

# LUNIGIANA DANTESCA

ANNO XIX n. 171 – MAR 2021

**CENTRO LUNIGIANESE  
DI STUDI DANTESCHI**

Bollettino on-line

**Comitato di Redazione**

**Direttore**

MIRCO MANUGUERRA

**Revisori**

ANDREA BENEDETTO\*

DAVIDE PUGNANA\*

GIOVANNI GENTILI

**Comitato Scientifico**

GIUSEPPE BENELLI

JOSÉ BLANCO JIMÉNEZ

FRANCESCO CORSI

SILVIA MAGNAVACCA

MIRCO MANUGUERRA

(\* ) Membri esterni

© 2003-2021 CLSD

[www.lunigianadantesca.it](http://www.lunigianadantesca.it)

[lunigianadantesca@libero.it](mailto:lunigianadantesca@libero.it)

## AVVERTENZE

È concesso l'utilizzo di materiale ai soli fini di studio citando sia l'Autore che la fonte bibliografica completa. Ogni Autore può disporre liberamente dei propri scritti, di cui è unico responsabile e proprietario, citando comunque la presente fonte editoriale in caso si sia trattato di I pubblicazione. Il Bollettino è diffuso gratuitamente presso i Soci del CLSD e tutti coloro che ne hanno fatto esplicita richiesta o hanno comunque acconsentito tacitamente alla ricezione secondo i modi d'uso. Per revocare l'invio è sufficiente inviare una mail di dissenso all'indirizzo sopra indicato.

**CHE IL VELTRO  
SIA SEMPRE CON NOI**



**INCIPIT VITA NOVA**



**FACCIAMO USCIRE  
DAL QUADRO  
LA CITTÀ IDEALE**

ISSN 2421-0171

**Anche se il Timore avrà più  
argomenti, tu scegli la  
Speranza.**

SENECA

**ATTIVITÀ DEL CLSD pp. 3-9**

**SAPIENZIALE *Discrimino dunque  
sono (libero)* p. 10**

**COMPAGNIA DEL VELTRO p. 11**

**COMPAGNIA DEL SACRO CALICE:  
*Una preghiera alla volta: l'Ave o  
Maria* p. 12**

**SEVERINIANA *Einstein e Parme-  
nide* pp. 13-14**

**DANTESCA**

***Il Canto VIII del Purgatorio e la  
filosofia di pace universale*  
pp. 15-20**

***La Divina Commedia in verna-  
colo spezzino: Inf IX* pp. 21-22**

**TEOLOGICA *Le grandi donne del  
Medioevo: la donna dai capelli  
lunghi*, pp. 22-25**

**LA SETTIMA ARTE *La grande  
bellezza* pp. 26-40**

**L'OPINIONE *Kubrick e le perversi-  
oni sessuali* p. 41**

**VISIBILE PARLARE *Cinema e  
Pittura: le fonti visive di "Barry  
Lyndon"*, p. 42-43**

**(NON) SON SOLO CANZONETTE  
*Premio Lunezia "Musicare i  
Poeti" 2021* pp. 44-45**

**RECENSIONI pp. 46- 47**

**ARCADIA PLATONICA pp. 49-50**

**Un giorno la Paura bussò alla  
porta, il Coraggio  
andò ad aprire  
e vide che non c'era nessuno.**

MARTIN LUTHER KING

**Se qualcuno ti dice che non ci  
sono verità, o che la verità è  
solo relativa, ti sta chiedendo di  
non credergli.  
E allora non credergli.**

ROGER SCRUTON



Jules-Joseph-Lefebvre  
*La Verità* (1870)

**La Tradizione non è il passato,  
è quello che non passa.**

DOMINIQUE VENNEN

## VIII LA SETTIMA ARTE

*Il Cinema è l'universo più  
completo del nostro  
immaginario.*

A cura di Rita Mascialino

### I PROSSIMI FILM

**Approfondimenti**

*Il posto delle fragole*

*Il settimo sigillo*

*La fontana della vergine*

[...]

### LA GRANDE BELLEZZA

*La Grande Bellezza* (2013) è un film per la regia e il soggetto di **Paolo Sorrentino** (Napoli 1970), sceneggiatura di Paolo Sorrentino e Umberto Contarello.

Il DVD utilizzato per l'analisi si riferisce all'edizione originale cui è stato conferito tra gli altri Premi il Premio Oscar nel 2014 e che presenta un taglio di circa mezz'ora di alcune scene, ripristinate per un'Edizione speciale successiva della durata di tre giorni nelle sale dei cinematografi, scene comunque che nulla di sostanziale aggiungono al messaggio originale del film decurtato delle stesse.

Non pochi critici importanti hanno affermato come il film di Sorrentino sembri un remake della *Dolce vita* di Fellini magari anche a livello inferiore. Non si farà in questo studio alcuna comparazione con Fellini, né con altri registi il cui influsso è pure rinvenibile, anche persino in qualche battuta di dialogo o gesto speciale riferibili di pieno peso ad altri film. Verrà analizzato il messaggio del film in sé – la citazione dal romanzo di Céline *Viaggio al termine della notte* (1932) posta all'inizio del film verrà considerata più avanti ponendo in evidenza le somiglianze e le diversità del significato del medesimo pezzo nei due diversi contesti artistici.

Quale introduzione dell'analisi critica si accenna alla caratteristica fondamentale della visione della vita offerta da Sorrentino in questo film: la frammentazione, ciò prendendo avvio da alcuni dei giudizi critici negativi tra gli altri, così da far risaltare al meglio l'opposto giudizio espresso in questo studio sulla frammentazione e sull'opera di Sorrentino, che sarebbe un fallimento, un film che parrebbe non dire niente.

Tralasciando gli insulti contenuti nella critica citata, riportiamo in breve quanto affermano tra l'altro i due critici sui tratti che secondo loro connoterebbero il film, ossia: la frammentarietà, l'assenza di spunti intellettuali, nonché il

nulla generale del significato del film:

«(...) *Hinter ihnen lauert das große Nichts. Alles wird nur einmal gezeigt, verschwindet von der Bildfläche, spielt bald keine Rolle mehr.*»

([sueddeutsche.de/kultur](http://sueddeutsche.de/kultur) 25 luglio 2013)

«(...) Dietro ad esse [alle immagini] sta in agguato il grande nulla. Tutto viene mostrato solo una volta, sparisce dalla scena e presto non gioca più nessun ruolo.» (Trad. di Rita Mascialino)

«*Ein aktuelles Abbild des Krisenlandes Italien ist 'La Grande Bellezza' allerdings höchstens als Dokument der Sprachlosigkeit, der Unfähigkeit zum Diskurs. Statt intellektueller Provokationen und kühner Thesen bietet der Film Anekdoten und felineske Fratzen*»

«Un'immagine attuale dell'Italia, Paese in crisi, 'La Grande Bellezza' lo è comunque al massimo come documento del silenzio della parola, dell'incapacità di discorso. Invece di provocazioni intellettuali e tesi audaci il film offre aneddoti e caricature felliniane.» (Trad. di Rita Mascialino)

Secondo questi – e anche altri critici – non c'è una trama vera e propria, implicitamente: ci sarebbe dovuta essere una trama immediatamente recepibile, con eventi collegati fra loro in tutta immediatezza, ossia in modalità più o meno lineare. Di fatto le singole scene presentano situazioni che, *prima facie*, non hanno alcun seguito nella storia rappresentata. Appunto *prima facie*, ma nell'esegesi delle opere della fantasia artistica non ci si può fermare a ciò che si percepisce a prima vista. Ad uno sguardo teso a capire l'opera risulta come la frammentarietà delle scene e delle sequenze sia tutt'altro che un difetto, bensì connoti con intenzionale evidenza la vita dei personaggi venendo essa così a fare parte sostanziale della semantica intrinseca al film. In altri termini: il tipo di trama a quadri non consequenzialmente

collegati gli uni agli altri è significativo in sé, venendo esso a rimarcare per parte sua la frammentarietà che sta alla base della vita dell'individuo secondo Sorrentino. La frammentarietà che connota la struttura del film riflette la realtà esistenziale dei personaggi, con progetti abbandonati per vari motivi, per pigrizia o per dimenticanza, come dice ad esempio Romano, interpretato da Carlo Verdone, quando può recitare un suo monologo in un oscuro teatrino – metafora del teatro riservato all'umanità più anonima della quale non resta traccia – in cui non vorrà più esibirsi, e preferirà tornare a casa pur avendo avuto successo, mete che si lasciano senza che si siano raggiunte, esistenza che si frantuma in pezzi scollegati. Come ad esempio anche la cosiddetta *Non fidanzata* di Romano, interpretata da Anna Della Rosa, cambia velleitariamente progetti di vita in successione rapidissima: da attrice teatrale a scrittrice di romanzi e poi subito dopo a regista di un film, senza portare avanti o concretizzare nessuno di essi. Questo è ciò che si realizza nella vita in generale, la frammentazione sparsa dei progetti secondo il messaggio a monte del film e che, anticipiamo, otterrà composizione solo e per eccellenza nell'Arte, nella nostalgia della vita per ciò che di essa è ormai trascorso in un susseguirsi di frammenti e progettazioni cui la morte in ogni caso porrà fine per l'eternità mettendo essa in primo piano proprio il dominio della frammentarietà intrinseca in sé all'esistere – sull'orizzonte particolare e universale in cui si situa il film vedremo più oltre nell'analisi man mano che saranno stati chiariti vari quadri, vari frammenti. Si tratta di una trama da intendersi in modo tutt'altro che superficiale perché di genere squisitamente estetico-intellettuale. Secondo Céline nel suo romanzo: vita come una scheggia di luce prima della notte, in Sorrentino alla fine del film: vita come possibilità di "sprazzi di luce".

Ancora citando:

«*Nie aber spürt man den existentiellen Ernst, den der Regisseur am Anfang des Films mit einem Zitat aus Louis-Ferdinand Célines 'Reise ans Ende der Nacht' beschwört*»

(*sueddeutsche Zeitung*, luglio 2013)

«Mai si sente tuttavia la serietà esistenziale che il regista evoca all'inizio del film con una citazione dal 'Viaggio al termine della notte' di Louis-Ferdinand Céline.» (Trad. di Rita Mascialino)

Il messaggio di Sorrentino non coincide con la *Weltanschauung* di Céline se non parzialmente. Per altro il critico avrebbe dovuto specificare il senso del concetto di "serietà esistenziale" che riferisce alle opere d'arte invece di lasciarlo, piuttosto superficialmente, nel vago. Per l'italiano Sorrentino, anticipando una delle motivazioni e lasciando al seguito dell'analisi il dettaglio della modalità in cui ciò può avvenire, è l'arte ciò che riesce a dare senso alla vita attraverso la composizione dei vari frammenti nella straordinaria trama del suo potente immaginario, il prodotto più peculiare dell'essere umano, quanto di questo si presenta e resta come sua identità più vera, tutt'altro che un trucco come vedremo – serietà che non evita la presenza in Sorrentino di un genuino splendido *humour* funzionale a dare qualche respiro dalle intense emozioni e dalle riflessioni derivate dalla serietà degli intenti. I due critici asseriscono che Sorrentino sia "*auf eine wirklich schamlose Art unbegabt*", "privo di talento in modo veramente svergognato". Per chiarire: Sorrentino sarebbe, secondo quanto affermano, privo di vergogna che dovrebbe avere per la sua mancanza di talento, di intelligenza. Si tratta di giudizi che all'analisi risultano improvvisati, non dimostrati in nessuna misura da parte dei due critici in una loro interpretazione della critica stessa al totale ribasso, ossia come se la critica potesse essere un'accozzaglia di offese gratuite e non frutto di analisi rigorosa – vedremo in questo studio quale

sia al contrario appunto la qualità del film di Sorrentino.

A questa comparazione, che ha introdotto a grandi linee lo speciale concetto di frammentarietà intrinseco al film, e prima di procedere nell'analisi, segue un cenno relativo alla trama provvisto di qualche approfondimento, questo onde circostanziare l'articolato messaggio del regista.

La vicenda si svolge a Roma. La città viene presentata per lo più come semideserta o anche del tutto deserta con eccezione quasi esclusiva del protagonista interpretato da Toni Servillo che passeggia solitario o scambia qualche parola con qualcuno o osserva qualche persona, qualche opera d'arte. Una città che dà l'impressione immediata per gli scorci della sua monumentalità scelti per il film di essere una grandiosa testimonianza della storia romana e, inevitabilmente e con buona pace dei due critici tedeschi, italiana di tempi trascorsi, una città in cui sui viventi quasi prevalgano in generale le grandi opere d'arte, le statue, gli edifici a partire dal Colosseo sul quale ha la più emozionante vista l'attico in cui abita il protagonista. Jep Gambardella è giornalista di costume e di cronache mondane, nonché critico teatrale presso un giornale diretto da una nana, Daddina. I nomi dei diversi personaggi importanti non sono casuali in seno alla semantica del film, ossia significano essi stessi, questo sull'esempio autoevidente di Talia Concept, nome della Musa greca della commedia, quindi una commediante in senso ironico, e cognome altrettanto ironico, Concepto, la *performance artist* che usa i concetti a vanvera non sapendo quello che significano in piena confusione di grandezza e di stoltezza. Anche molto esplicitamente nel nome di Giulio Moneta, il latitante tra i dieci più ricercati del mondo, il cui cognome parla di per sé e il nome pure, mentre per gli altri nomi le cose sono meno evidenti, pretendono qualche approfondimento perché la loro simbologia possa essere dischiusa. A proposito di Moneta: quando viene arrestato dalla DIA Direzione Investigativa Antima-

fia egli, rivolgendosi a Jep che gli chiede chi egli sia, risponde definendosi un “uomo laborioso”, uno che mentre Gambardella perde tempo a fare l’artista e a divertirsi con gli amici, manda avanti il Paese, solo che nessuno l’ha ancora capito: Sorrentino lo fa capire molto esplicitamente.

Per Dadina: piccolo dado, tuttavia buono anch’esso per il gioco d’azzardo, una donna capace di rischiare nella vita con le sue sole forze benché nana, più piccola degli altri. Nella sua casa c’è un grande pupazzo, un orsacchiotto gigante che enfatizza l’età infantile e la creatività dei bambini, sempre in tema con il gioco e con la nana che, a suo dire, vede il mondo da sempre dall’altezza dei piccoli, quindi condividendo la loro spontanea creatività.

Gambardella è stato anche scrittore di un solo romanzo pubblicato in gioventù, *L’apparato umano*, che gli aveva procurato alcuni importanti riconoscimenti in ambito di Premi e soddisfazioni di critica e di pubblico. Romano, il suo più caro amico, sottolinea con grande e sincera ammirazione verso chi ritiene molto più importante di sé, ossia per la persona famosa, il Premio Bancarella conseguito dal romanzo, Premio di cui tuttavia non ricorda subito neanche il nome e che, quando lo cita, per altro nella modalità di un poderoso *humour*, più che un Premio sembra, malgrado l’ammirazione profusa, essere un libro esposto in una bancarella, ciò con cui Sorrentino non si mostra proprio ossequiente verso i Premi e il loro possibile valore. La professione di critico teatrale fa di Jep non solo un critico di pezzi teatrali veri e propri, ma anche e soprattutto un filosofo, non accademico, ma libero critico del teatro della vita la quale gli appare nell’attualità come qualcosa di finto, di non vero, appunto come una rappresentazione teatrale a base di singoli *sketch* disparati. Venendo al nome del protagonista risulta rilevante l’alone anglosassone relativo all’elaborazione del nome Giuseppe: Giuseppe, Geppe da cui Gep, quindi Jep internazionalizzato con la lettera dell’alfabeto inglese *J*, elabora-

zione in assonanza con il diminutivo inglese Jeb – le consonanti *p* e *b*, entrambe occlusive bilabiali rispettivamente sorda e sonora, si avvicinano e si possono confondere occasionalmente e non proprio di rado nella pronuncia –, diminutivo che si usa anche in qualche modo di dire che non interessa nel contesto. Riferendosi alla personalità del protagonista tale elaborazione del diminutivo di Giuseppe in Jep simile a *Jeb* si associa a sua volta, pur nella pronuncia diversa, chiusa e aperta, delle vocali, a *jab*, stoccata. Il termine, ad esempio nel pugilato, si riferisce a un colpo non decisivo della vittoria, ma di disturbo dell’avversario, più di una semplice punzecchiatura, ma non un colpo così forte da decidere le sorti del match, da abbattere l’avversario in un *knock-out*. Il termine *jab* si usa anche per qualificare un attacco critico contro qualcuno. E il protagonista di fatto dà le sue stoccate al prossimo, anche a se stesso, senza che siano per così dire mortalmente dannose – il suo scetticismo gli vieta di inferire il colpo decisivo. Si tratta di un prossimo cui in fondo vuole anche bene perché sa che è sulla sua stessa barca, sa come sia devastato dalle delusioni che o tosto o tardi la vita infligge a tutti, se non altro essendo l’uomo costretto a morire, costretto a subire la tragedia più grande senza potersi opporre. Un esempio delle stoccate o colpi di *jab* di Jep. Quando l’amica Stefania, interpretata da Galatea Ranzi, afferma di essere una donna dall’impegno civile profondo già da quando frequentava l’Università, Jep, che non può non esternare una reazione di fronte alle sciocchezze e alle bugie che il personaggio donna va dicendo per farsi grande, svela a tutti, provocato e autorizzato dalla medesima che ritiene di essere in grado di contestarlo, che cosa le interessasse veramente quando stava all’Università: non l’impegno civile di sinistra come essa millanta, ma l’impegno nelle relazioni sessuali che avevano luogo nei bagni dell’Università. Nessun impegno civile veritiero neanche successivamente malgra-

do i ben undici romanzi ideologicamente impostati a sinistra e la storia del partito pubblicati da una piccola casa editrice pure di sinistra procurata dal suo amante, un capo politico anch’esso di sinistra, inoltre nessun impegno neanche per la famiglia che Stefania si è formata con Eusebio, i quattro figli che ha avuto con lui sono in mano a diversi inserienti, insomma un impegno familiare e politico che in generale è solo un teatrino ideologico e sociale di cui si è servita per avere denaro e successo a buon mercato ottenuti dalla sua relazione con il capo politico. Anche il suo amore con Eusebio – nome ironico per colui che onora per bene, in generale e relativamente alle divinità – è una finzione e delle più squallide, un autoinganno per non vedere la realtà: il suo uomo con cui dice di avere progetti e percorsi esistenziali da portare avanti insieme tra cui l’educazione dei quattro figli, in realtà è innamorato di un uomo, Giordano, insieme al quale si fa vedere da tutti in tutti luoghi, anche sotto la quercia, in atteggiamento amoroso. Jep giudica con disprezzo anche l’uso del termine *cazzuto* che Stefania adopera credendo con ciò di essere moderna e che lui considera solo una parola che, oltre a indicare conformismo acritico verso i termini di moda, denuncia mancanza di gusto estetico. Questo è dunque un attacco di Jep a colpi di ripetuti Jep-Jeb-*jab*. Quanto al cognome del protagonista, comune specialmente in Campania, ad esso si sovrappone un significato in sintonia con Jep-Jeb-*jab*. Tra i possibili significati del cognome scelto per il protagonista sta l’italianizzazione del nome, secondo gli studiosi nell’ambito dell’etimologia o storia dei termini linguistici: *Gam-bard-us* dalla radice nordica *gam* (DUDEN *Herkunfts-wörterbuch*; *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Berlin) per *vecchio*, anche ormai inutile, anche fannullone; da *Barde-Barte*, *ascia*, scure da guerra, nome probabilmente di origine longobarda, all’incirca *vecchio lanciere* che non è più

vigoroso come in gioventù, ironizzato in aggiunta nel suffisso del diminutivo italiano *-ella*, appunto ipotizzando: *Gambardella*, che ne riduce due volte ironicamente la potenza, ciò che starebbe in sintonia con *Jep-Jeb-jab* come sopra. Ma a parte la possibile derivazione germanica, il nome pone in primo piano anche l'associazione, secondo un'etimologia solo popolare, non scientifica, ossia per pura e parziale assonanza, con il latino *gambarus*, gambero, animale che in presenza di una minaccia non volta le spalle per così dire e mantenendo la postura frontale si sottrae al pericolo camminando all'indietro, ossia retrocedendo sempre tenendo d'occhio ciò che gli sta innanzi nella realtà. Di fatto Gambardella, pur nel suo generale scetticismo, è più ben disposto verso l'andare indietro che verso l'andare avanti, verso il passato che verso il presente che non lo soddisfa, ma che tiene sott'occhio per via della sua professione di critico che riguarda l'attualità e perché non fugge dalla realtà in nessun modo, anche apprezzando di più il passato. In occasione della sua decisione di scrivere il suo secondo romanzo, nel finale del film, si riferisce al ricordo del passato, quello che parte dalla sua gioventù ormai trascorsa cui torna retrocedendo nello speciale indietro del gambero che si allontana tenendo comunque in vista le circostanze della realtà presente, un ritorno di Jep al passato dunque guardando il presente, non girandogli le spalle, non diventando anacronistico. Di fatto dapprima chiude gli occhi come per sprofondare nella propria interiorità, nel proprio immaginario più evocativo e nostalgico, tuttavia successivamente li riapre per guardare la realtà, il prossimo cui rivolge il romanzo. È il ritorno al passato dunque che gli permetterà di realizzare il romanzo della sua vita, di ricreare la realtà trascorsa filtrandola con la propria esperienza esistenziale fino al presente, componendola nella propria immaginazione di scrittore, ma sempre senza fuggire dal presente – l'arte nel film di Sor-

rentino non è mai fuga dalla realtà. A proposito di un piatto di risotto cucinato in precedenza e riscaldato per l'occasione di una cena da Dadina, direttrice della testata al cui zoccolo culturale il protagonista collabora come critico, Jep se ne accorge e dice come il risotto scaldato sia sempre più buono di quello appena fatto, al che Dadina risponde: "Il vecchio è meglio del nuovo". L'affermazione di Dadina in sé ha valenza soprattutto come possibile critica nei confronti del tempo in cui si svolge la vicenda, ma unita a quella precedente di Jep si estende, sempre sul piano semantico della metafora, all'immaginazione: l'azione del riscaldare – o elaborazione del vecchio in seno all'immaginario – rende diverso, più gustoso e caldo il vecchio, lo rende per così dire più significativo. Ancora sull'immaginazione, Jep dice esplicitamente al marito di Elisa, donna che è stata il suo primo amore, che quando si scrive si fondono realtà e fantasia, per cui il diario scritto da Elisa può contenere non solo la verità, questo detto tuttavia per consolare Alfredo del fatto che nel diario la moglie abbia scritto di avere considerato il marito solo un buon compagno e di avere amato in realtà sempre e solo Jep – vedremo ciò che pensa in realtà Jep dell'arte, della scrittura. A prescindere comunque dal significato dei nomi, l'andare indietro nel tempo è un *Leitmotiv* di cruciale rilevanza nel film che viene introdotto esplicitamente già agli inizi dello stesso, quando una donna in foggia un po' retrò si specchia narcisisticamente nella speciale e quasi magica vetrata, che divide nella fattispecie metaforicamente il presente dal passato: la donna fa girare nella sua mano un ventaglio chiuso o qualcosa di simile in senso antiorario, come a introdurre un andare indietro nel tempo, un mettere indietro l'orologio per così dire. Riprendendo dopo qualche cenno approfonditivo le fasi della trama, al suo sessantacinquesimo compleanno, mentre tutti lo festeggiano con ritmi rumorosi e balli frenetici per esprimergli la gioia per l'evento importante, Jep ini-

zia a fare un bilancio della sua esistenza ricordando il passato, la sua giovinezza, i suoi progetti non realizzati per il futuro che ora è il suo deludente presente e si sente più che mai scettico sulle cose umane in generale. In particolare è deluso della società romana in decadenza e di se stesso, ossia si ritrova alla sua età apparentemente vuoto di idee creative per riprendere la possibile e desiderata attività di romanziere interrotta subito dopo la sua prima opera, interruzione dovuta sia alla vuotezza della società che lo attornia e che secondo lui non meritava né merita di essere al centro di un romanzo, sia anche al suo troppo intenso coinvolgimento nella vita mondana, notturna, di Roma, che lo ha sedotto, stile di vita poco adeguato a produrre e mantenere la concentrazione mentale necessaria per scrivere un romanzo contenente un messaggio come preteso dal complesso genere letterario. La sua ricerca della grande bellezza nella vita appare a questo punto fallita, Jep non ha ancora trovato nessuna grande bellezza da nessuna parte tranne che nell'inevitabile apprezzamento delle grandi opere d'arte del passato, la troverà quando la nostalgia della vita prenderà in lui il sopravvento e la vita diventerà essa stessa ricordo composto nell'arte. Anche quando la sua affettività supererà il suo scetticismo all'apparenza insanabile – a risvegliarla sarà, tra l'altro, la sua amicizia affettuosa con Ramona, come confessa Jep stesso dopo una nottata passata a letto con la donna senza avere avuto rapporti sessuali e come Ramona risponde dicendogli che si sono voluti bene, sentimento che Jep aveva dimenticato e che sta recuperando.

Lo schema di questa vicenda, come accennato, è riempito da numerose sequenze e scene che portano avanti diversi eventi come quadri singoli che, pur facenti parte di un'unica storia, non sono collegati di primo acchito gli uni con gli altri o mostrano tenui collegamenti nella frammentarietà che predomina nella superficie del film. Quadri di vita quotidiana che tuttavia tessono una trama

concettuale coerente e profondamente incisiva relativamente al senso della vita e ai suoi più importanti valori, alla qualità dell'umanità senz'altro romana, ma non soltanto romana, anche più universalmente intesa. Perché non solo romana, è direttamente intuibile: Roma come luogo della rappresentazione non è solo la più che straordinaria città capitale d'Italia, ma testimonia concretamente con le sue antichità i fasti della Roma classica e imperiale, *caput mundi* e *caput orbis*, capo del mondo, del globo noto nell'antichità, da ciò il doppio binario della duplice valenza particolare e, nello sfondo, universale, fasti che si contrappongono comunque all'insignificanza del presente – vedremo in quale misura.

Una breve parola sugli attori principali, bravissimi come anche tutti gli altri, capaci di realizzare le sapienti istruzioni di un regista come Sorrentino, attento ai significati da dare ai suoi film, a questo film, tra gli altri: Dario Cantarelli, l'impeccabile assistente della Santa tutto immerso, tra veri e propri picchi di irresistibile *humour*, nella spiritualità della stessa interpretata da una valentissima Giusi Merli; Roberto Herlitzka nell'indimenticabile parte del Cardinale Bellucci in odore di elezione papale; Carlo Verdone, Romano, forse nella sua migliore e più profonda interpretazione; Sabrina Ferilli nella parte di Ramona, anagramma di Romano, personaggio con cui condivide la semplicità e la genuinità d'animo, anch'essa in una delle sue più importanti e sentite interpretazioni; per non parlare di Anita Kravos, alias Talia Concept, la *performance artist*; Giorgio Pasotti che compare solo brevemente, perfetto nel ruolo rilevantissimo di Stefano, il più misterioso di tutti i personaggi; infine appunto tutti gli altri che sarebbe lungo elencare qui, in testa Toni Servillo, protagonista e voce narrante. In genere la narrazione non solo extradiegetica, ma anche intradiegetica, tranne poche eccezioni, disturba lo sviluppo del film ed evidenzia, sempre in genere, scarsa capacità di ridare

le idee in immagini e dialoghi, mentre in questo film essa, per altro non invadente, risulta molto positiva grazie all'interpretazione di Toni Servillo. La sua voce narrante, che pare provenire da una profonda interiorità, non è un tappabuchi per le parti che non si sapessero trasformare a livello cinematografico, ma contribuisce a conferire al film l'atmosfera introspettiva, della nostalgia.

Anticipiamo ora quali siano gli argomenti fondamentali di cui consta il complesso messaggio del film cui sono collegati altri come corollario: il tema dell'arte, centrale nel significato del film; il tema della donna; il tema religioso; il tema particolarmente audace delle radici.

Iniziando con il titolo, esso esprime quanto Jep Gambardella avrebbe voluto trovare nella sua ricerca di bellezza come più sopra. La grande bellezza si riferisce nella superficie del messaggio alle speranze del giovane Gambardella che credeva di trovarla nel presente, vivendo a Roma e facendo il critico teatrale e mondano sia del bel mondo dell'aristocrazia eventualmente anche decaduta come ne sono rappresentanti i Conti Colonna da Reggio che si fanno noleggiare a pagamento per dare con la loro presenza raffinatezza e importanza a cene e a feste, sia del bel mondo di una facoltosa borghesia, nonché facendo inoltre lo scrittore di romanzi. Si riferisce anche alle straordinarie bellezze monumentali e artistiche di Roma e dell'Italia, bellezze che appartengono in primis all'attività dell'uomo nel passato, anche e soprattutto in quello molto lontano dal presente. Il titolo dell'opera potrebbe avere anche la sfumatura semantica dell'ironia visto che nel presente di Roma non ce n'è molta di grande bellezza, ma lo sviluppo del film, come vedremo, elimina del tutto dal contesto questa angolazione. A suor Maria la Santa che gli chiede come mai non abbia scritto più nessun libro, Jep risponde appunto che voleva scrivere un libro sulla grande bellezza, ma che non l'ha trovata, per cui ha smesso di scrivere romanzi.

Durante il chiassoso festeggiamento del compleanno Jep gioca la sua parte in commedia, ossia finge di essere felice della festa, ciò per ringraziare gli amici che così intendono fargli i loro auguri di lunga vita. Ad un certo punto tuttavia emerge per contrasto la sua interiorità più vera, ben distante dal quel vuoto frastuono. Allora si vedono le sagome degli amici e si sentono i forti ritmi andare entrambi evanescendo in un ralenti ad hoc di danze, musica e gesti, che dà spazio al suo pensiero lontano dal fracasso che lo attornia, così che persone e suoni sembrano esistere solo come eco remota di ombre di una vita già trascorsa, ossia ombre che sembrano come appartenere già al passato dove acquisiscono un volto più umano, quali amici che abbiano cercato di essere felici e di fare festa al loro amico per come potevano in questa vita. In tale atmosfera profondamente interiore e rievocativa Gambardella quale narratore intradiegetico dà voce ai suoi pensieri. Egli ricorda che, mentre per i suoi giovani amici la cosa più interessante nella vita era sempre la "fessa", o sesso femminile, per lui la cosa più interessante era l'odore delle case dei vecchi. Si tratta di una metafora per la propensione alla sublimazione della sessualità in maggiore sensibilità, in riflessione sulla vita trascorsa ricordandola, scrivendola, nella disposizione per il passato, per ciò che fosse diventato vecchio ormai, per la cultura con la maiuscola. In altri termini: odore delle case dei vecchi come segno di maggiore raffinatezza. La citazione della "fessa" parallelamente all'odore di luoghi abitati da vecchi pone, tacitamente, il sesso femminile stesso in un ambito di odori, si tratta di due odori diversi, che vengono comparati implicitamente con una differenza tra le due situazioni olfattive nel fatto che l'odore delle case dei vecchi è culturale, come accennato. La comparazione viene anche a far parte della presentazione di due tipi di uomini, uno più semplice e materiale, l'altro più complesso, nonché anche di un giudizio maschile sulla donna in generale,



quasi la donna non avesse altro da offrire all'uomo o a un tipo d'uomo che il proprio sesso, quasi la donna venisse identificata solo con il suo sesso nella considerazione maschile, in qualità di strumento quindi. Ancora permanendo sul tema dell'odore delle case dei vecchi, la città di Roma nelle immagini che il film offre appare, come anticipato, più o meno sempre come una grande e vecchia casa abitata da vecchi d'altri tempi che vivono nell'arte che hanno prodotto, nella traccia della vita trascorsa e ancora sempre viva nelle opere monumentali, nelle vecchie case di cui si interessa Gambardella, nelle grandiose opere d'arte.

Al proposito vi è una stupenda sequenza, senz'altro la più emozionante di tutto il film oltre che quella che dà ragione del senso più profondo del film, della sua trama più verace – in questa analisi –, la quale riguarda l'incontro di Jep con il sopra citato Stefano, alias il bravissimo interprete Giorgio Pasotti. Segue qui una proposta esegetica che può apparire audace, ma che in ogni caso trova conferme sia nel contesto della sequenza, sia nel contesto del significato del messaggio del film, conferme che per così dire tagliano la testa al toro nella semantica del frammento e del film. Le conferme stanno principalmente: nel nome del personaggio; in una sua caratteristica fisica, è molto visibilmente zoppo; nel bastone che porta per aiutarsi a camminare; nella cassetta delle chiavi che reca sempre con sé; nell'alone di mistero che caratterizza l'apparizione del personaggio; infine appunto nel contesto semantico profondo intrinseco al film che ne giustifica l'interpretazione data – non nella trama o frammento di superficie isolato dal contesto generale. Jep lo scorge nel giardino di una villa durante una festa cui è stato invitato da un grande Collezionista d'Arte che ha organizzato una cena con ballo a casa sua. Lo vede solitario e appartato, seminascolato tra le fronde quasi completamente al buio, separato dagli altri in festa. Jep lo saluta e gli chiede se abbia sempre con sé

la speciale borsa e Stefano risponde “Sempre”, sottolineando con passione interiore nel tono l'avverbio “sempre”. Si tratta di una borsa o più esattamente di una cassetta non proprio piccola che contiene le chiavi dei più bei Palazzi di Roma, dove Stefano accompagna Gambardella e la bellissima Ramona, avvolta in un mantello di raso verde. Nella suggestiva scena all'interno di Palazzo Barberini si intravedono in uno scurissimo chiaroscuro opere d'arte magnifiche, statue severe e dipinti soavi come anche *La Fornarina* di Raffaello che nella stanza quasi completamente oscura pare irradiare luce propria, presenze riferite a un'umanità del passato, mentre Gambardella e Ramona appaiono nel buio quasi totale essi stessi come ombre e anche e soprattutto Stefano, con una lampada a cinque luci in mano, è come un'ombra appena visibile, persone in carne ed ossa già come un'umanità trascorsa fra quella ormai immobile e immutabile raffigurata dall'arte, in un gioco esteticamente molto emozionante tra arte e vita: gioco che mostra l'uomo di Sorrentino inserito come statua vivente nel più sublime immaginario artistico del passato. Veniamo dunque in dettaglio al personaggio di Stefano. Ramona, donna semplice che credeva Stefano fosse un portiere viste le chiavi dei Palazzi, ciò per cui Jep la irride per non avere essa capito come stavano le cose, è tuttavia incuriosita e chiede a Stefano perché gli abbiano dato tutte quelle chiavi – domanda quasi come un invito di Sorrentino da dietro le quinte a far sì che il pubblico si chieda chi sia questo personaggio, perché detenga appunto tali chiavi. Allora Stefano pare imbarazzato, pare come non poter dire la verità su di sé, abbassa lo sguardo e il volto come per nascondere l'imbarazzo e la propria identità, poi lo rialza e dice che gliel'ha dato perché è una persona affidabile, una risposta che ha bisogno di chiarimento in quanto non risolve il problema del perché debba detenere queste chiavi proprio e solo lui. Il fatto è che il molto simbolico Stefano ha un nome di

derivazione greca: *incoronato*, che allude alla corona che lo collega alla figura del sacerdote che presso i greci era intermediario tra gli uomini e gli dei, e di fatto Stefano è l'intermediario fa il mondo terreno e quello degli dei più antichi, come vediamo subito: è associabile molto direttamente a Vulcano, antichissimo dio della latinità, dio del fuoco sotterraneo concreto e metaforico, fabbro degli dei, artigiano di eccezionale abilità, capace di lavorare in modo insuperabile i metalli, forgiatore delle armi degli dei e degli eroi, artista creatore di gioielli altrettanto insuperabili in bellezza, artista creatore di sculture, sposo di Venere, dea della bellezza e dell'amore, il più grande istinto vitale che spinge gli umani all'unione – *La Grande Bellezza* collegata nel dio Vulcano molto profondamente all'antichità degli dei e dell'arte. Due antiche culture rappresentate nel medesimo personaggio. Il collegamento per così dire fisico tra Vulcano e Stefano sta nel fatto che entrambi, il dio e il personaggio ideato da Sorrentino, sono zoppi e portano entrambi un bastone con l'impugnatura a forma di martello, l'attrezzo simbolo di Vulcano. Il bastone viene evidenziato in una inquadratura ad hoc mentre è in posizione verticale e di profilo, appoggiato al centro della porta del Palazzo così che sia ben visibile l'impugnatura a martello e la simbologia ad essa connessa quale bastone di Vulcano, ciò mentre Stefano apre la cassa delle chiavi per scegliere quella adatta al Palazzo in cui entrerà con Jep e Ramona.

Collegamenti importanti e vero gioiello culturale e artistico di Sorrentino: la grecità inerente al nome Stefano attraverso il suo collegamento al dio Vulcano acquista cittadinanza latina, romana. In tal modo l'influsso del mondo greco sulla latinità e l'acquisizione per così dire della grecità nella latinità hanno la loro esplicitazione in questo straordinario personaggio interpretato in modo altrettanto straordinario, come già accennato, da Giorgio Pasotti, che ha saputo rappre-

sentare la particolare natura fatta di mistero intrinseco alle cose antiche, antichissime, quale mediatore del mondo dei viventi con quei mondi trascorsi, fatti di fantasmi. quasi fantasma esso stesso in qualità di sacerdote mediatore tra il terreno e il divino e di novello Vulcano. Si tratta di una guida più che speciale per Jep e Ramona con una colonna sonora altrettanto speciale, guida che è memoria della più antica cultura e arte quali radici del presente e testimonianza della continuità indelebile del passato nelle epoche successive attraverso l'arte, radice che è identità di una cultura, nella fattispecie della cultura latina, romana con la sua amicizia greca per così dire. Molto rilevante è la risposta, già citata più sopra, che Stefano dà a Jep nella villa durante la festa relativamente alla borsa delle chiavi che tiene sempre con sé: "Sempre", come *memento* al ricordo del passato artistico a partire dai tempi più antichi. Dopo le delucidazioni testé addotte, si può intuire dunque al meglio il significato della cassetta degli attrezzi, delle chiavi di ferro forgiare dal fabbro con allusione al dio Vulcano: Stefano-Vulcano preserva dunque nel presente le chiavi che schiudono il passato artistico di Roma, ne preserva la memoria, la conserva perché non vada perduta, ne tiene appunto le chiavi ben chiuse nella cassetta che tiene sempre con sé, chiavi per proteggere l'arte, arte che risente della protezione del mondo degli dei più antichi della latinità collegati all'immaginario artistico, perciò Stefano è affidabile, perché gli è stata affidata l'arte del passato, nella fattispecie della latinità, di Roma – sempre stando a quanto è espresso nel film di Sorrentino –, arte che è radice più peculiare della cultura dell'uomo, sempre nel film. Questo, si può ipotizzare, anche come suggerimento di Sorrentino perché il patrimonio artistico di Roma, del passato di Roma, venga protetto e conservato nel modo migliore, con rispetto e con quella devozione che per così dire il mondo degli dei pretende a partire dal suo volto più antico. Il fatto che il personaggio si veda

solo in un paio di inquadrature con la luce in volto e per il resto nelle poche inquadrature che lo riguardano sia una immagine sfuggente, semi invisibile, conferma di suo la sua misteriosa parentela con il mondo oscuro dei miti e degli dei della latinità romana, con Vulcano, e indirettamente greca, come nel nome Stefano, in una felice unione di popoli artistici e devoti. Attorno al personaggio di Stefano si accentra dunque, sempre secondo l'analisi di ciò che sta nel film, uno dei concetti base del film di Sorrentino come abbiamo già avuto modo di accennare e su cui ritorneremo ancora: l'importanza del passato. Un passato in particolare veicolato non dalle guerre, bensì dall'arte, dal suo messaggio relativo all'identità e radice dei diversi popoli, radice come antica cultura, nella fattispecie, di mitici dei artisti essi stessi – maggiore dettaglio sulle radici più avanti anche a proposito del personaggio di Suor Maria la Santa, altro capolavoro di Sorrentino. Una parola sulle quattro vecchie principesse a Palazzo: sono esse che hanno dato la chiave della loro casa a Stefano, anch'esse personaggi molto simbolici. Il numero quattro, ricchissimo di simbologie, è nel contesto numero della terra, metafora della solida radicazione nella terra, sempre metaforicamente: nella terra della latinità, del passato di Roma. Il fatto che le vecchie principesse giochino a carte e abbiano dato le chiavi del loro Palazzo ad altri, a Stefano, allude sia ad un loro ritiro dalla vita pratica, quasi non più proprietarie materiali del Palazzo affidato a Stefano, sia al gioco con il destino, di cui le carte, a qualsiasi livello e tipo di gioco, sono dalla loro origine sempre anche simboli privilegiati, nel contesto: il gioco con il destino dell'arte antica custodita nel loro Palazzo. C'è inoltre la particolare lampada a cinque luci con cui Stefano illumina gli oscuri spazi e percorsi del Palazzo: numero cinque, dalla vasta simbologia anch'esso, come numero che, nel contesto, è simbolo dell'uomo individuale: uomo individuale, nella fattispecie, della latinità, in-

dividualità che, sempre nel contesto artistico di Stefano e del Palazzo, trova il suo massimo valore ancora e sempre nell'arte e nella cultura antica di cui il personaggio è custode affidabile, ribadendo, visti i suoi agganci straordinari con il mondo degli dei più antichi, degli artisti pure antichi.

In contrasto con l'atmosfera di cui vive la grande arte del passato, sta nella villa del Collezionista d'Arte l'arte moderna della bambina come *action painting*, fatta di grida, di pianti, di svuotamenti di grossi barattoli di colori a casaccio e con rabbia sulla tela fino ad esaurimento di tutti i colori. A ciò segue la composizione di un'immagine che raffigura un cagnetto rosa bianco e celeste tra le altre cromie da parte della bimba tutta inzaccherata di vernici, faccia compresa, un pugno in un occhio rispetto alla *Fornarina* e all'atmosfera magica del Palazzo. La faccia tutta sporca e contraffatta per via della vernice è metafora dell'artista che così dipinga.

Tornando al compleanno di Gambardella, mentre il gruppo dei suoi amici dunque balla stordito nel rumore di ritmi ottundenti e sfrenati, in un vecchio edificio di Roma sul Gianicolo, il Fontanone cosiddetto, donne vestite di nero cantano del tutto compostamente in coro dirette da una maestra che viene ripresa in vari primi piani frontali e di profilo, il tutto finalizzato ad evidenziarne in primo luogo la bocca mentre canta. Nella festa le fauci dei danzatori sono aperte in sorrisi e risate e in qualche caso anche spalancate a dismisura e sgradevolmente, come ad esempio nel grido che dà inizio alla scena del ballo in onore di Jep. Il grido, nell'espressione della donna, vorrebbe essere frutto di ira, come di minaccia di non si sa che cosa e contro chi, ciò in un'energia vitale che tuttavia non si esprime altro che nell'urlo e nella rabbia inutili, velleitari come lo sono i gesti frenetici con le mani e le braccia che appaiono dinamici, ma in una dinamicità senza senso, come vuota imitazione del dinamismo. Anche una ragazza si mette successivamente a gridare a fauci spa-



lancate, con un urletto isterico anch'esso insensato con il quale essa crede apparentemente di fare qualcosa di *osé*, il tutto nella vuotezza generale del tipo di divertimento, chiassoso e informe. Grida inutili specificamente emesse dalle donne in una loro patetica illusione di potenza. Nel ballo le braccia dei danzatori sono spesso allungate in alto o allungate in orizzontale e mosse molto rapidamente in avanti, come se le persone stessero, inconsciamente, affogando e cercando di non affogare nuotando – situazione, metaforicamente, in cui si trovano tutti nella società decadente dipinta da Sorrentino. Parallelamente, nel coro, le fauci della donna che canta in assolo tendono invece a chiudersi nel modulare la voce. Potrebbe sembrare che vi sia una differenza fra un canto funebre o comunque triste e quanto performato dalla massa e dalle grida di un insieme di persone scatenate nel baccano. Certo c'è differenza, come è esplicito, tuttavia l'espressione nei volti è vuota sia nei festeggianti che nella corista dell'assolo, lo sguardo è totalmente vuoto anche qui come quello delle persone in festa. C'è comunque una non lieve differenza nelle due realtà: nelle persone in festa, grazie ai ritmi vigorosi, c'è un po' di vita istintuale, nella donna del coro non c'è neanche questo. Ciò che, ribadendo, nel parallelismo tra le due realtà fa decadere il coro da qualcosa possibilmente di più nobile rispetto al gruppo che urla e balla è tra l'altro la fissità dell'espressione degli occhi e l'atteggiamento della bocca nella donna che canta per così dire nobilmente, a evidenziare il nulla espressivo. Si tratta di smorfie oggettivamente spiacevoli e di sguardo ottuso, privo di qualsiasi intelligenza all'apparenza. Non è quindi possibile ipotizzare che Sorrentino abbia inteso rappresentare una maggiore nobiltà nel coro così fine delle donne. Per recepire una eventuale superiorità del coro rispetto alla musica sfrenata della festa per Gambardella, esso sarebbe dovuto essere emotivamente più coinvolgente la sfera del sentimento, senza fissità di occhi

e senza smorfie, ciò che non è. Come mai allora, in particolare, questo parallelismo tra le due scene di opposto tenore? Il coro è performato da donne quasi siano prefiche che cantino nenie funebri, ossia si tratta di un canto in tema con l'antica tradizione femminile nei funerali. Il festeggiamento vede uomini e donne insieme con ritmi musicali di impronta fallica. Da un lato dunque forte vitalità istintuale sui ritmi corrispondenti alla sessualità maschile, dall'altro l'assenza di vitalità corrispondente ad una certa passività femminile di base espressa nel canto delle donne, ciò come se l'energia vitale fosse più dalla parte dei maschi e lo fosse meno dalla parte femminile, donne presentate nel coro come esseri tristi e privi di dinamicità, donne adatte a cantare le nenie e i cori funebri, in una immagine, nel film, piuttosto deprimente della donna. Lo speciale coro per altro, composto da sole donne vestite di nero, a lutto, nel contesto delle sequenze funge da richiamo o presagio di morte per un turista, il quale cerca istintivamente di allontanarsene, ormai inutilmente perché morirà subito dopo. Il film inizia dunque con la morte del turista introdotta dalla nenia funebre delle donne e anche dalla scritta esplicita incisa sul basamento del monumento a Garibaldi "Roma o morte" – l'uomo morirà subito dopo aver ripreso con la sua camera il panorama della città dal Gianicolo. La morte improvvisa sempre in agguato nella precaria esistenza degli umani è un *Leitmotiv* nel film, nel quale compare anche un concreto funerale, quello del giovane Andrea figlio di Viola – nome del colore del lutto in tema con la morte del figlio – e un post funerale, quello di Ramona per malattia, tuttavia anch'essa improvvisa, entrambi morti molto prematuramente. In tema con il *Leitmotiv* citato, Andrea, poco prima di suicidarsi, dice a Gambardella, mentre sta con Ramona, che secondo Proust e Turgenev la morte può colpire in qualsiasi momento, senza che uno se lo possa aspettare, senza che lo possa prevedere. A proposito di

Andrea, Jep, cui Viola aveva chiesto aiuto per il figlio che non voleva più stare in analisi e stava male a livello psicologico, glielo aveva rifiutato seccandosi e mentre porta la bara in spalla assieme a Romano, al poeta e all'amico Lello – venditore di giocattoli dal nome come di un bambino –, si mette a piangere disperatamente accarezzando la bara pentito di non averlo aiutato quando avrebbe potuto, ossia gli affetti fanno breccia nel suo cuore disilluso, così come si è affezionato a Ramona, che morirà poco dopo.

Il nome di Ramona, oltre a essere l'anagramma di Romano come più sopra – i due più sinceri amici di Gambardella che lo lasceranno entrambi, Ramona morendo, Romano tornandosene al paese –, nella sua derivazione dal germanico significa cura, protezione e di fatto la donna al bar dopo la morte di Ramona chiederà a Jep chi mai adesso si prenderà cura di lui. Interessante è che Ramona, donna capace di veri sentimenti nella loro migliore espressione affettiva, muoia prematuramente, un po' come se per la donna di un tempo, semplice ma signora degli affetti, non ci fosse più spazio nel mondo attuale.

Durante la festa dunque Gambardella sorride mentre tutti intorno gli fanno gli auguri. A un suo sorriso con la sigaretta fra le labbra viene dato il risalto di un primo piano. Si tratta di un sorriso impostato socialmente, per l'occasione, un sorriso non vero, ma finto, quasi sgradevole a vedersi in tal senso, poco dopo il quale, come più sopra, si pone in primo piano di nuovo il volto del protagonista, questa volta serio come di più non si potrebbe, mentre la sua voce narrante informa della sua vocazione di scrittore come più sopra, una serietà grave che testimonia del fallimento delle sue aspirazioni, della sua vita e della falsità del sorriso durante la festa, un sorriso di facciata che mostra la sua inconsistenza. Il sorriso di Gambardella ha una funzione semantica importante nel film di Sorrentino: scettico e per i vari momenti sociali più o meno finto, di

convenienza, sincero alla fine del film, quando Jep crede di poter ricominciare a scrivere poiché gli è venuta di nuovo l'ispirazione: il ricordo e la nostalgia del passato, del suo amore giovanile come cosa valida nella vita, qualcosa di trascorso per sempre – e di irrealizzato nei fatti –, che può vivere o rivivere nell'immaginario letterario. Nella citazione da Ferdinand Céline posta nei titoli di testa, sta uno dei principi su cui si fonda il film, quello relativo all'immaginazione, ma proprio qui sta una importante differenza tra l'interpretazione riguardante la immaginazione data da Céline e quella data da Sorrentino, come accennato e come si vedrà nel corso dell'analisi man mano che si chiarirà il significato del messaggio intrinseco all'opera.

Veniamo adesso più in particolare alla figura della donna per come è presentata in questo film. Dadina, Giovanna Vignola, pare essere più o meno l'unica donna intelligente e saggia, ma si tratta comunque di una nana, una donna in sedicesimo, ancora più piccola delle altre, in ogni caso un'eccezione alla regola esplicitata molto visibilmente nel suo essere nana. È più intelligente forse in quanto le manca la bellezza, il *sex appeal*, quantunque pare abbia un compagno, verosimilmente il più importante poeta vivente italiano, come afferma Jep, un uomo chiaramente disturbato di cui Gambardella tuttavia apprezza il fatto che sappia ascoltare, quindi sembri un uomo di una certa capacità di osservazione e di riflessione. In ogni caso viene citato un suo verso "su con la vita, giù con la reminiscenza", ciò con cui il poeta pare essere a sfavore del ricordare che toglierebbe vitalità all'uomo, per cui tale poeta non sembra in sostanza molto diverso da coloro che consigliano di non pensare al passato e di vivere il presente, un concetto che invita alla superficialità, all'assenza di approfondimento del senso della propria vita.

Anche un'altra donna pare essere di buon senso, ma è la donna di servizio di Gambardella. Anche Ramona, capace di affettività, pare avere del buon senso, ma è

donna senza cultura e molto semplice. Pare per contrasto che ove la donna abbia uno *status* di prestigio, la donna in carriera dunque, non lo abbia conquistato o non lo conquisti con le armi del merito, ma grazie alla cura dell'apparenza, dell'estetica, a scapito dell'intelligenza, ossia pare che lo status sia conquistato con la bellezza e con la disponibilità verso uomini importanti, come Gambardella sottolinea nella sua critica a Stefania, di cui più sopra. Anche la *performance artist* Talia Concept – di cui anche più sopra –, quando si erge nuda per andare a battere la testa prendendo la rincorsa contro un pilone dell'antico acquedotto romano e fare così davanti a uno scarso pubblico qualcosa di non conformistico che possa essere ritenuto qualcosa di intelligente, mostra in una rasatura sul pube tinto di rosso il segno della falce e martello, come nell'ideologia comunista, tuttavia tale simbolo o logo comunista su sfondo rosso si fonde anche con la spazialità di un'ancora. Metaforicamente: affiliazione all'ideologia politica più potente all'epoca e utilizzo del pube, come duplice ancora di salvezza, ultima spiaggia dunque per la donna, un'ideologia politica di successo e il pube o la vulva o la "fessa", questo, nel film, lo strumentario per la donna che voglia fare carriera, essere qualcuno al di là delle reali capacità. Una presentazione della donna piuttosto negativa – compaiono per l'altro nel film le stesse prostitute di strada – da parte di Sorrentino che non teme di essere giudicato come misogino. Al proposito Stefania, quando Gambardella dice la verità sulla sua carriera e sulla sua personalità, si difende attaccandolo attraverso l'accusa della misoginia, un modo comune e frequente delle donne di cambiare argomento quando siano attaccate nel loro valore o pseudo valore e di creare una sorta di *uomo di paglia* o argomento fallace che sposti i termini dell'attacco così che esse possano apparentemente avere ragione anche se non ce l'hanno. Tuttavia Gambardella-Sorrentino non ci casca e le risponde di non essere miso-

gino, bensì misantropo, ossia di non apprezzare troppo l'uomo in generale, maschio o femmina che sia e di non apprezzare lei a prescindere dal suo genere femminile.

Tornando a Talia Concept, il pubblico sparsamente raccolto e seduto sul prato per assistere all'evento della donna che dà una testata contro l'antico pilone e cade al suolo ferita, ma non morta, guarda in silenzio, ma quando la donna si alza e dice urlando e spalancando la bocca sgangheratamente "Io non vi amo", una frase insensata che non dovrebbe interessare nessuno e tanto meno trovare un plauso qualsiasi, il pubblico applaude lieto di non essere amato o piuttosto senza aver capito niente – c'era da capire la stoltezza della donna, della frase –, ossia crede di dover applaudire come ad un evento anticonformistico, questo per sentirsi originale, moderna, ciò molto a buon mercato, in un quadro della società che appare del tutto decaduta dal punto di vista intellettuale. La metafora della testa spaccata contro il muro esprime di nuovo e ancora più esplicitamente il disprezzo per la cultura da parte della Concept che rappresenta un tipo di donna che vorrebbe essere in carriera quantunque senza cultura, senza intelletto, per così dire: il muro è antico e la donna vorrebbe abatterlo e comunque ci schianta contro la propria testa, o almeno si ferisce in questa assurda impresa. Niente cervello dunque, niente cultura in senso stretto – Talia non legge mai un libro –, cultura e intelletto che si posono produrre al contrario con un cervello ben funzionante. Solo Gambardella non approva, come si evince dalla sua espressione e dal suo spento applauso, dal suo totale silenzio a parte lo sguardo e l'espressione del volto eloquenti di per sé. Gambardella è andato ad assistere all'evento perché deve intervistare l'artista per il giornale di Dadina. Durante l'intervista essa esprime una velleitaria provocazione dicendo a Jep di cominciare dalla fine dell'intervista, non dal suo inizio, di nuovo come se questo fare il contrario di ogni

logica fosse un segno di geniale originalità. Gambardella, che dice come ci siano cose più importanti che provocare lui, smonta le illusioni di grandezza e originalità della donna chiedendole subito quali libri essa legga ed essa risponde di non avere bisogno di leggere in quanto vive di vibrazioni. Alla successiva domanda di Gambardella che vuole sapere da lei che cosa sia una vibrazione, essa risponde che la volgarità della parola non può esprimere la poesia della vibrazione e altre insensatezze, finché confessa di non sapere che cosa sia una vibrazione, in tal modo manifestando l'abitudine di usare parole e concetti di cui non conosce il significato. Accanto alla messa in primo piano della stoltezza della donna in questione, Sorrentino prende di mira nel contesto anche il termine "vibrazione", che viene utilizzato molto nella cultura di basso livello e sempre o spesso a vanvera. La donna cambia quindi argomento e dice di voler essere intervistata sul fatto che essa faccia l'amore undici volte al giorno con il suo uomo e che progetti palloni da basket con i coriandoli, ciò che Gambardella considera "fuffa", ossia cose senza valore alcuno e che non interessano nessuno, almeno non le persone che si aspettano dai suoi articoli una critica culturale seria, non a base di vibrazioni e di palloni di coriandoli o informazioni biografiche personali della Concept riguardanti il sesso e via dicendo. Coerente con l'incoerenza della Concept è il fatto che nella sua corsa contro il pylon dell'antico Acquedotto Claudio essa si sia fatta cingere il capo con un velo bianco quasi sacrale essendo per il resto del tutto nuda.

Proseguendo, Orietta, la donna milanese che si definisce ricca per cui non ha bisogno di lavorare, nonché non sopporta i romani quando sta a Roma e che ha un rapporto sessuale facile con Gambardella, che per altro non ne è particolarmente entusiasta a quanto si deduce dalla sua espressione e da quanto dice la donna stessa di sé, è un Narciso, che dice di autofotografarsi per co-

noscersi meglio, in realtà si autofotografa tutto il giorno, anche nuda, per ammirarsi, per conoscersi meglio ma solo nella superficie e data dal suo aspetto che Gambardella dice essere molto bello, salvo poi ad andarsene senza neanche salutare la donna che è andata a prendere il computer per fargli vedere le fotografie dei suoi nudi, che appunto a quanto pare non gli interessano soverchiamente. A proposito di fotografie che paiono essere una mania di contemporaneità nel film: vi è una mostra di fotografie, questa volta di un uomo, scattate ogni giorno dalla sua nascita in poi e appese alle pareti di un palazzo, come ai loculi in un grande cimitero. L'uomo vivente, ripreso in piano medio, sembra già morto esso stesso nel più totale squallore e inoltre non appare neanche egli stesso troppo intelligente, questo in una presentazione di una possibile memoria di sé attraverso le immagini fotografiche del volto che parla in realtà solo di anonimata moltiplicata a grandi numeri, desiderio maschile di lasciare una memoria del proprio aspetto più ancora penoso della volontà di apparire delle donne che almeno, in confronto, hanno dalla loro la bellezza o un po' di bellezza, certo non la grande bellezza di cui nel film – Jep stesso dice che alla sua età una bella donna non gli può più bastare.

Tornando appunto al discorso sulle donne, nella scena del medico estetico si vedono soprattutto donne disposte a spendere tanti denari per qualche puntura finalizzata a sembrare più belle, più giovani, ossia sempre impegnate a conservare il loro aspetto che fa parte dello strumentario in loro possesso. Neppure la *Non fidanzata* di Romano è una donna intelligente: piena di progetti che cambia continuamente senza concludere nulla e in cerca di uomini che la portino in alto grazie alla sua bellezza, sfrutta Romano che ne è innamorato e la scambia per una donna intelligente, ciò che Gambardella contesta immediatamente addirittura malamente considerando la donna una persona del tutto negativa e così via.

Anche la moglie di Lello è piuttosto sciocca: ha cambiato colore dei capelli perché si sente pirandelliana, senza sapere ovviamente che cosa dica neanche lei. Ma anche il primo amore di Gambardella non è particolarmente intelligente a quanto si può inferire dalla sua espressione piuttosto spenta, dalla voce da sciocchina, dalle sue azioni: amerebbe Gambardella, da cui sarebbe riamata, e sposa un altro che non ama. Viola, Pamela Villorosi, è molto religiosa e quando il figlio si suiciderà, essa donerà tutte le sue ricchezze alla Chiesa e si darà al volontariato. È una donna buona, una donna comunque che non ha saputo neanche educare il figlio che ritiene pazzo e i cui problemi non capisce: poco prima che esso si suicidi dice tutta contenta a Jep che il figlio sta molto meglio, figlio dunque che non ha in lei nessun punto di appoggio psicologico, Viola solo lo manda da analisti di cui Andrea non ha bisogno e che non gli servono a niente – puntata di Sorrentino non a favore degli psicologi –, una donna incapace di essere madre.

Insomma tutte le donne in questo film sono presentate come meno intelligenti degli uomini. La signora delle puzzole tuttavia, Manuela Gatti, che salva il Cardinale dal dover rispondere sulla spiritualità a Gambardella invitando Bellucci ad andare a vedere le puzzole appunto, pare non essere sciocca e sapere come il Cardinale non sia adatto a parlare di spiritualità. Romano stesso lascerà Roma e la sua *Non fidanzata* in carriera per tornare per sempre a Nemi, dove si ricongiungerà con i suoi parenti e avrà una possibile relazione con una donna diversa, una donna che ha un negozio o negozietto di mercerie e che è simpatica, una donna tradizionale, senza velleità di sorta, senz'altro non una donna intellettuale, né una donna in carriera. Come più sopra accennato: Dadi-na, che pare la più intelligente, è comunque una nana, non è una donna come le altre; la donna di servizio di Jep come pure Ramona hanno buon senso e buon cuore, ma sono donne del

tutto semplici, senza cultura, ossia sono donne tradizionali per certi aspetti e che non hanno molto da dire nella società, che nel film rimane luogo dell'azione dei maschi, i quali eventualmente portano avanti le donne belle, giovani, disponibili, soprattutto non intelligenti, dalle quali non debbano temere competizioni di sorta. Tema molto interessante questo di Sorrentino, tema di tutti i tempi. Dalla presentazione delle donne in questo film si può inferire che le stesse dovrebbero darsi da fare non con la più sopra citata doppia ancora di salvezza, ma sviluppando l'intelligenza, alla pari di un uomo cui esse sostengono di essere pari, ciò che potrebbero fare nella società attuale se solo si rimbocassero le maniche, altrimenti sarebbe più dignitoso per loro stare fuori dall'arena e restare nell'ambito tradizionale, domestico per così dire, dove potrebbero avere un ruolo positivo quali spose, madri, compagne tranquille, questo ribadendo: per come stanno implicitamente le cose nel film.

Passiamo adesso a un paio di sequenze molto importanti che riguardano l'ambito religioso, spirituale, sempre al centro degli interessi di Sorrentino nei suoi film. Protagonisti di tali scene, di questo grande frammento, sta la figura del Cardinale Bellucci e di Suor Maria detta la Santa.

Incontriamo dunque il Cardinale ad una festa di matrimonio mentre accoglie le donne che gli baciano la mano ossequianti – le donne apprezzano la religiosità più degli uomini nel film. Poco dopo lo vediamo mentre, sempre attorniato da donne, descrive loro una ricetta forse di un'anatra arrosto, comunque di un animale di genere femminile. In questa ricetta il Cardinale sottolinea il rosolare "a fuoco vivo". Potrebbe sembrare, come dicono i due critici tedeschi di cui sopra, un poveraccio interessato al cibo più che ad altro, ma la loro impressione si falsifica da sé: il Cardinale è vecchio e magrissimo, quindi non ha mai mangiato, né bevuto tanto e meno che mai troppo, non è mai stato interessato particolarmente alla quantità

del cibo, ossia, per usare un termine del gergo popolare, non è un mangione e anche le comuni ricette che descrive appaiono tutte molto sobrie, salutistiche per così dire. Nel film sono ricette molto simboliche. Il senso metaforico della ricetta è presto identificato: trattandosi di una ricetta data da un Cardinale, nello speciale contesto, il "fuoco vivo" si associa inevitabilmente, seppure in una eco, ai roghi dell'Inquisizione, nel caso accesi per le donne, visto l'animale femminile.

Intanto Jep e Lello, Carlo Buccirrosso, l'amico che vende giocattoli in tutto il mondo, parlano di lui e l'amico dice che il Cardinale, come accennato, è in odore di soglio pontificio, non solo, ma anche che è stato il più grande esorcista d'Europa. E qui il significato metaforico è in primissimo piano: le arti della Chiesa per esorcizzare il demonio dall'Europa, demonio che apparentemente nel contesto è lo spirito non religioso rappresentato da coloro che sono contro il pensiero religioso e il dominio ecclesiastico, coloro quindi che sono intesi come indemoniati in tal senso. Ma non basta: Lello si avvicina al Cardinale e gli dice senza remore, impertinentemente, di averlo incontrato già una volta durante il Carnevale – assonanza Cardinale-Carnevale –, dove lui era quello mascherato da *escort*. Implicito a tale festa di Carnevale e al travestimento di Lello da *escort* è che anche il Cardinale poteva risultare vestito in maschera carnevalesca, solo che lo era con il consueto abito da Cardinale, che verrebbe a fare parte di una mascherata di strane fogge come quelle usuali proprie delle gerarchie ecclesiastiche. C'è poi la cena da Jep Gambardella in onore della Santa, dove il Cardinale inserisce una ulteriore ricetta speciale, molto speciale. Si tratta di un coniglio arrosto, tagliato in dodici pezzi senza contare i tre relativi a testa, fegato e reni che tuttavia vengono citati come parti da buttare, non da cucinare. Anche qui si deve dapprima rosolare, verbo pronunciato di nuovo con lentezza e serietà, ciò che di nuovo associa i roghi, poi si introducono le spezie e le olive

taggiasche, quindi un bicchiere di vino rosso e dopo un'ora di cottura "ecce coniglio", come dice il Cardinale ridendo lietamente. Il numero dodici, nel contesto della cena dove parla il futuro Papa, si associa ai dodici Apostoli, le tre parti si associano alla Trinità con il padre simboleggiato nella testa, il figlio nel petto e la spiritualità come un sottoprodotto di scarto dei reni – vedremo fra poco in dettaglio che ruolo giochi la spiritualità nel Cardinale, ciò che verrà a confermare l'analisi qui prodotta del numero tre nella ricetta. Infine l'avverbio latino "ecce coniglio" che rimanda direttamente all' "ecce (homo)" riferito a Cristo da parte di Pilato quando lo presenta alla folla dopo la flagellazione e l'incoronazione di spine, quindi sanguinante, poco prima della crocifissione. Che il coniglio sia affiancato alla figura di Cristo attraverso l'uso dell'avverbio "ecce", che lo ricorda immediatamente, è sorprendente in quanto detto da un ecclesiastico, ciò che è piuttosto audace nel film. Il Cardinale vorrebbe inserire un'altra ricetta, ma viene interrotto subito: la preparazione di un agnello, anche qui l'associazione con l'agnello sacrificale riferito a Cristo è inevitabile nel contesto. Sembra pertanto che le alte gerarchie ecclesiastiche non abbiano rispetto per Cristo, né quindi per la religione stessa, così per come appare nel film. Per la terza ricetta i dettagli fra poco. Veniamo prima alla spiritualità. Tornando alla festa di matrimonio, Jep si avvicina al Cardinale e gli chiede, non ironicamente, ma per sincero interesse all'argomento, qualche delucidazione sulla spiritualità. Il Cardinale, che aspettava ben disposto la domanda che Gambardella voleva porgli, appena sente la parola "spirituale" retrocede come davanti al demonio stesso, si rabbuia e quasi si spaventa, così che viene salvato *in extremis*, come più sopra, da una donna che ha osservato la scena e lo invita sorridendo ad andare con lei a vedere le puzzole che stanno nel bosco dei Tebaldi, ciò che il Cardinale accetta subito molto volentieri, sollevato dall'impasse, lasciando senza alcuna

risposta né saluto Gambardella e dicendo alla donna tutto allegro che le farà da guida per le puzze nel bosco essendone esperto. Dunque di fronte a dover parlare di spiritualità, il Cardinale indietreggia – vedi più sopra come vengono considerati i dodici Apostoli, la Trinità e Cristo stesso dal Cardinale –, ovviamente stiamo sempre parlando di quanto sta nel film. Così preferisce andare a fare da guida nel bosco per le puzze in senso concreto e metaforico, essendo esperto dunque in questo settore di puzze. C'è inoltre l'ulteriore ricetta sopra annunciata particolarmente importante come simbologia ad essa intrinseca: le radici amare al limone, argomento delle radici molto rilevante nel film che viene introdotto esplicitamente dalla ricetta in questione. Il Cardinale cucina le radici amare quando vuole stare leggero. Anch'esse si devono tagliare a tocchetti dopo averle raschiate con il coltello – e anche qua vi è un riferimento metaforico alle torture dell'Inquisizione dato dalla presenza del coltello enfaticamente nella pronuncia particolarmente chiara e scandita dal bravissimo Roberto Herlitzka, capace di mille diverse sfumature espressive. Sarebbe nel caso bastato utilizzare il verbo *pulire* senza bisogno di citare il coltello scorticante perché l'associazione alle torture non fosse del tutto in primo piano, ma Sorrentino ha preferito così. Successivamente si mettono gli altri ingredienti, che non vengono detti in quanto il Cardinale viene interrotto. La cosa importante è stata comunque già detta: le radici amare condite al limone per essere più leggere. Si tratta metaforicamente delle radici amare della Chiesa che il Cardinale cucina in modo tale da renderle meno pesanti da sopportare, più digeribili. Che gli ospiti interrompano subito il Cardinale è importante, non sono interessati alle sue ricette, sul piano simbolico: non sono interessati ai suoi tentativi di alleggerimento delle radici amare e si sa che alle ricette concrete, non metaforiche, molti, se non tutti, sono interessati: è dunque ai discorsi – metaforicamente par-

lando – del Cardinale rappresentante della Chiesa, per così dire alle sue prediche ad hoc, che nessuno è interessato. Verso la fine della cena Gambardella parla con Lello mentre è seduto a tavola di fronte al Cardinale e gli dice che sarebbe interessato ad approfondire il concetto di fede e di spiritualità, ma che non ha potuto chiedere gli approfondimenti al Cardinale precedentemente, il quale interviene dicendo che gli può porre le domande adesso. A ciò Gambardella risponde guardando l'amico e dicendo che non pone le domande al Cardinale perché ritiene che non sappia rispondere in merito, che non abbia una risposta sul tema della fede e della spiritualità come non l'ha avuta sul prato in occasione della domanda – concetti che sono il fulcro della possibilità di esistenza della Chiesa stessa, delle religioni. Si accorge quindi di averla detta grossa e si interrompe dicendo che quanto ritiene in riferimento al silenzio del Cardinale sulla spiritualità sia solo una eventualità, non una certezza e sorride quindi imbarazzato volgendosi verso gli ospiti. In questo imbarazzo è possibile riconoscere la posizione di Sorrentino che sa come il discorso di Gambardella sia anticonvenzionale in estrema misura: una Chiesa che non sa rispondere o non si interessa di dare risposte su argomenti di sua specifica competenza e fondamentali per la sua stessa esistenza, una Chiesa che bagatellizza la figura di Cristo che sta per morire, è una Chiesa che all'apparenza è non credente, sempre per quanto sta nel film. Se Sorrentino non avesse condiviso le idee di Gambardella, lo avrebbe espresso in qualche modo, ciò che non ha fatto in nessuna circostanza in tutto il film, nessuno contraddice Gambardella, neanche il Cardinale stesso, non l'amico, né un ospite. Viene poi la scena finale che riguarda il Cardinale prossimo a rientrare in macchina nella sua sede e che è un vero gioiello di condensazione di significati a livello iconico, cinematografico, gioielli nella cui creazione Sorrentino eccelle, come abbiamo visto tra l'altro ad

esempio a proposito del personaggio di Stefano, questo secondo questa analisi. Il Cardinale Bellucci, di cui verrà illustrato fra poco il nome dal punto di vista semantico, si trova dunque dopo la cena a notte tarda nella macchina per andarsene. Gambardella lo raggiunge in fretta perché vuole porgli una domanda importante di cui si era dimenticato e il Cardinale aspetta, questa volta molto seriamente e per nulla diplomaticamente come al solito, qui sono da soli, senza nessuno che li possa vedere né sentire, quindi non ha bisogno di dissimulare. Gambardella chiede scusa per prima – a tavola –, ciò per introdurre il suo discorso prima che il Cardinale, appunto già in macchina, parta. Gambardella non si avvicina al Cardinale per chiedergli scusa, bensì per porgli la domanda la cui risposta gli interessa e che è diversa da quella da lui posta in precedenza che non ha avuto esito positivo, le scuse sono un *incipit* educato introduttivo alla domanda medesima. Gli chiede se sia vero quello che si dice in giro, ossia che sia stato un grande esorcista. Si tratta di un esorcista a livello europeo, Lello così ha detto, metafora molto esplicita per l'influsso della Chiesa nell'Europa dei popoli, riprendendo come più sopra: un influsso che risulta teso a liberare i popoli dagli attacchi malefici dei demoni, che nel contesto della Chiesa, come anticipato, si riferiscono in primo luogo, anche se non solo, a coloro che non condividono il pensiero religioso, ossia che sono miscredenti dalla cui anima fare uscire il demonio, una metafora anche questa alquanto audace. Alla domanda di Gambardella il Cardinale non risponde altro che semplicemente esorcizzando Gambardella stesso quasi fosse lui l'indemoniato visto che vorrebbe sapere e conoscere e capire. Nel breve, ma serio *beneficat vos omnipotens deus pater filius spiritus sanctus*, il *vos* non c'entra molto, Gambardella è uno solo, ma il *vos* può stare per la formula generale dell'esorcismo per tutti coloro – anche in Europa – che vogliono sapere come Gambardella e non credono, co-

me appunto non crede Gambardella. Dopo di ciò la macchina si avvia nella notte oscura, una macchina nera, con fitti tendaggi di tela nera a grossi faldoni ai finestrini e il Cardinale, nel consueto abito nero, si sposta indietro allontanandosi da Gambardella la cui neppure questa volta risponde comunque e la sua immagine svanisce gradualmente nel nero più fitto, ossia partecipa pienamente del nero più tenebroso, in cui il volto dall'espressione all'apparenza non buona del Cardinale svanisce, come per un sortilegio, un po' spaventosamente. Quindi la macchina parte, ma non in avanzamento. Prima di avanzare per andarsene fa una lenta retromarcia: come il Cardinale indietreggia fino a sparire nel nero più intenso, così la macchina va indietro completamente nera anch'essa e riparte poi appunto dopo la retromarcia. Per chiarire la simbologia intrinseca a questa sequenza nel contesto specifico: pare, nelle sequenze relative al Cardinale e nel messaggio del film di Sorrentino, che la Chiesa non dimentichi le proprie oscure nonché amare radici – stiamo sempre parlando di quanto apparentemente sta nel film –, fa retromarcia prima di partire e andare nel presente, ossia porta con sé, nascostamente perché nell'oscurità più fitta, senza che nessuno se ne avveda, l'antica mentalità malgrado le possibili apparenze anche bonarie di superamento della stessa, ossia ancora: la Chiesa è nel presente, ma con il suo passato oscuro, che vive ancora in essa celato nell'oscurità. Se Sorrentino non avesse voluto questo significato nel suo film, non avrebbe reso tutto così intensamente nero – colore inquietante nel contesto – e non avrebbe fatto fare la retromarcia prima di avanzare. Ricordiamo quanto sia importante il passato nel film di Sorrentino, il passato conservato nell'arte prodotta dall'uomo e conservato dal personaggio di Stefano-Vulcano come più sopra, ma anche il passato della Chiesa conservato nella sua natura più antica, come sua radice amara, passato conservato dalla figura simbolica del

Cardinale, nel quale la Chiesa rivive in tutta la sua potenza e temibilità, anche nella sua radice più umana come nella Suora con il suo rimando alle radici non amare di un Cristianesimo più interiore, più vicino a Cristo – la Suora non bagatellizza Cristo in nessun modo.

Veniamo ora al nome del Cardinale – tralasciamo ogni riferimento ai Gesuiti e al Papa Nero –, premettendo che il suo cognome Bellucci deve avere un significato come ce l'hanno tutti gli altri nomi nel film, non può essere l'unico ad esserne esente. I tenebrosi tendaggi ai finestrini della macchina nera si possono collegare ad Antonio Bellucci, un grande pittore tra il Seicento e il Settecento, in particolare alla tela intitolata *Antioco e Stratonice*, un dipinto che risente in pieno dell'influsso dei pittori cosiddetti *Tenebristi*, nelle cui opere gli sfondi portano all'estremo i chiaroscuri a forti contrasti di Caravaggio, ossia sfondi nei quali la parte scura è del tutto priva di luce rispetto alle figure illuminate a chiaro. Nel quadro citato il baldacchino sopra il letto del malato Antioco prende molto spazio ed è di stoffa nerissima, di un velluto appunto tenebroso e fa da sfondo al dipinto molto sinistramente, quasi una simbolica presenza della morte in agguato alle spalle dell'uomo e sopra l'uomo. Si potrebbe dire che la coincidenza possa essere casuale o il nome avere altri significati, ad esempio bello-belluccio, ma il Cardinale non è né bello, né belluccio. In questa analisi la tenebra, nel cui sfondo scompare il Cardinale, è collegata alla storia della Chiesa come in una intensificazione dell'accusa di oscurantismo cui è stata oggetto la stessa nei secoli trascorsi. Tenebre che, non si può tralasciare, si riferiscono anche ai lunghi secoli in cui è stata attiva l'Inquisizione. Una tenebra che avvolge il Cardinale dandogli apparentemente anche il nome attraverso il collegamento con il pittore Bellucci nell'influsso che ebbe su di lui il *tenebrismo* prima che schiarisse i colori e diminuisse il contrasto tra luci e ombre degli sfondi nei suoi dipinti in stile ro-

cocò. La comparazione con i tenebristi ha comunque in aggiunta un che di ironia nera. Sul tendaggio ai finestrini molto evidente a fitti faldoni c'è da dire che sembrerebbe essere stato inserito nell'immagine perché desse nell'occhio al pubblico, appunto fungesse da guida per il suo significato nei collegamenti cui è stato accennato. Una tra le tesi molto audaci, questa di Sorrentino, espressa in simboli che dal punto di vista cinematografico risultano essere un vero capolavoro dell'arte, una tesi mimetizzata simbolicamente nelle immagini e nei dialoghi, tuttavia esposta a tutti, all'analisi, all'interpretazione.

Veniamo adesso alla più che centenaria Suor Maria la Santa. Durante la cena da Jep le viene detto di parlare, ciò come per introdurre una possibile intervista ed essa, come accennato più sopra, risponde che ha sposato la povertà e che la povertà si vive, non si racconta. E qui c'è un piccolo di *humour* relativo al Cardinale nella stupenda interpretazione di Roberto Herlitzka. Il Cardinale, che stava quasi dormendo annoiandosi, si scuote e si accorge che deve dire qualcosa sulla frase della Santa che ha orecchiato in sonnolenza e allora dice accompagnando le sue parole con un gesto energico della mano che si tratta di parole "potenti", a gran voce quasi e poi ripetendo la parola più volte a tono sempre più basso quasi sorpreso positivamente egli stesso di quanto abbia saputo dire di così importante. Alla mattina dopo la cena, Suor Maria, che ha dormito sul nudo pavimento vicino a Gambardella che si è spaventato non poco nell'averla scoperta in casa sua a terra, dice a Gambardella, che quasi costringe a chiederle il motivo per cui mangia solo radici – un modo di far risaltare l'argomento nel film –, che mangia solo radici "perché le radici sono importanti", frase che esplicita direttamente il concetto delle radici espresso a vario raggio nel film. Anche la Suora dunque mangia radici come il Cardinale, ma non si tratta delle radici amare citate dal Cardinale. Sono radici di piante diverse, non solo



un tipo di radice quindi al singolare, ma radici di tanti tipi di radici di piante al plurale, radici queste tutte ugualmente importanti, sul piano della metafora e anticipando: radici riferibili a tutti i popoli, non una radice unica e *globalizzante* per così dire. Sono quindi importanti le radici, ossia le identità, di tutti i popoli e di questa diversità di popoli la Santa è custode severa.

Trattandosi di una Santa che vive di povertà, si intendono, per quanto attiene alle radici relative alla religione cristiana, aventi anch'esse uguale diritto condiviso con tutte le altre religioni – vedi pluralità delle radici di cui si nutre la Santa –, le radici del cristianesimo più spirituale, quello che spaventa il Cardinale, come la Suora mostra nel suo stile di vita. Suor Maria non si rivolge mai al Cardinale, lui elogia la sua vita di povertà, ma lei non si rivolge comunque mai a lui, perché le radici cui si riferisce sono radici antiche, profonde, non radici amare di cui il Cardinale deve mimetizzare l'amarrezza, la natura. Certo la Suora non invita tutte le Chiese a vivere di povertà dormendo magari i loro rappresentanti a terra su un cartone o anche senza cartone come nella casa di Gambardella, ciò che non sarebbe possibile pena la non sopravvivenza delle Chiese stesse, ma la Suora, a prescindere dalle necessità delle Chiese costituite, questo rappresenta nel film, la salvaguardia delle radici e la povertà che essa ha sposato, povertà che sta al passo con la possibilità della spiritualità. Veniamo a maggiori dettagli esegetici al proposito collegabili al nome della Suora, Maria. Nella visione di Ida Peerdeman attorno alla metà del Novecento (wikipedia.org), la donna luminosa che apparve alla fanciulla era secondo la giovane la Madonna e le disse di essere la "Signora e Madre di tutti i popoli". Non di uno solo dunque, ma di tutti, ciò che implica come ciascun popolo abbia secondo l'apparizione di Maria il diritto a conservare la propria identità nella storia, senza scomparire nella possibile globalizzazione – vedi i quaranta grammi di

radici di piante diverse di cui Suor Maria si nutre ogni giorno e solo di quelle. Posizione ideologica audace nell'epoca attuale, quella di Sorrentino relativa ai popoli come espresso nella simbologia concernente il personaggio di Suor Maria la Santa. Ma se la Santa si nutre di radici diverse di piante perché è importante la diversità di tali radici come salvaguardia dell'identità dei popoli – vedi Maria "Signora e Madre di tutti i popoli" –, come mai la Suora tira un calcio simbolico ai rappresentanti delle varie religioni costituite o a quello di una specifica tra le religioni rappresentate, che per altro ha una croce cristiana che si intravede di taglio in alto sul pastorale, questo forse per deviare il colpo diretto alla religione cristiana? Non dovrebbe la Suora accogliere volentieri la diversità delle radici più antiche? Come è chiaro, la suora fa parte di un Ordine monastico, inserito nel Cristianesimo che lei interpreta come Cristianesimo spirituale, povero come per altro è comune, almeno nei loro principi fondanti, a molti Ordini monastici, non delle gerarchie ecclesiastiche in generale di cui, vista la pluralità delle radici delle sue piante, non condivide le aspirazioni di egemonia finalizzate apparentemente a cancellare o tosto o tardi le identità delle altre religioni – come accennato, Suor Maria non si rivolge mai al Cardinale. È Suor Maria che rappresenta simbolicamente, come nell'apparizione di Maria Signora e Madre di tutti i popoli, un nuovo modo di intendere le radici cristiane nell'ambito della salvaguardia delle identità dei popoli.

Al proposito, i fenicotteri che emigrano ad Ovest, come dice l'assistente, e di cui Suor Maria conosce i nomi di battesimo, quindi fenicotteri simboli per il Cristianesimo, fenicotteri per così dire convertiti che vengono inviati appunto ad Ovest amorevolmente dalla Santa, stanno presso Suor Maria, non presso il Cardinale, pur rappresentando essi migranti cristiani o cristianizzati per così dire, questo per quanto attiene al desiderio di Suor Maria.

Il calcio, dunque dato in direzione del rappresentante di una religione, sembra essere esteso simbolicamente, come più sopra, a tutte le altre religioni costituite, non meno perennemente impegnate, pure violentemente, nel raggiungere la supremazia sopra le altre.

Venenendo adesso al numero quaranta – i quaranta grammi delle radici –, si tratta di un numero importante nelle Sacre Scritture, Vangelo compreso, dove il numero sta, tra l'altro, per la Quaresima, ossia i quaranta giorni di possibile digiuno come castigo per i peccati ed espiazione degli stessi, quaranta giorni di pentimento e di attesa di tempi migliori per espriare il castigo per gli errori o peccati commessi, in termini metaforici: Suor Maria attende che le identità di ogni singolo popolo siano protette e salvaguardate nei tempi a venire. Passando ad altro e giungendo verso la fine del film e dell'analisi, Gambardella, come già accennato, vede morire i suoi amici: Andrea, Ramona, inoltre Romano, pur non morendo, tuttavia lo abbandona perché deluso dalla Roma della sua epoca. Anche Elisa, il suo primo amore, è morta. Gambardella è rimasto solo con il suo lavoro, con il rapporto con Dadina e con la propria tristezza. Improvvisamente però rivede nuovamente l'ultimo incontro avuto con Elisa in gioventù sulla costa dell'Isola del Giglio, quando lei se ne va e si siede nell'antro di una roccia, quasi aspettando. In questa attesa Elisa, pur giovane nell'aspetto, è la Elisa che Jep sa essere ormai morta, una Elisa molto seria nell'espressione e anche un po' sinistra per via dell'alone di morte che la connota ormai e che la colloca definitivamente nel passato. È una Elisa che lo rimanda al passato, in tal guisa invitandolo implicitamente a darle vita andando indietro nel tempo, nella vita trascorsa per ricostruirla e comporla nell'immaginario artistico e conferirle con ciò verità profonda, vita profonda, eventualmente immortale per come può essere immortale la sfera umana. Il sorriso di Gambardella

alla fine del film, come anticipato più sopra, non è più convenzionale, ma sincero fino quasi a ottenere un'espressione ingenua, da bambino che guarda alla vita come qualcosa in cui estrinsecare la propria creatività allo stato nascente, spontaneo, appunto bambino, non ancora guastato dalle finzioni sociali.

Céline dice che la vita è un romanzo dove tutto è fittizio, ma cita anche il positivista Littré dicendo che, se lo dice lui, Littré, che i romanzi sono solo finzioni, deve essere vero, questo in una punta di ironia piuttosto pesante contro il positivismo e le sue certezze in qualche misura grossolane se applicate appunto all'arte come prodotto dell'immaginazione. Alla fine della citazione Céline dice che per immaginare basta chiudere gli occhi e si è così dall'altra parte della vita, implicitamente: quella non concreta di azioni e di eventi, di materia. Alla fine del film Jep Gambardella cita l'altra parte della vita come un "altrove" e dice che l'altrove è altrove e che lui si interessa invece solo di ciò che sta da questa parte della vita, non dall'altra, in ciò differenziandosi sostanzialmente da Céline. L'altrove di Gambardella proiezione di Sorrentino si riferisce a due livelli esistenziali: a un'immaginazione artistica che non è dall'altra parte della vita come nella citazione da Céline, ma che è parte sostanziale della vita che si svolge sulla Terra; anche a un altrove religioso che non viene dunque negato, ciò in un agnosticismo rafforzato da un'ottica comunque disillusa, ciò che manca del tutto nel pezzo di Céline. Pertanto la differenza del messaggio di Sorrentino da quello di Céline non potrebbe essere più grande: una immaginazione artistica che fa parte della vita per come essa si presenta agli umani, ossia che non è da nessun'altra parte, né tanto meno è qualcosa di fittizio – come invece lo è il trucco del mago che fa sparire la giraffa –, né è una fuga dal reale. Il fatto che la voce narrante di Gambardella dica sorridendo che si tratta in fondo di un trucco e di una finzione relativamente al romanzo che vuole scrivere è una

bonaria ironia nei confronti dello spettatore per dire esattamente il contrario, come quella di Céline verso Littré nella citazione, una presa in giro per così dire più diretta in Céline, più elegante, più sottile nell'ironia di Paolo Sorrentino:

*«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».*

Appunto al contrario in Sorrentino: da questa parte, nella vita degli umani, non altrove, un altrove che non viene negato comunque, solo non è interessante per il personaggio proiezione del regista. Ribadendo: il romanzo di Gambardella, che deve ancora essere scritto e riguarda la composizione della sua vita trascorsa, così come il film di Sorrentino che è giunto invece al termine, facendo entrambe le opere parte del grande e meraviglioso immaginario artistico, possono fare emergere con diritto le verità più profonde della vita, la sua grande bellezza.

Così dunque narra la trama del più interessante e complesso film, una trama che esprime una importante, molto importante visione del mondo, per come è stato mostrato nel corso di questa analisi. Un film, *La Grande Bellezza*, di Paolo Sorrentino, che qui si giudica straordinario ritenendo di non esagerare, ma semplicemente basandosi sui fatti cinematografici principali – numerosi dettagli sono stati tralasciati per ovvi motivi di spazio, tuttavia dettagli che, pur interessanti anch'essi, non sono stati ritenuti rilevanti in sé per la semantica generale relativa al film. Un film grandioso per la profondità dei temi e l'audacia, anche estrema in qualche risvolto condivisibile o meno, tuttavia sempre rispettoso della

visione del mondo per come si configura o dovrebbe configurarsi nella cultura in seno ai regimi democratici. Il tutto rappresentato per altro con la più artistica destrezza e creatività, con una colonna sonora fatta della scelta di tanti diversi pezzi musicali, non una classica colonna sonora unica o quasi, pezzi semanticamente importanti, introducendo essi significati dal punto di vista emozionale in corrispondenza delle varie atmosfere relative alle vicende, al loro significato – tra questi lo stupendo Adagio di Georges Bizet durante la visita a Palazzo Barberini nel frammento riguardante il personaggio di Stefano. Non da ultimo, ma per primo: un film che ha potuto contare su uno staff di attori e attrici straordinari nelle loro interpretazioni.

RITA MASCIALINO



**Centro Lunigianese  
di Studi Danteschi**

**Sede Sociale**

**c/o Museo  
'Casa di Dante in Lunigiana'  
via P. Signorini 2 Mulazzo (Ms)**

**Indirizzo Postale**

**via Santa Croce 30  
c/o Monastero di  
S. Croce del Corvo  
19031 – AMEGLIA (SP)**

**Presidenza**

**328-387.56.52**

[lunigianadantesca@libero.it](mailto:lunigianadantesca@libero.it)

**Info**

[www.lunigianadantesca.it](http://www.lunigianadantesca.it)

**Contribuzioni**

**Iban Bancoposta**

**IT92 N 07601 13600**

**001010183604**

**Conto Corrente Postale**

**1010183604**

**Partita IVA**

**00688820455**