Esaminiamo il film nel dettaglio, punto per punto. In primo luogo, quella che si vede nel film non è la vera Roma, la Roma vivente, quella che i romani vedono e vivono tutti i giorni, bensì è una Roma in qualche misura irrealistica, più desolata e tenebrosa di quanto non sia. Tutta la luce del mezzogiorno mediterraneo non riesce a disperdere le umide tenebre di cui è impregnata. Insomma, nella visione di Sorrentino non c'è molto realismo. Ma in linea di principio, lo scarso realismo non è affatto un difetto: gli artisti devono rappresentare non la realtà in sé (come se fosse possibile rappresentare in maniera assolutamente obiettiva la realtà in sé) bensì la realtà così come la vedono loro. E indubbiamente la visione di Sorrentino è vicina alla visione dei pittori italiani degli anni Venti e Trenta, in particolare quelli della Scuola Romana. Le vedute di stradine secondarie spoglie e semideserte, circondate da muri corrosi e lunghe cancellate, fanno pensare ai dipinti di Mario Mafai e di Ottone Rosai, mentre le vedute di piazza Navona di notte fanno pensare ai dipinti di Scipione. In essi Roma appare decadente e sepolcrale, perennemente immersa in crepuscoli rossi e grigi, popolata di statue minacciose ed ecclesiastici mostruosi. Pregevoli le riprese da sottinsù effettuate a bordo di una barca che attraversa il Tevere e le riprese effettuate di notte a piazza Navona e

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, pubblicato in sette volumi tra il 1913 e il 1927 in Francia.



all'interno dei musei Capitolini. Indimenticabili i fotogrammi in cui la luce accecante del pomeriggio, riflessa dell'acqua, viene appena velata dalla sagoma di un ponte e quelli in cui le solenni statue antiche, immerse nel buio, sono solcate dalla flebile, mobile e vibrante luce proiettata da un cellulare. Ma a parte questi pochi, piccoli frammenti di autentica bellezza, nel film si Sorrentino, a dispetto del titolo, di grande bellezza visiva non ce n'è molta. In un quarto d'ora qualunque di un film qualunque di Antonioni o di Fellini ci sono molte più belle inquadrature che in tutto il film di Sorrentino.

E veniamo alla sceneggiatura e ai dialoghi. Gira voce che in *La grande bellezza* Sorrentino avrebbe inteso raccontare l'Italia di oggi o, almeno, certi ambienti italiani. Ma se questo era veramente il suo obiettivo, lo ha clamorosamente mancato. Infatti, secondo la maggior parte degli osservatori l'affresco degli ambienti radical-chic della capitale dipinto da Sorrentino non è abbastanza realistico. Ma come ho detto, il realismo in sé stesso è assolutamente irrilevante dal punto di vista artistico. Infatti l'arte in generale non deve rappresentare la realtà ma rappresentare la visione dell'artista ed esprimere, attraverso di essa, delle eterne verità umane. Lo dice bene Alessandro Baricco a proposito della letteratura: *«Non credo che si faccia letteratura per specchiare una qualche realtà locale, che sia un quartiere o una nazione. Non credo che Dickens fosse grande per i suoi affreschi della Londra ottocentesca, e se leggo in un risvolto che il tal romanzo mi promette l'affresco mirabile di una certa realtà contadina, scappo. Lo faccio con molto rispetto, ma non riesco a impedirmi di pensare che usare la letteratura per dipingere un paese, villaggio o nazione che sia, non è molto differente dal chiamare Sherlock Holmes per scoprire dove diavolo sono finite le forbicine per le unghie. Cercate, verrebbe da dire. Basta un buon giornalismo, verrebbe da dire, se il problema è raccontare l'Italia. Lascia che i libri, nella loro accezione più ambiziosa, si occupino di altre cose»* (A. Baricco, *Fantozzi totale*, "Repubblica", 8 gennaio 2012). E a dire il vero, sembra che Sorrentino la pensi come Baricco. *La grande bellezza* è molto diverso da *La terrazza* di **Ettore Scola** (Ita-Fra, Colore, 124', 1980), che mirava espressamente a rappresentare nella maniera quanto più possibile realistica un certo ambiente, molto odioso, di intellettuali benestanti di sinistra. Nel film di Sorrentino le terrazze rimangono sullo sfondo. Come dice il titolo del film, Sorrentino vuole parlare di bellezza e altri temi universali. Bisogna vedere se è all'altezza.

Subito dopo i titoli di testa appare una scritta: *«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. Celine»*. Ostentando questa solenne citazione letteraria, il regista confessa di volersi misurare con i più grandi abitatori del Parnaso letterario e cinematografico. E in effetti, in questo film Sorrentino affronta i temi più elevati: la bellezza, l'amore, la morte, la giovinezza, la vecchiaia, la vanità mondana, l'ambizione... "il chiacchiericcio e il rumore, il silenzio e il sentimento, l'emozione e la paura" (da un monologo di Toni Servillo - Jep Gambardella: *«E' tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore, il silenzio e il sentimento, l'emozione e la paura, gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza e poi lo squallore disgraziato dell'uomo miserabile»*). Ma più che affrontarli, Sorrentino li enuncia. Di bellezza, amore, morte e tutto il resto grondano infatti i monologhi declamati da Servillo, troppo lunghi per essere cinematografici e troppo sciatti per essere letterari. Sono sopportabili solo perché Servillo reciterebbe bene anche l'elenco del telefono. Al sovradosaggio di parole si aggiunge una carenza di trama, che si spezzetta in tanti segmenti narrativi poco approfonditi, inconclusi, in cui ogni personaggio secondario, a turno, ha modo di fare allusioni alla sua autobiografia di ambizioso fallito o di perditempo mondano o entrambe le cose.



Nel complesso il film appare congestionato da troppe parole, che insieme formano un “chiacchiericcio” pseudo-letterario sotto cui si sedimentano le immagini non troppo belle di un film fallito.

Oltre a buttare sul tavolo tanti temi, Sorrentino dissemina il film di messaggi e simboli troppo facili da decifrare per essere interessanti. Tanto per cominciare, il soggetto del film si basa sulla contrapposizione fra la Roma mondana e decadente delle terrazze e la Roma antica e bella delle vie secondarie. Questa contrapposizione è molto sottolineata: le terrazze moderne stanno in alto mentre le vie antiche in basso, le feste decadenti si fanno di notte mentre la Roma bella e antica appare prevalentemente di giorno, nelle brutte terrazze risuona una brutta canzone (una versione dance di “A far l’amore comincia tu” di Raffaella Carrà) mentre per la Roma antica e bella risuona un meraviglioso canto rinascimentale (“The Lamb” di John Taverner, musicista inglese vissuto fra il 1490 e il 1545). Ebbene, questa contrapposizione è troppo scoperta, simmetrica, cerebrale, pianificata a tavolino, per essere veramente poetica. Ad un certo punto, un personaggio che vedremo (la santa) dice: «*Mangio le radici perché le radici sono importanti*». E anche gli spettatori più lenti di comprendonio riescono a capire prima che la santa abbia finito di pronunciare queste parole che il messaggio morale del film è che per sfuggire alle brutture morali della Roma moderna – mondana, corrotta e immorale ossia berlusconiana - bisogna riscoprire la “grande bellezza” della Roma antica e della tradizione in generale. E poi, c’è qualcuno che non ha capito immediatamente che quel mare che Gambardella crede di vedere nel soffitto della sua stanza allude al suo impossibile desiderio di fuga dalla Roma moderna, brutta e mondana? Ma come vedremo di volta in volta, di messaggi e simboli telefonati ce ne sono molti altri. Perché Sorrentino e il suo sceneggiatore (Umberto Contarello) ne hanno messi così tanti? Probabilmente perché sanno che gratificano lo spettatore medio, inducendolo ad un facile entusiasmo per il film. In effetti, il film ha raccolto meno consensi fra i critici esperti che fra gli spettatori comuni, tutti convinti di avere scoperto un capolavoro.

Si ha l’impressione che Sorrentino si appropri non soltanto dello stile anzi di più stili altrui ma anche più di visioni altrui. In particolare, egli mescola la visione di **Federico Fellini** e quella di **Terrence Malick**, che oggi è considerato una specie di mostro sacro. A tratti, *La grande bellezza* sembra un ibrido fra *La dolce vita* (Ita-Fra, B/N, 174’, 1960) e *To the wonder* (Id, Usa, Colore, 112’, 2012) fra le atmosfere mistiche di Malick e le atmosfere oniriche e comico-grottesche di Fellini. Ma fra le pieghe del suo film è possibile scoprire riferimenti manieristi anche ad altri autori. A pensarci bene, la stangona antipatica inutilmente corteggiata da Carlo Verdone somiglia alle donne meschine a vendicative (la moglie e l’amante) che opprimono Marcello Mastroianni in *La decima vittima* di Elio Petri (Ita-Fra, Colore, 92’, 1965). E non a caso, in una festa in terrazza la stangona indossa un vestitino in bianco e nero in perfetto stile anni Sessanta, e il volo repentino dell’obiettivo dallo zoom sui suoi occhi al campo lungo è in perfetto stile anni Sessanta alla Elio Petri.

Ma i principali modelli di Sorrentino rimangono Fellini e Malick. Seguendo il primo, Sorrentino gioca a mescolare comico e drammatico. Solo che a Fellini il gioco riesce, a Sorrentino no. Quelli sono giochi che riescono solo ai veri geni. In *La grande bellezza* il comico non si fonde col drammatico, ma rimane in superficie come un elemento estraneo, fastidioso. Oltretutto, le battute e le situazioni comiche non fanno nemmeno ridere, anche se in una sala cinematografica almeno due



che ridono si trovano sempre. Ma gli elementi più felliniani di *La grande bellezza* sono i personaggi-caricatura che si accalcano nelle feste in terrazza. Ma le caricature le vedremo dopo.

In estrema sintesi, le scene delle feste notturne sulle terrazze vorrebbero essere felliniane, mentre le scene delle passeggiate mattutine di Gambardella vorrebbero essere alla Malick. In *To the wonder* una infinita sequenza immagini suggestive (molteplici apparizioni del sole fra i rami degli alberi, ombre lunghe sui prati, foglie d'autunno, riflessi del cielo su specchi d'acqua increspate dal vento eccetera) si susseguono non sulla base di una logica narrativa bensì sulla base della logica dei sentimenti, cui alludono la musica (ad esempio la grandiosa overture del *Parsifal* di Wagner) e i monologhi interiori dei personaggi. Analogamente, nelle scene diurne di *La grande bellezza* immagini suggestive di Roma (l'alba sopra i tetti della città, l'acqua del Tevere, muri di vie secondarie alla Mafai e alla Rosai eccetera) sono commentate dalla musica e dai monologhi interiori di Servillo. Ma bisogna riconoscere che le immagini catturate da Malick in un posto desolato nel centro degli Usa sono incomparabilmente più belle delle immagini che Sorrentino cattura in quella che si dice essere la città più bella del mondo.

Come si è detto, nel film di Sorrentino sono annunciati a parole fin troppi temi, che però non sono veramente approfonditi in senso poetico né, di conseguenza, espressi in forma adeguata e originale. E paradossalmente, di fronte a troppi temi senza poesia e senza forma c'è troppa forma vuota. Oltretutto di parole, il film è infatti congestionato da primi piani, rallenti e carrellate che non spiegano e non approfondiscono le parole ma si giustappongono ad esse, come mere decorazioni visive. A dispetto delle apparenze, tutti quei i primi piani alla Malick non ci dicono nulla della personalità o degli stati interiori dei personaggi. Tutto quello che vediamo sono dei volti inutilmente attoniti, che rimangono immobili, a tratti imbambolati, troppo a lungo. Ad esempio, la cantante che in una lunga, interminabile ripresa fissa canta sopra il fontanone del Gianicolo, guardando con occhioni sgranati e rapiti il panorama, più che una donna sopraffatta dallo stupore per la grande bellezza di Roma pare una squilibrata che canta senza motivo in luogo pubblico in pieno giorno.

Sorrentino abusa sistematicamente delle carrellate tramite dolly. Si è detto che le sue carrellate alluderebbero simbolicamente all'insensatezza che caratterizza la vita dei personaggi del film. Significativa, a tal proposito, questa affermazione di Gambardella-Servillo: «*I nostri trenini sono i più belli del mondo. E sai perché? Perché non vanno da nessuna parte*». Ecco, tutte le carrellate di Sorrentino sono come quei trenini. Non è che alludono ad esistenze che non vanno da nessuna parte: sono loro che non vanno da nessuna parte. Sono puramente decorative. E d'altra parte, la stessa frase sui trenini che non vanno da nessuna parte è penosa per quanto è scontata: si sono mai visti trenini da festa che portano da qualche parte? Inoltre, se l'eccesso di primi piani, di rallenti, di carrellate e di dissolvenze che caratterizza il film di Sorrentino lo vogliamo chiamare stile, ebbene non è neppure uno stile originale: lo abbiamo già visto non soltanto negli ultimi film di Malick (che però sa usarli a ragion veduta) ma anche in molti blockbusters hollywoodiani, specialmente in quelli di Peter Jackson. Solo che ne *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, New Zealand\Usa, Colore, 178', 2001) o in *King Kong* (*Id*, New Zealand\Usa\Germany, Colore, 187', 2005) di primi piani, di rallenti e di carrellate magari ce n'erano un po' troppi e qui e lì "stroppiavano", ma avevano sempre una qualche funzione narrativa. Ne *La grande bellezza* invece sembrano non avere altro scopo che creare l'illusione che il film abbia uno spessore mistico-poetico alla Malick che invece non ha.



Come ho detto la trama si spezzetta in tanti segmenti narrativi inconclusi. Fra i tanti, esaminiamo il più sciatto: quello che riguarda la donna che Gambardella amò nella lontana adolescenza. Innanzitutto, di flashback pieni d'abiti e oggetti vintage sui primi amori che non si scordano mai se ne sono visti troppi al cinema, e Sorrentino non è Ingmar Bergman, che ne *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, Sve, B/N, 91', 1957) riusciva parlare del primo, lontano, perduto amore di un vecchio senza un briciolo di sentimentalismo, in maniera seria e profonda. Le scene che illustrano i ricordi della storia d'amore balneare fra Gambardella e la misteriosa ragazza che dovrebbe simboleggiare dannunziani "sparuti incostanti sprazzi di bellezza" fanno venire in mente i fotoromanzi rosa degli anni Ottanta e i vecchi spot del cornetto Algida. Come commento musicale ci sarebbe stato bene *Questo piccolo grande amore* di Claudio Baglioni. Nel tentativo, vano, di dare spessore drammatico a questa storia d'amore da canzonetta, Sorrentino incarica Alfredo (Luciano Virgilio) di portare in scena la notizia della morte della ragazza dei flashback, cui Alfredo è stato sposato per più di trent'anni. E il regista si è tolto subito il pensiero di aggiungere al tema dell'amore anche quello della morte. Alfredo rivela inoltre che moglie defunta ha scritto su un diario di non avere mai smesso di amare Gambardella. E lo spettatore adesso sa che nell'anima di Gambardella il ricordo di lei si tinge anche del rimpianto di quello che avrebbe potuto essere ma non è stato. E il regista ha aggiunto al tema dell'amore e della morte anche quello del rimpianto senile. Solo che questi, come tutti gli altri temi, sono solo enunciati, buttati lì, non approfonditi. La scena del funerale di lei vorrebbe significare qualcosa ma in realtà non riesce a significare niente. E' meramente illustrativa. Al cimitero scontatamente piove a catinelle, perché il sole sarebbe troppo vitale e la pioggia ci sta bene con le lacrime, e scontatamente si aggirano religiosi e religiose, perché Roma per il pubblico internazionale è soprattutto Santa Romana Chiesa. Ma il peggio deve ancora venire. Dopo avere pianto quasi ininterrottamente da quando è entrato in scena fino a quando ha seppellito la moglie, l'inconsolabile vedovo fa consolare dalla prima domestica dell'est che capita: chiara allusione al fenomeno di costume dei matrimoni fra uomini stagionati e le loro badanti straniere. Certamente è possibile fondere armoniosamente la tragedia e la satira di costume, ma Sorrentino non ci riesce. Nel suo film il cambiamento del vedovo, prima inconsolabile e poi allegro, appare immotivato e irritante. Oltretutto, non c'è né vero pathos nei momenti tragici né vera comicità nei momenti satirici. Se il funerale sotto la pioggia non commuove, l'apparizione della nuova fiamma del vedovo allegro non diverte e non graffia, e l'intero segmento narrativo annega nell'inutilità.

Esaminiamo adesso i personaggi. Dico che subito che gli unici personaggi sufficientemente ben delineati sono Jep Gambardella e Ramona: il primo, interpretato da Toni Servillo, è un vecchio scrittore disilluso, indolente e malinconico, mentre la seconda, interpretata da Sabrina Ferilli, è una spogliarellista avanti con gli anni che nasconde un segreto. Sebbene Toni Servillo abbia più carisma di Sabrina Ferilli, alla quale tuttavia si riconosce il pregio della simpatia, il personaggio della attempata spogliarellista colpisce e commuove più di quello del vecchio scrittore. Come suggerisce il suo stesso nome, che contiene l'anagramma di Roma, Ramona è chiaramente la personificazione simbolica della città eterna. La quarantaduenne Ramona non può competere con le spogliarelliste ventenni e tuttavia continua ad avere successo, come si deduce dal fatto che il lavoro di spogliarellista le frutta molti soldi. Analogamente, la città di Roma non è una giovane metropoli all'avanguardia e tuttavia la sua bellezza antica continua a piacere a molti stranieri. Ramona usa il suo corpo per guadagnare i soldi necessari per curare il suo stesso corpo. Analogamente la città di Roma "vende" la sua bellezza ai turisti stranieri per sopravvivere economicamente. Infine, Ramona



è una sorta di paradossale casta meretrice che si spoglia ma non si vende: “Se vuoi compagnia”, dice infatti a Gambardella, “ce so’ le polacche”. Analogamente, la corruzione della Roma moderna non riesce ad intaccare la bellezza della Roma antica, fra l’altro sede della Chiesa, di cui si dice per tradizione *Casta meretrix*. Insomma, il personaggio di Ramona contiene dei significati importanti. Ma di per sé significati e simboli non fanno la poesia, che è il cuore di ogni arte. Sono solo la materia, la legna del fuoco della poesia. E qui di quel fuoco ce n’è poco. E’ solo grazie a Sabrina Ferilli, che recita la parte come se non la recitasse, donando una speciale spontaneità al suo personaggio, se Ramona non rimane un simbolo astratto e cerebrale ma acquista spessore umano.

Orietta, interpretata da Isabella Ferrari, è esplicitamente l’anti-Ramona. Ramona è bruna e romana mentre Orietta è bionda e milanese; Ramona si mostra ma non si concede, mentre Orietta si concede subito a Gambardella ma non fa in tempo a mostrarsi (Gambardella se ne va prima che Orietta gli mostri le foto, pubblicate su Facebook, che la ritraggono nuda); Ramona guadagna tanti soldi ma non si compra vestiti, mentre Orietta è quella che si dice una fashion-addicted (in fondo alla sua camera da letto si intravedono abiti e scarpe di lusso sistemati con ordine maniacale). In sostanza, tanto Ramona è sensibile e profonda (ha pure la faccia di un papa tatuata sul braccio) quanto Orietta è superficiale e materialista. Ma il fatto che Orietta sia l’anti-Ramona di per sé non basta a darle spessore. E alla fine La Ferrari sembra messa lì solo come una presenza decorativa. La sua elegante sagoma di donna attempata e ben conservata decora egregiamente le scene che si svolgono in piazza Navona di notte e nella casa barocca che fiancheggia sant’Agnese in Agone. Anche perché in un film sulla Roma cattolica e corrotta non poteva proprio mancare una scena di erotismo spicciolo ambientata in una reggia buia e antica piena di statue antiche attaccata ad una chiesa barocca. A suo modo è scontato.

Se Gambardella e Ramona sono sufficientemente ben delineati, non altrettanto può dirsi degli altri numerosi personaggi. Bisogna avere il coraggio di dire che il personaggio dello scrittore di nome Romano, interpretato dal bravo Carlo Verdone, non ha spessore. Infatti non è altro che uno dei tanti Verdone che conosciamo (il borghese pieno di insicurezze che cerca disperatamente di fingersi sicuro di sé stesso) che questa volta fa lo scrittore fallito di mezza età. Quando cerca di essere comico-brillante come nei suoi film («*Ma che cazzo dici? L’apparato umano è un grandissimo capolavoro!*») Verdone appare già visto e fuori luogo. Oltretutto, la vicenda di Romano non è scritta meglio della vicenda del vedovo prima inconsolabile e poi allegro. Il fatto che all’improvviso, dopo essersi nutrito di vane speranze di successo fino a un minuto prima, realizzi di essere un fallito e accetti la sua sconfitta, decidendo di tornare al suo paesello, appare come un colpo di teatro gratuito.

Se Romano era il solito Verdone, invece il personaggio di Stefania, interpretata da Galatea Ranzi, è solo la maschera convenzionale della intellettuale della sinistra radical-chic. Durante un party in terrazza, Stefania declama con tono sforzatamente spocchioso un monologo di rara banalità sui suoi meriti di intellettuale della sinistra radical-chic. E basta che Gambardella contrapponga al banale monologo di Stefania un monologo altrettanto banale, degno di un articolo di costume alla Dagospia, contro gli intellettuali della sinistra radical-chic per provocare immediatamente in lei una amletica crisi esistenziale che manifesta gettandosi retoricamente nuda fra prolungati primi piani e dissolvenze nella piscina del suo super attico. Inutile dire che l’improvviso cambiamento di Stefania, che un minuto prima ostentava una superbia smisurata e un minuto dopo realizza di



appartenere anche lei al gregge dei falliti bisognosi d'affetto, non appare meno immotivato e irritante del cambiamento del vedovo e di quello di Romano.

Dei personaggi interpretati rispettivamente da Pamela Villoresi, Iaia Forte e Carlo Buccirosso non c'è niente da dire, perché sono assolutamente inconsistenti. Pamela Villoresi è solo una madre preoccupata, Iaia Forte è il solito animale da festa, bizzarro per convezione, e Carlo Buccirosso è il solito marito che sembra fedele ma in realtà frequenta le prostitute. Anche perché in un film sulla Roma cattolica e corrotta proprio non potevano mancare le sagome delle prostitute e dei trans che si stagliano di notte contro il cupolone. Anche questo a suo modo è scontato. Infine, c'è la direttrice nana della rivista per cui lavora Gambardella, di cui tutto quello che si può dire è che è un personaggio molto simpatico, che veicola involontariamente un messaggio anti-eugenetico.

E poi sullo sfondo del film si ammassano molte caricature: la vecchia soubrette botulinizzata, la giovane attricetta cagna con velleità letterarie, passanti maleducati che spargono innumerevoli "cazzo" nell'aria, chirurghi estetici più cafoni degli scaricatori di porto eccetera. In un film "serio" ci possono benissimo stare delle caricature, solo che bisogna saperle fare. Quelle di Sorrentino non divertono perché sono troppo stereotipate, convenzionali, prevedibili: non dicono e non fanno se non quello che ti aspetti. Sono l'equivalente del famoso venditore di auto usate del Texas nominato in non so quanti film americani. L'unica un po' originale è la pseudo-artista tipo Marina Abramovic che straparla con occhi stuporosi di "vibrazioni". E in effetti il dialogo fa Gambardella, che cerca di intervistarla, e la pseudo-Abramovic rappresenta uno dei pochi momenti un po' divertenti del film. Lì c'è almeno un tentativo di satira della pseudo-arte da Biennale. In ogni caso, la migliore caricatura di Sorrentino non è all'altezza della peggiore caricatura di Fellini. Ogni caricatura del maestro riminese si basa certamente su uno stereotipo ma è molto più di uno stereotipo: è un personaggio unico e irripetibile, verrebbe da dire con un suo nome e cognome, anche se rimane in scena per pochi secondi. Nei suoi film non vediamo un ecclesiastico, una attricetta, un faccendiere napoletano, un "cumenda" milanese, una femminista, un pagliaccio eccetera ma quell'ecclesiastico, quell'attricetta, quel faccendiere napoletano, quel "cumenda" milanese, quella femminista, quel pagliaccio eccetera. Questi personaggi sembrano formati dalla somma delle fattezze di tante persone reali, che Fellini osserva attraverso la lente deformante del suo inconscio e illumina con le luci multicolori della sua immaginazione. Come ogni visionario, Fellini non ci rappresenta infatti la realtà come le vede, ma come le sogna. I suoi personaggi hanno tutti un carattere onirico: anche quando fanno ridere fanno un po' paura, come i fantasmi che popolano i sogni.

Infine, nel film di Sorrentino ci sono alcuni personaggi disegnati talmente male da risultare imbarazzanti. Andrea, interpretato da Luca Marinelli, dovrebbe essere un personaggio tragico ma in realtà è ridicolo. Sembra fino alla fine uno di quei tamarri che si comportano in maniera eccentrica e si riempiono la bocca di citazioni letterarie solo per fare colpo sulle ragazze. Come Harold di *Harold e Maude* di Hal Ashby (*Harold and Maude*, Usa, Colore, 91', 1971) inscenava finti suicidi per attirare l'attenzione della madre, così Andrea si presenta alla madre, Pamela Villoresi, dipinto di rosso dalla testa ai piedi. Solo che i finti suicidi di Harold erano spiritosi e divertenti, mentre la performance concettuale di Andrea, che inizia con un interminabile, noioso primo piano, è penosa. La scena in cui Andrea blatera non so che frasi di Proust e Gambardella la butta sul ridere è particolarmente infelice: Andrea parla con l'aria ebete di qualcuno che non vuole veramente suicidarsi ma finge di volersi suicidare solo per fare scena. Quando poi si scopre che Andrea non fingeva affatto ci si chiede perché davanti a Gambardella aveva quell'aria ebete. Inoltre, si ha



l'impressione che l'epilogo tragico sia stato messo lì perché c'era bisogno di fare succedere qualcosa, qualunque cosa, perché da troppo tempo non succedeva niente. E se bisogna fare succedere qualcosa in un film sulla Roma corrotta e decadente, che c'è di meglio che riunire tutti i personaggi corrotti e decadenti in un funerale in stile barocco romano? Anche questo sotto sotto è scontato (e l'aggettivo scontato l'ho già ripetuto troppe volte, ma è quello che definisce al meglio ogni aspetto di questo film).

Il cardinal Bellucci (interpretato da Roberto Herlitzka), la santa (interpretata da Giusi Merli) e l'assistente della santa (interpretato da Dario Cantarelli) sono peggio che imbarazzanti. Questi tre (aborti di) personaggi sono chiaramente esemplati su analoghi personaggi di Fellini. Ma Fellini lo vedremo dopo. Il cardinale Bellucci sembra meno interessato a Dio e al diavolo che all'alta cucina. Egli si interessa in particolare alla cottura delle carni, che è una allusione facile, alla portata degli spettatori meno avveduti, ai "piaceri della carne". E a proposito di piaceri della carne, la scena in cui una suora di clausura, nel corso di un incontro con la santa, lancia un sorriso smagliante ad un bel giovane di colore, membro della delegazione di una tribù africana, ha la stessa intensità satirica di una barzelletta che non fa ridere. Il messaggio è chiaro e gradito al pubblico internazionale ex protestante, specialmente anglosassone, cui Sorrentino cerca disperatamente di piacere: i religiosi sono dei repressi nevrotici. Quando Gambardella domanda al cardinale: «*Eminenza, è vero che lei da giovane faceva l'esorcista?*», il volto del cardinale sprofonda in un chiaroscuro tenebroso, che lo fa apparire infido e crudele come uno dei cardinali di Scipione. Il messaggio è chiaro e gradito al pubblico di cui sopra: vero diavolo è chi fa credere al popolo che il diavolo esiste. Fanno pendant al vescovo-cuoco le tante figure di religiosi, e specialmente religiose, che vedi aggirarsi per la Roma di Sorrentino con sguardi derisori e infidi. Il messaggio è chiaro e gradito eccetera: la religione organizzata è un inganno.

Quando appare la "santa", una sorta di caricatura di madre Teresa di Calcutta, il film sprofonda nella farsa. Il suo volto è devastato da una infinità di rughe, la sua bocca si apre solo per mostrare gengive quasi completamente nude, dai suoi occhi trasuda una demenza senile ad uno stadio molto avanzato. D'altra parte, la giovane suora che guarda alla santa con mistico e sofferito entusiasmo, sgranando occhi cerchiati per troppe veglie di preghiera, non appare tanto più lucida. Il messaggio è chiaro e gradito eccetera: per avere fede, speranza e carità bisogna essere irrazionali.

Fa da contraltare alla sepolcrale santa e alla giovane suora esaltata la ragazzina vestita da suora per la prima comunione che sorride malinconicamente a Gambardella tenendo le mani sulle sbarre del cancello di un istituto di suore, quasi fossero sbarre di una prigione. Insieme agli altri ragazzini, ride alla vista di un cagnolino che tenta di liberarsi da un guinzaglio elastico. E qui i simbolismi telefonati si sprecano: la ragazzina simboleggia l'innocenza e il candore del bambino e dell'uomo primigenio (il "buon selvaggio" di Rousseau), l'istituto in cui sembra prigioniera simboleggia la civiltà, il cagnolino simboleggia la natura da cui l'uomo civile si separa, corrompendosi². La civiltà comprende sia la religione organizzata, che nell'ottica di Rousseau reprimerebbe i desideri e gli istinti, sia la cultura e l'economia, che nell'ottica di Rousseau creerebbero falsi bisogni e nutrirebbero vane ambizioni. Se la ragazzina vestita da suora è dunque ostaggio della religione

² Il bersaglio polemico di Jean-Jacques Rousseau è il dogma del peccato originale. La sua celebre tesi è che l'uomo nascerebbe buono e sarebbe reso cattivo dalla società. Scrive ad esempio in una lettera a Malesherbes: «[...] *l'homme est bon naturellement et... c'est par ces institutions seules que les hommes deviennent méchants*» (Rousseau à Malesherbes, 12 janvier 1762, C. G., n° 1249, t. VII, p. 51).



organizzata, invece la ragazzina che si esibisce in una performance di “action painting” nell’ennesima festa in terrazza è ostaggio dell’ambizione dei suoi genitori, che la costringono a fare l’artista contro al sua volontà, reprimendo il suo bisogno di essere bambina normale fra gli altri bambini. E poiché gli animali simboleggiano la natura di cui hanno nostalgia, la prima ride alla vista di un cagnolino e la seconda vorrebbe fare la veterinaria. Se le due ragazzine sono state strappate con la violenza all’infanzia, che è un aspetto della natura, invece la direttrice nana ha il privilegio, in virtù del suo handicap, di guardare il mondo all’altezza di bambino. E così, pure lavorando al centro di quella società mondana corrottrice, può vivere in maniera autentica. C’è qualcuno che non si è accorto immediatamente che il minestrone che offre a Gambardella è simbolo di autenticità? E non è forse scontato, e quindi per nulla commovente, che solo lei possa avere un rapporto autentico e sincero con Gambardella, che chiama affettuosamente “Geppino”?

Ma torniamo alla santa. Sebbene faccia fatica a reggersi in piedi, la santa cura i malati con energica sollecitudine nella sua missione in Africa ed inoltre vuole salire i ginocchio la Scala Santa, mentre Gambardella, che in piedi ci sta benissimo, non vuole salirla perché non vuole rovinarsi le ginocchia. Il messaggio è chiaro e gradito al pubblico internazionale ex protestante, specialmente anglosassone eccetera: la fede chiede sacrifici inutili e controproducenti, è più saggio divertirsi. Infine la santa, che in Africa vive in povertà, è costretta ad alloggiare in un hotel di super lusso a Trinità dei Monti. Il messaggio è chiaro, gradito al pubblico di cui sopra e pure ai luterani del sedicesimo secolo: la Chiesa predica bene la povertà ma poi razzola male nelle ricchezze estorte ai poveri. E la scena in cui la santa compie il “miracolo” delle gru mi è parsa troppo ridicola per meritare lo sforzo di una interpretazione.

E poi c’è l’assistente della santa, che commenta con entusiasmo simulato ogni rantolo di quella reliquia vivente come fosse il responso di un oracolo antico, mentre il cardinal Bellucci, in maniera prevedibile, tenta di riportare sempre la discussione sulla cottura delle carni, perché il suo piatto personaggio non può fare altro. Una volta detto che l’assistente della santa è la brutta copia della copia della copia eccetera del Tartufo di Molière, detto tutto. E spiace che Cantarelli, che in *Bianca* di Nanni Moretti (Ita, Colore, 96’, 1984) aveva dato vita all’indimenticabile preside dell’improbabile scuola Marilyn Monroe, si sia prestato a questa ignobile farsa.

Tiriamo le somme: Sorrentino è anticlericale, ed è un suo diritto esserlo. Anche Fellini, d’altra parte, era anticlericale, forse anche più di Sorrentino. Ma l’anticlericalismo di Fellini era artisticamente fecondo mentre quello di Sorrentino non lo è. L’anticlericalismo di Fellini era fecondo perché era sincero, di prima mano, basato su una sofferta esperienza personale. Come attraverso tutti i personaggi-caricature che popolano i film di Fellini, attraverso il vescovo di *Otto e mezzo* (Ita-Fra, B/N, 140’, 1963) e padre Spagna di *Toby Dammit*, terzo episodio di *Tre passi nel delirio* (*Histoires extraordinaires*, Ita-Fra, Colore, 121’, 1968) intravedi persone reali, che Fellini deve avere incontrato. Soprattutto, dietro l’anticlericalismo di Fellini c’era una sofferta domanda di felicità. A Guido (Marcello Mastroianni) che gli confidava di non essere felice, il vescovo nella sauna di *Otto e mezzo* rispondeva odiosamente: «*Perché dovrebbe essere felice? Il suo compito non è questo. Chi ha detto che si viene al mondo per essere felici? Dice Origene nelle sue omelie: extra ecclesiam nulla nulla salus, extra ecclesiam nemo salvatur, salus extra ecclesiam non est. Chi non appartiene alla Civitas Dei appartiene alla Civitas Diaboli*». Se Gambardella si rivolge al cardinale solo per togliersi una curiosità da gossip («*E’ vero che lei da giovane faceva l’esorcista?*») invece Guido rivolge al vescovo una sofferta richiesta di aiuto: «*Eminenza, non sono felice*». Che significa:



tu che conosci Dio dimmi che devo fare per essere felice. E viene pure in mente la ragazzina di *Giulietta degli spiriti* (Ita-Fra, Colore, 137', 1965), che durante una recita scolastica organizzata dall'istituto delle suore (e che suore: mai viste di così inquietanti), chiede a Giulietta bambina, incaricata di recitare nella parte di una santa martire: «Allora Giulietta mi prometti che mi racconterai tutto? E gli domandi se mi vuol bene?». E Giulietta, con candore infantile, glielo promette, convinta che Dio si nasconda dietro una finestra chiusa, che sta sopra il palcoscenico, verso cui sarà sollevata per esigenze di copione. Ma per Fellini nessuno, neanche gli uomini di Chiesa, sanno qualcosa di Dio. Il vescovo alle terme toglie all'umanità perfino la speranza della felicità: «Chi ha detto che si viene al mondo per essere felici?». E la religione, agli occhi di Fellini, diventa solo un insieme di precetti morali, odiosi e stantii come il latinorum usato dal vescovo, cui è preferibile il vitale edonismo del nonno di Giulietta, che interrompe la recita prima che Giulietta possa raggiungere la finestra che sta sopra il palcoscenico. Similmente padre Spagna in *Toby Dammit*, commentando dottamente il progetto di un improbabile "western cattolico" sul "ritorno di Cristo", nega che quel Cristo di cui tanto parla la Chiesa possa davvero entrare nella vita concreta dell'uomo e rispondere al suo bisogno di felicità. E allora, sembra suggerire Fellini, che ce ne facciamo di lui?

Se dunque l'anticlericalismo di Fellini aveva dietro delle motivazioni serie, invece quello di Sorrentino sembra non averne nessuna, né seria né frivola. L'impressione che non riesco a togliermi è che il suo anticlericalismo sia solo un luogo comune di quarta mano messo lì come un'esca per attirare le simpatie del pubblico internazionale colto, specialmente anglosassone, per il quale il cattolicesimo è solo riti ammuffiti e vendita delle indulgenze. Ribadisco: l'anticlericalismo di Sorrentino è indecente non perché è anticlericalismo, ma perché è vuoto. A questo anticlericalismo vuoto è lungamente preferibile non soltanto l'anticlericalismo sofferto di Fellini ma anche l'anticlericalismo surreale, sempre sull'orlo della blasfemia, di Luis Buñuel, che era uno che sapeva scherzare con i santi con stile impeccabile. *La via lattea* (*La voie Lactée*, Ita-Fra, Colore, 105', 1969) e *Il fascino discreto della borghesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Ita-Fra-Spa, Colore, 102', 1972) forse erano un po' blasfemi, ma con buon gusto.

Come abbiamo visto, le caricature dipinte da Sorrentino, specialmente quelle dei religiosi, richiamano apertamente le caricature di Fellini, ma non valgono la metà. Inutile dire Jep Gambardella è, in maniera fin troppo esplicita, una sorta di reincarnazione cinematografica dei personaggi interpretati da Marcello Mastroianni in *La dolce vita*, *Otto e mezzo* e pure in *La città delle donne*. In fondo, anche Ramona e la ragazzina vestita da suora sono citazioni\copie di personaggi che appartengono all'universo felliniano. Ramona ricorda, anche fisicamente, Dolores, la prostituta di *Roma* (Ita-Fra, Colore, 128', 1972), mentre la ragazzina ricorda la ragazzina bionda che alla fine della *Dolce vita*, sulla spiaggia, cerca di dire qualcosa a Marcello (Marcello Mastroianni). Come la ragazzina bionda, la ragazzina vestita da suora sta lì a simboleggiare l'innocenza, la purezza, l'autenticità eccetera. Non c'è bisogno di dire che però la ragazzina bionda, prima che un simbolo, era un personaggio vivo, che si comportava in maniera imprevedibile (cercava di dire qualcosa, ma il suono delle sue parole era soffocato dal rumore del mare), mentre la ragazzina vestita da suora è solo un simbolo che sorride. Ed è un simbolo scontato (ancora una volta devo usare questo aggettivo) di narcisismo ed egocentrismo il giovane uomo che riempie i muri di un cortile antico con migliaia di ritratti fotografici di se stesso. Viene in mente il critico di *Otto e mezzo*, che rimprovera Guido (Marcello Mastroianni), facendogli notare che il personaggio, previsto



nella sceneggiatura, della infermiera delle terme era un simbolo vuoto: «*E le capricciose apparizioni di questa ragazza delle fonte cosa vorrebbero significare? Una offerta di purezza di calore al suo protagonista? Di tutti i simboli che abbondano nella tua storia questo è il peggiore*». Appunto, Fellini sapeva bene evitare il rischio di propinare simboli vuoti. Tanto è vero che nell'immaginazione di Guido, controfigura di Fellini, la ragazza della fonte diveniva una figura palpitante, rivestita delle fattezze di Claudia Cardinale.

Sorrentino cita a man bassa Fellini, senza avere la sua capacità di sintesi. Ad esempio i due coniugi conti Colonna (interpretati rispettivamente da Franco Graziosi e Sonia Gessner) che la direttrice nana ingaggia per partecipare alla cena con la santa si ispirano chiaramente alla principessa Domitilla (interpretata da Pia De Doses) di **Roma**. Come quest'ultima, i Colonna vivono nella nostalgia per un passato di grandezza che non torna, che è allo stesso tempo la grandezza della loro casata e la grandezza perduta di Roma. Tuttavia, i due conti appaiono molto più vecchi di Domitilla, più patetici di Domitilla e la reggia-museo in cui abitano appare molto più fatiscente della antica dimora della principessa Domitilla. Inoltre, stanno in scena molto più a lungo della principessa Domitilla, ma colpiscono molto meno. Nella oscura reggia in cui Domitilla abita da sola viene allestita una surreale "sfilata di moda ecclesiastica", che attira molti invitati, la maggior parte ecclesiastici. Mentre si trova fra gli invitati, Domitilla comincia a pensare al suo passato: «*Quanto tempo è passato, come è tutto lontano, diverso. Me dispiace de chiude l'occhi a una città che non è più la mia. Perché Roma mia era un'altra, la gente era più buona, rispettosa, ci conoscevamo tutti. Monsignori, cardinali, il papa: erano tutti amici nostri, tutti parenti. Mo s'è persa l'amicizia con la Chiesa. Che belle feste che davamo, in villa, a palazzo, con tutti quei cardinali vestiti di rosso che giravano pe' casa. Me sembrava de vive come in un quadro. E a Natale! Ma guarda che me viè in mente adesso, i regaletti che me facevano gli zii. Statuette de cera, croci de pane intrecciati. Tutta roba che non ho trovato più. Chissà dove so' annate a finì tutte quelle statuette de cera*». Durante il monologo, sul suo volto si alternano diverse espressioni, da quella della fierezza a quella della gioia a quella della tristezza (altroché primi piani imbambolati di Sorrentino!). Alla fine, la principessa si mette le mani davanti agli occhi e piange al ricordo delle introvabili statuette. Il breve pianto della principessa commuove infinitamente più della lunga, sforzatamente patetica scena in cui la contessa Colonna percorre le stanze buie della sua dimora-museo e si ferma a piangere davanti alla culla bianca, racchiusa in una teca, in cui dormiva da neonata.

Si capisce che Sorrentino cerca di dare ad alcune scene quello speciale carattere surreale e grottesco che si suole chiamare felliniano. Ma non ci riesce. In una di queste scene, un chirurgo estetico munito di siringa riceve a turno i suoi attempati pazienti, già deturpati da troppo botulino, in una meravigliosa sala antica, ornata di statue e affreschi barocchi. Fra i pazienti sbuca anche una giovane suora (la stessa che pende dalle labbra della santa), che chiede al chirurgo di risolverle il problema della eccessiva sudorazione delle mani. Ma il contrasto fra la bellezza antica della sala e la volgarità dei personaggi-caricatura che la riempiono non è abbastanza imprevedibile per essere surreale. In fondo è proprio questo che ti aspetti di trovare in un film su Roma: sale barocche, cafonì degni di un cinepanettone e suore. Gli stessi personaggi sono troppo scontati – come tutte le caricature del film, d'altra parte - per essere veramente grotteschi, mentre l'apparizione della giovane suora riesce al massimo ad aggiungere un tocco di folklore cattolico romano.

La scena dello strano party in un giardino, in fondo al quale si intravede il cupolone, è ancora più esplicitamente felliniana. I bizzarri personaggi mondani e i religiosi svagati di ogni sesso e grado



che si aggirano fra alberi, tavole imbandite e altalene ricordano la variegata e stralunata fauna umana che si aggira sul prato delle terme di *Otto e mezzo*. Ma appunto, la scena del party sul prato sa di brutta copia di *Otto e mezzo*, senza vera originalità rispetto a *Otto e mezzo* e senza neppure un briciolo della magia di *Otto e mezzo*. E l'altalena attaccata ad un albero che dondola sul lato di una inquadratura richiama esplicitamente l'enorme altalena attaccata a dei pini in cui si dondola Alberto Sordi in *Lo sceicco bianco* (Ita, B/N, 86', 1952). Se nello *Sceicco bianco* l'altalena aveva un indubbio valore poetico (in quanto alludeva sia alla puerilità e alla cialtroneria di quello sceicco da baraccone sia allo sguardo sognante con cui "Bambola appassionata" lo guardava), invece in *La grande bellezza* l'altalena appare come l'ennesima, vuota citazione felliniana. Se anche non si coglie immediatamente la citazione, comunque l'altalena appare come un espediente troppo scoperto, quindi inefficace, per creare un po' di spaesamento surreale.

André Breton insegna che la magia surreale si sprigiona dall'accostamento di immagini appartenenti a contesti lontani e incompatibili, come ad esempio un ombrello poggiato su un tavolo di obitorio³. Sorrentino ci prova a fare accostamenti surreali: mette un coretto a cantare in pieno giorno sopra il fontanone del Gianicolo e mette una giraffa di notte alle Terme di Caracalla (sospetto adesso che pure la giraffa sia un simbolo di qualcosa, a questo punto non mi importa che cosa). Ma questi accostamenti appaiono troppo cerebrali, preparati a tavolino, per generare qualche magia⁴. Per generarla occorrono accostamenti sempre nuovi, pescate nelle profondità dell'inconscio, che gli occhi della ragione faticano a mettere a fuoco. Fellini questo lo sapeva fare.

Sebbene si affanni a negarlo, è fin troppo chiaro che Sorrentino ha concepito *La grande bellezza* come una sorta di *Dolce vita* del nuovo millennio. Sorrentino cerca di emulare Fellini ma rimane molto al di sotto di Fellini. La distanza incolmabile fra Sorrentino e Fellini è misurata da un aggettivo: "felliniano". Lo stile di Fellini era talmente originale, personale, inimitabile, che per definirlo è stato necessario coniare un aggettivo derivato dal suo cognome. Lo stesso vale per Antonioni ed altri grandi registi italiani dell'epoca d'oro del cinema italiano. Invece, non esiste uno stile "sorrentiniano": lo stile di Sorrentino è infatti una sintesi eclettica di tratti stilistici, spunti ed

³ L'esempio dell'ombrello sulla tavola di obitorio, spesso citato da Breton e dagli altri surrealisti, è tratto da *Les Chants de Maldoror* (pubblicato per la prima volta in Belgio nel 1869) di Comte de Lautréamont (1846-1870): «[...] beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!» (Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Chant Sixième*, L. Genonceaux Éditeur, Paris, 1890, p. 335).

⁴ Nel primo *Manifesto del surrealismo* (1924), André Breton spiega che è impossibile creare accostamenti surreali efficaci per mezzo della sola ragione: «E' dall'accostamento in qualche modo fortuito di due termini che è sprizzata una luce particolare, la luce dell'immagine, cui ci mostriamo infinitamente sensibili. Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori. Quando questa differenza esiste appena, come nella similitudine, la scintilla non si produce. Ora, non è in potere dell'uomo, credo, concertare l'accostamento di due realtà tanto distanti. (...) Non resta dunque che ammettere che i due termini dell'immagine non sono dedotti l'uno dall'altro dall'intelletto in vista della scintilla da produrre, che sono i prodotti simultanei di quell'attività che chiamo surrealista, mentre la ragione si limita a constatare, e a valutare, il fenomeno luminoso» (in André Breton, *Manifesti del surrealismo*, introduzione di Guido Neri, trad. it. Liliana Magrini, Einaudi, 1966 e 1987, p. 40).



idee prese da tanti registi diversi, specialmente da Fellini e Malick. Sicuramente è possibile conciliare eclettismo ed originalità, ma Sorrentino di originalità non ne ha molta.

Fino a quaranta anni fa l'Italia dava lezioni di cinema al mondo intero. I grandi registi italiani non erano solo grandi registi italiani ma grandi registi di livello internazionale. Tuttavia, non cercavano di fare film internazionali, ma buoni film italiani. E quanto più erano buoni, e quanto più erano italiani, tanto più ottenevano successo internazionale. L'anima di un artista è piena dei colori, delle forme, dei profumi e del suono delle parole del luogo in cui è nato e in cui vive. Anche quando descrive luoghi lontani, li descrive col suo stile, impregnato di suggestioni della sua terra. Fellini era riminese ancor prima che italiano, e lo era in maniera viscerale. E quella piccola cittadina di provincia, lontanissima dalle grandi capitali internazionali, divenuta da tempo un gigantesco paese dei balocchi balneare, dove tutto è pacchiano, è implicitamente felliniana. Invece, Sorrentino non ce la fa ad essere sé stesso fino in fondo e ad inventare qualcosa di nuovo. Da una parte cerca di fare il regista internazionale e dall'altra cerca di dare al pubblico internazionale quello che il pubblico internazionale vuole dai registi italiani di oggi: cartoline folkloristiche dell'Italia dipinte in stile Fellini. Dice ad esempio Richard Heuze, corrispondente di "Le Figaro" in Italia da più di trenta anni: «Se vuoi essere apprezzato devi fare pensare a Fellini e ad altri grandi. Per questo sono sicuro che *La grande bellezza* di Sorrentino avrà un grande successo nel mio paese» (F. L. Zanardi, *Cosa aspettate a fare un film su Berlusconi?*, "Il venerdì", 5 luglio 2013). In sostanza, i critici stranieri ritengono che gli italiani di oggi siano incapaci di creare qualcosa di nuovo e quindi siano condannati a ripetere, sempre meno bene, quello che i loro illustri antenati hanno già fatto. Se vogliono piacere agli stranieri, i registi italiani devono produrre infinite copie della *Dolce vita*, e tutti gli attori italiani devono atteggiarsi a Marcello Mastroianni. Vengono in mente quelli che bazzicano nei pressi del Colosseo vestiti da centurioni per rimediare qualche soldo dai turisti stranieri.

Per apparire internazionale, è andato nell'America profonda, quella dei venditori di auto usate, a fare *This must be the place* (*Id*, Ita-Fra-Ire, Colore, 118', 2011), che è un film sull'America fatto da uno che cerca di imitare i registi americani. Questo film sta agli autentici road movie americani e pure a *Paris, Texas* di Wim Wenders (*Id*, Ger/Fra/UK/Usa, Colore, 147', 1984), che sapeva parlare degli Usa in maniera personale, rimanendo tedesco, come una copia cinese sta ad un'autentica borsa firmata. Il fatto che questo film sia stato accolto positivamente dal pubblico internazionale dimostra soltanto che il mondo è pieno di gente che si accontenta dei tarocchi. Per fare l'italiano da esportazione, in *La grande bellezza* ha cercato di rifare, appunto, *La dolce vita*, ma aggiornando il fellinismo accademico con una verniciata di stile Malick, che dà un tono più moderno e internazionale. Ma soprattutto, Sorrentino non si dimentica mai di mettere nei suoi film i luoghi comuni folkloristici sull'Italia che tanto piacciono al pubblico cui cerca disperatamente di piacere. Nel *Divo* (Ita/Fra, Colore, 110', 2008) Sorrentino rappresenta l'Italia così come se la immaginano gli stranieri, specialmente dopo lo scandalo del bunga bunga: marcia, corrotta, mafiosa e governata da mafiosi. Mancava solo la pizza e il mandolino. E l'anticlericalismo vuoto di *La grande bellezza* è esattamente un luogo comune sull'Italia, che per gli anglosassoni è una nazione marcia, corrotta e mafiosa a causa del cattolicesimo.

Commentando la richiesta, avanzata dalla Francia, di escludere i prodotti culturali dall'accordo sul libero mercato tra l'Unione Europea e gli Stati Uniti, Francesco Merlo ha notato: «Anche *La grande bellezza* di Sorrentino non sarebbe film senza l'eccezione culturale protetta e finanziata per legge,



senza il danaro di Parigi. Va subito chiarito che l'eccezione culturale non è la difesa del sussidio all'italiana, non è la clientela, non è il cinema dei Vanzina e neppure il 'Maxxi' che è diventato una ridotta provinciale» (Eccezione culturale e libero mercato. La battaglia della bellezza tra l'Europa e l'America, "Repubblica", 15 giugno 2013). In che senso l'eccezione culturale ossia il sussidio alla francese sarebbe diverso dal sussidio all'italiana, lo sa solo Merlo. Che vengano da Parigi oppure da Roma, sono sempre soldi pubblici. E se sono pubblici, non giovano all'arte. Incoraggiano i mediocri, proteggendoli dal disinteresse di pubblico e critica. Non a caso, da quando lo Stato ha cominciato a finanziarlo, il cinema italiano non ha fatto che peggiorare. Quando non c'erano ancora i finanziamenti pubblici, l'Italia aveva registi come Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni, Pasolini e altri grandi. Possiamo accettare che Sorrentino sia pagato dai contribuenti mentre registi molto più grandi di lui non lo erano? E non è che forse, se sparisse ogni forma di finanziamento al cinema, potranno emergere nuovi Fellini e nuovi Antonioni?

Giovanna Jacob
21 luglio 2013