

Forme e sfumature del nulla ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino

キアラ・ザンボルリン *Chiara Zamborlin*
(音楽学部教養部会)

1. Introduzione e trama

Il nulla ha varie sembianze ne *La grande bellezza* di Sorrentino (2013). Si diffonde nell'atmosfera degli spazi, dà sostanza a molti personaggi, rappresenta l'assillo letterario di Jep Gambardella (Toni Servillo), il protagonista di questa storia dall'intreccio evanescente. Si configura poi nelle tematiche: la morte, il vuoto, l'illusione, l'inconsistenza. In una scena, durante una conversazione tra amici, prende la parola Stefania (Galatea Ranzi) «quella dalla perfida arietta intellettuale, che quando parla assume sempre i toni di chi sta per dire qualcosa di fondamentale per la condizione umana. Va da sé che, nella maggior parte dei casi si tratta di sconcertanti banalità». «Stefa' quante fesserie che dici» le fa notare amichevolmente Jep. «Sai che la grande ambizione dei Flaubert era di scrivere un romanzo sul Niente. Se ti avesse conosciuto avremmo avuto un grande romanzo. Peccato!» (p. 52).¹ È in questo contesto che la parola «Niente» – qui, curiosamente, con la 'n' maiuscola – fa per la prima volta, e in modo esplicito, la sua comparsa.

Di seguito mostreremo che il poliedrico nulla su cui tutto sembra reggersi è un trucco, o meglio, un espediente dialettico volto a rafforzare la portata di ciò che si nega. Come vedremo, «gli sparuti, incostanti sprazzi di bellezza» (p. 217) risplendono proprio nell'assenza di luce o accanto alla negazione del bello; l'incontro con qualcosa di sublime si produce nel vuoto di un'attesa, e il caos che sembra annullare ogni cosa non riesce a trascinare nel suo vortice ciò ha radici.

Preludio a parte, la narrazione è interamente incentrata sulla coscienza di Jep, ma anche di lui sappiamo poco o nulla. In realtà il suo vero nome è Geppino (p. 20) anche se nessuno ormai lo chiama più così da secoli. Originario di Napoli, Jep vive a Roma da quarant'anni. Eccentrico giornalista di costume e apprezzato critico teatrale, è autore di un solo romanzo, *L'apparato umano*, annoverato tra le opere che hanno segnato la letteratura. Il copione lo descrive come «un uomo di assoluta, esclusiva, inaudita

1 Le citazioni tra caporali sono tratte dalla sceneggiatura originale del film (Sorrentino & Contarello 2013).

bellezza» che, elegante e disinvolto, «[v]este il miglior lino, ma lo porta come se non gli desse importanza»; le donne «sono vistosamente perdute per lui» (pp. 20–21).

Con molta parsimonia, durante una camminata solitaria all'alba sul Lungotevere, la voce fuori campo del protagonista «che, negli anni, non ha mai abbandonato un elegante accento napoletano» (p. 22), ci concede qualche frammentario dato autobiografico in più. Arrivato a Roma all'età di ventisei anni, precipita velocemente, quasi senza accorgersene, nel vortice della mondanità. Ma il suo scopo non è diventare semplicemente un mondano: «Volevo diventare il re dei mondani» ci dice. «E ci sono riuscito». «Io non volevo solo partecipare alle feste. Volevo avere il potere di farle fallire» (p. 60). Insieme alla notorietà conseguita grazie al successo editoriale, per Jep si aprono le porte dei salotti più importanti, ma ben presto le feste si rivelano per quello che il più delle volte sono: un teatro surreale popolato da «una fauna trasversale per ceti e fasce di età» (p. 154), un caos umano che nella sua spirale abbraccia potenti e nobili a noleggio, intellettuali di fama e disperati bisognosi di farsi notare. «A Roma non è consentito a nessuno spiccare sugli altri per più di una settimana» – si lamentava appunto Stefania nella scena summenzionata – «Roma è collettivismo puro» (p. 52).

Dedicando gran parte del suo tempo a simili impegni, tra bicchierate di gin tonic e *flûtes* di Cristal, tra un tiro di coca e una fetta di pizza alla scarola, il re dei mondani finisce per pagare un prezzo molto alto: un blocco che gli impedisce di tornare a cimentarsi nella scrittura creativa, e un profondo senso di solitudine condiviso da una ristretta cerchia di buoni amici, «tutti sull'orlo della disperazione» (p. 81), accomunati dal bisogno di farsi vicendevolmente compagnia senza prendersi troppo sul serio. Spesso, nelle sere d'estate (la stagione di questa storia), si riuniscono a casa di Jep (Fig. 1).² Originariamente dal suo attico doveva scorgersi il Vaticano, illuminato «come sono illuminate le cose coscienti di essere al centro di un mondo» (p. 43), ma nel film la vista è sul Colosseo (Fig. 2). Adagiati sui divani del terrazzo ben ventilato troviamo Romano (Carlo Verdone), scrittore di teatro in crisi, innamorato di un'esangue cocainomane che lo maltratta, e Lello Cava (Carlo Buccirosso), brillante conversatore, marito amorevole di Trumeau (Iaia Forte) e frequentatore di travestiti. Poi c'è la cinquantatreenne radical chic Stefania, dietro la cui maschera di donna politicamente impegnata a sinistra, scrittrice prolifica, madre di quattro figli e moglie appagata, si nascondono un talento effimero e una vita a pezzi. Viola (Pamela Villoresi), un altro membro della comitiva, è una vedova snob dotata di patrimoni immensi. Sorrentino allestisce il set della sua dimora a Palazzo Sacchetti, in Via Giulia (Fig. 5) e la immerge in una bellezza

2 In Appendice una galleria fotografica.

inverosimile che solo a Roma si può davvero trovare, tra busti marmorei di età imperiale e tele d'inestimabile valore (cfr. D'Orazio 2014: 42).³ Dopo la morte del figlio Andrea (Luca Marinelli), Viola lascerà i suoi beni alla Chiesa per dedicarsi al servizio dei poveri. A sovrastare tutti per equilibrio e *savoir faire* è una nana: Elide Lettieri, alias Dadina (Giovanna Vignola), la sessantenne caporedattrice della rivista per cui Jep scrive. Ad accompagnarla c'è sempre il tenebroso Sebastiano Paf (Severino Cesari), «il più grande poeta italiano vivente» (p. 47).

Il primo snodo narrativo si produce una mattina. Rientrando a casa – lui, praticamente, vive di notte – Jep trova uno sconosciuto ad attenderlo sul pianerottolo. Si presenta come Alfredo Marti (Luciano Virgilio), e dice di essere il marito di Elisa De Santis (Annaluisa Capasa), l'unico grande amore di Jep nonché l'ispiratrice del suo romanzo giovanile. In lacrime, l'uomo riferisce che Elisa è morta il giorno prima, lasciando un diario segreto contenente una sconvolgente verità: Alfredo per tutti questi anni è stato visto da Elisa solo come un buon compagno. L'unico uomo amato da questa donna, il cui ricordo riaffiora ora dolorosamente dal nulla, è stato sempre e soltanto Jep. Lo sconvolgimento misto a curiosità spinge il marito di Elisa a cercare Jep per parlargli.

«Jep sbianca di colpo. Mai visto così traballante, ferito. Silenzio. Quando si riprende, gli esce una frase incredibile.

JEP: Avete avuto figli?

ALFREDO: No, io non potevo.

JEP (istintivamente): Io sì, potevo. Mi scusi. Mi scusi.

ALFREDO: Anche lei poteva. Elisa è morta. Ieri». (p. 62)

Da questo dialogo strano capiamo subito che se Elisa non avesse lasciato Jep, apparentemente senza motivo, aprendo in lui una ferita mai più rimarginata, la vita del protagonista avrebbe preso una piega molto diversa. La morte di Elisa induce Jep a tracciare un bilancio della sua esistenza, partendo proprio da quell'incontro avvenuto più di quarant'anni addietro. Inaugura però anche una serie di eventi tragici. Il senso opprimente del nulla che incombe via via nella sua vita si coglierà di lì a poco nelle battute scambiate con il figlio di Viola in un ristorante (un tavolo dietro di loro il cantante Antonello Venditti osserva divertito la scena):

3 Al civico 66 della stessa via si trova la residenza dei malinconici conti Colonna di Reggio. L'ingresso di Palazzo Sacchetti è stato usato da Sorrentino per introdurci a Palazzo Taverna (che in realtà non è ubicato in Via Giulia) dove la contessa Colonna si reca nella notte per rivedere i luoghi della sua infanzia (D'Orazio 2014: 43).

«ANDREA (serio come un folle): [...] Proust scrive che la morte potrebbe coglierci questo pomeriggio [...].

JEP (leggero e ironico): Intanto adesso è sera. Dunque, il pomeriggio comunque si tratterebbe di domani.

ANDREA: E poi Trugenev: "La morte aveva gettato il suo sguardo su di me, notandomi."

JEP: Andrea, non li prendere troppo sul serio gli scrittori.

ANDREA: Se non prendo sul serio Proust, cosa devo prendere sul serio?

JEP: Nulla, Andrea. Non devi prendere niente sul serio, eccetto il menu, naturalmente». (p. 104).

Andrea si suiciderà di lì a poco e l'evento aprirà la prima crepa nella corazza di cinismo che Jep si era costruito. Questo rivestimento si sgretolerà completamente quando a morire sarà Ramona (Sabrina Ferilli), una spogliarellista quarantenne con cui Jep instaura un rapporto d'amicizia intenso e sincero. Ma proprio nel momento in cui tutto sembra inabissarsi, avviene qualcosa d'inatteso: l'incontro di Jep con Suor Maria (Giusi Merli), una missionaria cattolica di 104 anni, simile a Madre Teresa. Spinto da Dadina, Jep si recherà infine sull'Isola del Giglio per realizzare un reportage sulla Costa Concordia. Capiamo che qui aveva conosciuto Elisa e che la carcassa della nave incagliata era il «mostro marino» di cui parlava a Ramona. Un "mostro" ammaccato, arrugginito e desolato che emerge dalle acque, nel quale Jep si riconosce. La storia termina con la certezza che un nuovo romanzo sta per avere inizio, ma a noi resta la sensazione che il trucco sia proprio questo: Jep ci già raccontato tutto nel film che abbiamo appena visto.

2. Il nulla ha molte sembianze

La forma più eclatante del nulla ha l'aspetto della notte che riverbera nell'anima. Assume poi le fattezze di un vortice e si tramuta nella vertigine di chi si affaccia su un abisso. Si definisce quindi per ciò che è: niente.

2.1. L'oscurità e l'attesa

«*Nero e silenzio*» informa il testo della sceneggiatura, quindi una scritta compare su questo sfondo senza luce e senza suono. È l'incipit di un romanzo, *Viaggio al termine della notte*, di Louis-Ferdinand Céline.

«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 sbaglia mai. E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto. Basta chiudere gli occhi. È dall'altra parte della vita». (p. 9)

Passando dal nero all'indietro, si scoprirà che quel buio era l'interno della canna del cannone del Gianicolo. «BUM. Fumo e una gran botta. All'unisono. Gli uccelli si issano in volo di scatto contro il cielo di un azzurro irripetibile. È mezzogiorno, e Roma adesso lo sa. [...] Svanito il rimbombo del cannone, ecco remota, diegetica, soave, una musica sacra» (p. 10). Siamo sulla sommità del colle, dove campeggia imponente la statua equestre di Garibaldi (Fig. 6).

L'inquadratura si sposta sulla base del monumento mettendo a fuoco una scritta che sa di presagio: "ROMA O MORTE." Il messaggio del motto garibaldino sembra avere la funzione di prodromo, tanto più se alla congiunzione disgiuntiva si attribuisce la funzione esplicativa: 'o' = 'cioè.' Roma diventa così lo scenario meraviglioso, monumentale, immobile e indifferente su cui si sviluppa questa narrazione in cui tutto quanto scorre, come l'ubiquo Tevere (Fig. 7 e 8), e poi si dilegua nel nulla. «Sta morendo tutto quello che mi sta intorno» (p. 184) dirà a un certo punto Jep a Dadina, assaporando un'ottima minestra riscaldata.

«JEP: Cose e persone più giovani di me mi muoiono davanti. E io ...

DADINA: E tu soffri e non capisci. Com'è il minestrone Geppino?

JEP: Il minestrone è buono, ma tu com'è che mi hai chiamato Geppino? Nessuno mi chiama più Geppino da secoli.

DADINA: Perché un amico, ogni tanto, ha il dovere di far sentire l'altro amico come quando era bambino». (p. 184)

Ma torniamo alla scena iniziale. La musica sacra non si è mai interrotta. Proviene da un coro che sul balcone della chiesa del Gianicolo sta eseguendo *I lie*, di David Lang: «E ci fa venire i brividi» (p. 10). La musica si attutisce, diventa lontana, ma è sempre presente. Il suono stridente che ora si staglia su questo sottofondo è la voce metallica di una guida turistica. In un giapponese dal forte accento romanesco spiega a un gruppo di turisti la storia della fonte dell'Acqua Paola (Fig. 9 e 10), il fontanone antistante la chiesa

da cui proviene la musica angelica.

Un uomo sulla cinquantina si stacca dal gruppo, richiamato da qualcosa che cattura la sua attenzione altrove. Attraversa la strada diretto verso la balaustra da cui si scorge una visione panoramica della città.

«E, ora extradiegetica, la musica sacra riprende volume. Il giapponese arriva al parapetto e noi con lui, rivelandoci come in un sogno vero, di sotto, in tutta la sua straripante bellezza: Roma. Il sole la bagna. La musica sacra al suo apice di commozione accarezza la città più bella del mondo». (p. 11)

L'uomo comincia a scattare foto, ha gli occhi illuminati, sorride, sembra felice. Poi all'improvviso suda e sbianca. Si porta una mano al petto e stramazza a terra. Questa morte assurda, assolutamente avulsa dal contesto narrativo, non è che un preludio. «Ahò, qua m'è morto l'asiatico» (p. 12) esclama la guida nel copione (ma non nel film), con la voce amplificata dal microfono in direzione dell'autista del bus turistico. Questi ripone il telefonino e «infastidito dall'irritante contrattempo, sbuffa e butta con stizza la sigaretta a terra» (p. 12). Bruttezza e bellezza che s'intersecano, e continueranno a farlo senza tragua fino alla fine. Ma come si è già detto, il niente in questa storia sembra avere una funzione antitetica. Il pezzo di David Lang è l'ouverture dell'opera. Le parole del testo, composto in Yiddish da Joseph Rolnick, dicono più o meno così:

Mi sdraio sul letto e spengo la luce, il mio amato oggi verrà.

I treni sono due volte al giorno, uno arriva di notte.

Sento il loro sferragliare: glin, glin, glon. Sì, lui è vicino.

La notte ha molte ore, ciascuna più triste dell'altra.

Solo una è felice: quando il mio amato arriva.

Qualcuno sopraggiunge, qualcuno bussa, qualcuno chiama il mio nome.

Sì, lui è arrivato.

Alla fine ci accorgeremo che la bellezza annunciata nel titolo non era quella straordinaria e magnifica di Roma poiché “tutto non era che un segno, un indizio, il trasalimento di una bellezza più umana, più «grande», che si intuisce e di cui sveglia la nostalgia, e che non appare mai compiutamente” (Sinisi 2014). Per capirlo il percorso è ancora lungo. Bisogna anzitutto entrare nella vicenda, che comincia di notte, durante la festa di compleanno di Jep, su una terrazza di un hotel di Via Veneto. «Dal sacro al

profano in un baleno» (p. 12).

2.2. Il vuoto

Il nulla è il vuoto di un turbine, la mancanza di senso, la carenza di sostanza.

2.2.1. Vortice

Un urlo e della musica angelica non resta più nulla. Al suo posto un rumore sparato a tutto volume da un deejey «con gli occhi troppo sbrilluccicanti per essere naturali» (p. 13). Vicino a lui, solitaria e indefessa, balla una ragazza incinta, l'enorme pancia nuda in evidenza. L'immensa terrazza trabocca di una moltitudine d'invitati ufficiali e di imbucati. «Facce da ambasciatori, da spacciatori, casalinghe, intellettuali, funzionari ministeriali, vallette, nobili decaduti, borgatari» (p. 13). Fanno capolino gli amici di Jep. Conversano, ballano, bevono, si confondono nella bolgia degli sconosciuti «[i]n preda a una felicità che mette paura» (p. 13).

Un susseguirsi di primi piani di corpi sudati, adorni di piercing e tatuaggi, impreziositi da diamanti e bigiotteria. Poi «il deejay appronta l'inferno» (p. 13). Un innocuo motivo di Raffaella Carrà, *A far l'amore*, nella versione remixata di Bob Sinclair ha un effetto estraniante spaventoso. Il festeggiato, che oggi compie sessantacinque anni, compare a distanza di alcuni interminabili minuti (a pagina venti nel copione). Sorride amichevolmente a tutti, balla con disinvolta padronanza, sembra divertirsi, è chiaramente alticcio.

Il pezzo in sottofondo cambia, e sulle note de *La Colita* tutti si schierano in due assembramenti. Quindi la macchina da presa si avvicina a Jep, rallentando drasticamente i fotogrammi. Jep si separa dalla mischia, la attraversa, poi ne esce. Appare ora staccato dal gruppo, come il giapponese della prima scena sul Gianicolo. Anche la musica decelera il suo ritmo martellante, diventa «profonda, arcana, sinistra» (p. 22). Tutti, come automi, continuano a ballare al *ralenti*. «Il rumore della folla si sgretola in un sottofondo indistinto, finalmente tollerabile» (p. 22). In primo piano il volto sorridente di Jep, ormai totalmente decontestualizzato. La festa viene inquadrata dall'alto, nel suo insieme. «Spicchi di cupoloni illuminati affiorano nel buio come oasi nel deserto» (p. 23) (Fig. 11). Ed ecco tornare per incanto la musica sacra, che il copione ci dice «sta venendo su, lì dove l'avevamo lasciata» (p. 23). E sopra l'immagine della folla vista dal cielo appare il titolo del film: «LA GRANDE BELLEZZA» (p. 23).

2.2.2. Insensatezza

Il vuoto si manifesta anche come contenuto delle opere d'arte contemporanea in cui,

per lavoro, il protagonista si imbatte. L'esempio più indicativo lo troviamo «nello sdruciolevole mondo delle performance estreme» (p. 35) incontrando Talia Concept (Anita Kravos). Anche «il pubblico dall'aria ostentatamente colta» (p. 35) alla fine resta sgomento o quantomeno incerto sul senso da attribuire a ciò che vede. Nonostante lo spettacolo sia assolutamente spiazzante, Jep riesce a realizzare un'intervista spassosa. La vacuità dell'artista disturba non tanto per l'autolesionismo gratuito e il nichilismo ermetico, ma proprio perché *performer* e *performace* sono di una bruttezza che induce a sorridere per non piangere. Si noti comunque che la bellezza trova sempre il modo di manifestarsi, anche quando il brutto sembra annullare ogni cosa. Qui, come in molte scene, la bellezza s'insinua nello scenario sublime e carico di significato che è il Parco degli Acquedotti, ancora più bello al tramonto.

Il dramma di un'arte che non riesce più a stupire riemergerà a più riprese nel corso della narrazione. Se alla villa di Lillo De Gregorio, «il più grande collezionista d'arte contemporanea di questo paese di debosciati» (p. 115), durante lo spettacolo assurdo e crudele della piccola Carmelina prende miracolosamente forma una pittura stupenda (ma si può chiamare arte il gioco di una bambina con i colori?), la sagoma di Trumeau creata dal lanciatore di coltelli o la rappresentazione soporifera di Romano al piccolo teatrino off dimostrano d'essere forme di un'arte stanca, tirata per i capelli, che non ha più nulla da dire. Il passato è certamente troppo ingombrante: Roma trabocca di un patrimonio di storia, civiltà e meraviglia talmente enorme da risultare insopportabile.

2.2.3. Inconsistenza

Il vuoto costituisce infine la sostanza di molti personaggi. Pensiamo a Orietta (Isabella Ferrari), «una ricca milanese malata di noia e di culto narcisistico della propria bellezza» (Brogi 2013: 4), che spalanca una finestra su una voragine. Dopo una serata trascorsa con i soliti amici, Jep riaccompagna a casa la donna, appena conosciuta. Sul finire della passeggiata «[l]a straordinaria musica di Taverner sfiora la bellezza della fontana del Moro di una Piazza Navona vuota e addormentata, conferendole una bellezza nascosta, sconosciuta» (p. 55) (Fig. 12). Orietta, come se parlasse da sola, declama di punto in bianco qualcosa che fa sobbalzare Jep. È la conclusione del suo romanzo: «*A luce intermittente, l'amore si è seduto nell'angolo. Schivo e distratto. Esso è stato. Per questa ragione, non abbiamo più tollerato la vita*» (p. 55). L'immagine anticipa il finale del film in cui compare Elisa a vent'anni, di notte, sull'isola, accarezzata dalla luce intermittente del faro. «L'ho letto da ragazza il tuo libro. E il finale non l'ho mai dimenticato» (p. 55), commenta Orietta. Jep è lusingato: «Nessuno mi citava più da decenni» (p. 55). Peccato

che però quella che segue sia un'osservazione banale: «Si capisce che quando l'hai scritto dovevi essere un uomo molto innamorato» (p. 55). Arrivati al centro della piazza, questa donna tanto bella quanto priva di sostanza riesce a evocare e a sciupare all'unisono una visione incantevole: «Lo sai che una volta ho visto Piazza Navona ricoperta di neve?» (p. 55). Jep s'illumina: «Ah sì? E com'era?» (p.55). Risposta disincantata: «Bianca» (p.55). La passeggiata finisce qui. La dimora romana di Orietta si trova all'interno di Palazzo Pamphilj, attaccata a Sant'Agnese in Agone (Fig. 13). Una cornice di splendore inconcepibile, privilegio di pochi che non se ne stupiscono nemmeno più, condannati come sono a vivere dentro una bellezza che è quotidianità. «Piena periferia» (p.55) osserva Jep nella sceneggiatura, e nel film la battuta si espande: "JEP: Che lavoro fai? / ORIETTA: Sono ricca. / JEP: Bellissimo lavoro."

«A letto, Jep e Orietta fumano. Siamo nel mondo del "dopo."»

ORIETTA: Sai che faccio delle foto? A me stessa. Per conoscermi meglio. A tutte le ore del giorno. Degli autoscatti col telefonino. [...] I miei amici di Facebook dicono che faccio delle belle foto.

JEP: *Scommetto che ce ne sono anche di te nuda [...]*⁴

ORIETTA: Vorresti vederle?

JEP (*mentendo*): Certo». (pp. 57-58)

Compiaciuta, Orietta momentaneamente si dilegua – «OK, vado in bagno e poi prendo il computer» (p. 58). Jep, rimasto solo, si alza, si affaccia sul finestrone della stanza aperto su Piazza Navona che dorme. Parte col tono pacato di sempre la sua voce fuori campo che ci regala questa perla di saggezza: «La più consistente scoperta che ho fatto pochi giorni dopo aver compiuto 65 anni è che non posso più perdere tempo a fare cose che non mi va di fare» (p. 58). Senza salutare, Jep si dilegua. Prima di far ritorno a casa lo vediamo camminare nell'aria limpida dell'alba lungo le sponde del Tevere, nel tratto tra Ponte Sisto e Ponte Cavour. «Riparte, dove si era interrotta, la musica sacra» (p. 58).

2.3. Questa è la mia vita. Ed è *Niente*

Dalle serate mondane Jep Gambardella torna sempre a piedi. «Si accende una sigaretta. Fuma e respira profondamente. Assapora Roma. Se non sta fumando, passeggia con le dita intrecciate dietro la schiena, come Don Abbondio» (p. 27). Intorno a

4 Nel copione non compare il verbo di atteggiamento proposizionale "scommetto ...".

lui solo quiete, lampioni che si spengono all'unisono, piazze deserte, il rumore dell'acqua delle fontane, religiosi che s'intravedono dietro i cancelli dei conventi, maggiordomi filippini o indonesiani che portano fuori i cani. Le sue passeggiate sono come isole disseminate lungo il corso liquido del racconto. Durante questi intervalli meditativi in solitario Gambardella sembra quasi uscire dal tempo: "si aggira con grande curiosità, spesso si ferma e sorride. Non giudica mai. Altre volte il suo passo rallenta di fronte allo stupore" (D'Orazio 2014: 24). Una suora dalla veste bianca, in bilico su una scala a pioli, raccoglie delle arance da un albero all'interno di un piccolo parco. È il Giardino degli Aranci sull'Aventino, una delle tante trovate narrative del film (Fig. 14). Sorrentino ha confuso parchi e cortili, ha inventato percorsi, senza ricostruire quasi nulla in un teatro di posa. Ed è stupefacente vedere come vengano mescolati spazi, dettagli e punti di vista che sullo schermo sembrano connessi, ma che nella realtà appartengono a luoghi diversi, tutti comunque "scrigni di capolavori, pezzi unici di una città che il mondo ci invidia" (D'Orazio 2014: 3).

Notevole è la trovata di usare come set il Tempietto del Bramante, un gioiello d'architettura considerato tra gli esempi più significativi d'arte rinascimentale (Fig. 15). Durante una delle sue passeggiate, Jep si perde all'interno di questo tempio greco in scala ridotta edificato nel 1500 per volere dei re cattolici. Racchiuso tra le mura del cortile della chiesa di San Pietro in Montorio, accanto all'ambasciata di Spagna, il Tempietto consta di dodici colonne doriche disposte a cerchio (Fig. 16). Non c'è un solo elemento dissonante in questo edificio perfetto, luogo di massima calma e icona ideale d'armonia (D'Orazio 2014: 75). All'interno c'è un altare con una statua di San Pietro che si credeva fosse stato martirizzato proprio qui. La cripta si può vedere da una grata posta nel centro del pavimento (Fig. 17 e 18). In essa, nella storia, si nasconde una bambina fuggita alla madre che in grande apprensione la cerca gridando il suo nome intorno al colonnato: «Francesca! Francesca! Francesca!» (p. 69). Nel film la scena si estende. Jep entra nel Tempietto e dalla grata vede Francesca che lo fissa e poi, severa, gli chiede: "Tu chi sei?" Jep, trasalisce. Abbozza una risposta: "Io..." Ma bruscamente la bambina lo interrompe: "Tu non sei nessuno."

Comunque lo s'interpreti, questo incontro è significativo. È collocato dopo la visita che Jep e Alfredo Marti compiono alla tomba di Elisa al Cimitero del Verano, e dopo la notte in cui Jep sogna Elisa adagiata su uno scoglio, come sempre ventenne. Nel sogno sta nuotando ed è spaventato perché a tutta velocità piomba nella sua direzione un gigantesco Riva Aquarama. Jep capisce subito che non può uscire dalla traiettoria del motoscafo e istintivamente opta per l'immersione. La chiglia passa sopra di lui. Pochi

secondi dopo riemerge, illeso, e non ha più sessantacinque anni ma venti «ed è di una bellezza devastante» (p. 68). Jep che riaffiora ventenne dal mare simbolizza il rispuntare del ricordo di un periodo cruciale della vita, quello “in cui si siglano i patti autobiografici – e a cui si ritorna come punto mentale e pietra di paragone di come avrebbe potuto essere l’esistenza se avesse preso uno snodo piuttosto che un altro” (Squillaci 3013). Allo stesso modo Francesca, immersa nel sotterraneo del Tempietto, rappresenta un momento dell’esistenza incontaminato e pieno di futuro, che contrasta con l’ossidazione, le ammaccature e il disfacimento prodotti dal passare del tempo.

In un contesto totalmente opposto, durante una festa straziante sul suo terrazzo, Jep si rivolge a Trumeau: «JEP: “Chi sono io?” Così cominciava un romanzo di Breton. / TRUMEAU: E naturalmente nel romanzo non c’è la risposta» (p. 155). Lo ritroviamo poi seduto in disparte, con la colf filippina Ahè (Silvia Munguia).

«AHÈ: Quando finisce strazio, dottore? [...]

JEP: Questa è la mia vita. Ed è niente. Flaubert voleva scrivere un romanzo sul niente e non c’è riuscito. Come potrei riuscirci io?

Ma Ahè non ci ha badato proprio alla confessione del nostro. Si limita a girarsi verso di lui e a porgergli una tisana.

JEP: Sei una donna ingenua e per questo meravigliosa, Ahè. Tu pensi di potermi aiutare a forza di tisane. Ma le tisane non servono a un cazzo. Lo capisci, chérie?

AHÈ: Non è vero. Tisana aiuta.

Jep, rassegnato, fa un sorso sulla superficie bollente della tisana.

JEP: Buona. Grazie, farabutta». (pp. 157–158)

Il fatto che Flaubert aspirasse a scrivere un romanzo *sul* niente (nel film si usa la parola ‘nulla’) ci viene detto due volte. La prima è nella scena menzionata nell’introduzione. La seconda in quella appena citata. C’è tuttavia un errore di traduzione, immaginiamo voluto dato che in questo film nulla sembra essere lasciato al caso. Come hanno fatto notare in molti, Flaubert non voleva fare un romanzo *sul* niente ma un “*livre sur rien*,” ossia *su* niente.⁵ Sognava, dice Squillaci (2013), un romanzo privo di una storia portante, senza una trama proliferante e senza “romanzesco,” come gli scrittori (ad esempio Balzac, cui probabilmente Flaubert alludeva) facevano i romanzi allora,

5 Il riferimento è a un passaggio di una lettera a Louise Colet (16 gennaio 1852), in cui Flaubert spiegava: “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air [...]”

poggianti tutti su un tema centrale e su colpi di scena. Questo romanzo “*sur rien*,” Flaubert lo ha poi scritto: è *L’educazione sentimentale*.

Com’è questo romanzo dal punto di vista strutturale? Proprio come *La grande bellezza* di Sorrentino, “ossia un’opera che rinuncia a una trama “a piramide” e che si sviluppa per suites di scene, avendo come punto di concatenamento la “coscienza” di Frédéric Moreau lì e la coscienza di Jep Gambardella qui” (Squillaci 2013).

3. Le radici

Le radici sono il patrimonio di sapienza e di valori che diamo per scontato, o che ignoriamo di possedere e di aver ereditato. Sono anche la grande bellezza monumentale di Roma, le macerie del Colosseo e dei Fori Imperiali (Fig. 2, 3, 4) che per secoli sono stati cava di marmo per i cantieri dei palazzi barocchi, delle nuove chiese, della Basilica di San Pietro (D’Orazio 2014: 18). Comunque le si voglia definire, le radici sono macigni granitici, sculture di marmo, e verità ferme scolpite nella pietra, che ci tengono agganciati al passato e al reale. Sono fari nella notte che ci permettono di non naufragare nel mare nero del nulla, che ci guidano nel presente e nel futuro che sono solo vuoto per chi non ha una Storia da raccontare.

3.1. La bellezza nel buio, e l’illusorietà delle glorie mondane

Via Veneto, esterno, notte. Il quartiere è spento. Non incroceremo mai più Ava Gardner o Audrey Hepburn, Marcello Mastroianni o Gregory Peck. Quelli che ora ci passano davanti sono individui estranei e dissonanti, che probabilmente non hanno mai sentito parlare de *La dolce vita*. Sono ricchi cinesi ubriachi in limousine, escort russe, sceicchi accompagnati da donne velate di nero che cenano in ristoranti dove il piatto forte è carbonara scotta. L’atmosfera è cupa, come la musica. Ma il suono rassicurante di una voce amica irrompe.

«VOCE MASCHILE: A fijo de ‘na mignotta!

Jep si volta. Da una stradina laterale di Via Veneto sotto la porticina di un locale di strip-tease; un uomo sui sessantacinque [...], un sorriso da malandrino da strada, si sta rivolgendo a Jep. Il nostro protagonista lo riconosce all’istante e gli va incontro, abbastanza contento di vederlo.

JEP: Egidio bello.

Si abbracciano [...].

EGIDIO: A stronzo. Saranno trent’anni che nùn te vedo». (pp. 83–84)

Dopo essersi esibita in uno show alquanto scadente, Ramona, la figlia quarantenne di Egidio, quando si siede accanto a Jep «non dice nulla», «guarda il nulla», «se ne sta di profilo, in silenzio a guardare il nulla» (p. 89). Lui è incuriosito dalla sua «dolcezza recondita, segreta, occultata strategicamente da una sofferenza che, al momento, a un primo sguardo, non è decifrabile». L'entrata in scena di Ramona avvia il secondo svicolo narrativo. La spogliarellista morirà di lì a poco. Prima però Jep riesce a instaurare con lei, se non un rapporto d'amore a tutti gli effetti, una relazione in cui ci si vuole bene. «Sì», ammetterà, «in effetti, avevo dimenticato cosa significasse "voler bene"» (p. 137).

Con Jep, Ramona ha anche l'occasione di vedere com'è fatta la bellezza. Mentre decidono di sfilare via da un ricevimento notturno (la festa alla villa di Lillo), i due s'imbattono in un personaggio misterioso, inventato da Sorrentino per realizzare una delle sequenze più strabilianti del film. Si tratta di Stefano (Giorgio Pasotti), l'amico delle principesse, che per lavoro possiede le chiavi dei più bei palazzi romani. Le custodisce in una borsa rigida da cui non si separa mai.

«Stefano sorride e, con un cenno del capo che allude a tutto ciò che avviene nel salone, dice:

STEFANO: Roma è molto peggiorata.

JEP: In modo verticale. Hai la borsa con te?

STEFANO: Ce l'ho sempre con me.

[...] Jep s'illumina di gioia.

JEP: Ti va?

STEFANO: Sempre meglio che stare qua.

Jep è radioso per la risposta. [...]

JEP: Ramona, vorresti vedere come è fatta la bellezza?». (p. 125)

Parte in sottofondo «uno dei più begli esempi di musica sacra mai composti» (p. 125), *The Lamb* di John Taverner, e il tour ha inizio. Si parte dal portone che dà accesso al parco di Santa Maria del Priorato, una delle sedi romane dei Cavalieri di Malta (Fig. 19). Stefano infila una chiave nel buco della serratura più famoso della città, lo spioncino che incornicia perfettamente il Cupolone (Fig. 20), poi apre il portone e davanti agli astanti c'è solo l'ineffabile chiarore azzurro di San Pietro. Entrano in un interno buio. Stefano si presenta con un candeliere sormontato da decine di candele accese. Da qui in poi, fino all'aurora, senza altra luce che quella flebile dei ceri, i tre avventurieri attraverseranno saloni, percorreranno labirinti di siepi, saliranno e scenderanno scaloni di marmo. Sotto i

loro occhi estasiati, si materializzerà la bellezza: «[...] cornici scintillanti, cupi dipinti, bianche sculture di donne [...], scalinate elicoidali, sinistri colonnati,[...]. Tutti illuminati per repentine sciabolate di luce al passare del candelabro» (p. 127). Nel silenzio «[L]a musica sacra raggiunge vette che fanno ammutolire» (p. 127) e lo spazio dei luoghi percorsi si configura in netta antitesi al vortice delle feste assordato da musiche latinoamericane, gremito di corpi sudati, o percorso da tristi trenini che non vanno da nessuna parte.

Lo spazio immaginario di questa bellezza artistica, come si è già detto, è un mosaico fatto di tessere assolutamente reali. Sono le sale di Palazzo Odescalchi, la scalinata di Palazzo Braschi, il cortile di Palazzo Altemps. In uno dei momenti più lirici, lo sguardo della macchina da presa si posa sulle sculture dei Musei Capitolini. In un cortile si scorge la gigantesca statua sdraiata di una divinità fluviale: è il Marforio, rappresentante il Tevere (Fig. 35). In un barlume che subito si spegne si riconosce a stento la sagoma di qualcosa che è struggimento allo stato puro: il Galata Morente, il guerriero nudo sconfitto, ferito a morte, che piange, consapevole che la sua vita tra poco si spegnerà (Fig. 21 e 22). Appare poi l'ombra di qualcosa che è troppo bello, tanto che lo sguardo non riesce a sopportarne a lungo la visione: la Venere Capitolina (Fig. 23 e 24). Gli occhi di Jep si arrestano invece su un dipinto che gli impone di fermarsi, mentre Stefano e Ramona sono già in un'altra stanza. Raffigura una donna enigmatica che «offre senza pudore e, al contempo, con impressionante candore, i suoi seni nudi a chi si trova a passare» (p. 127). È *La Fornarina* di Raffaello, custodita a Palazzo Barberini. Il ricordo va ancora a Elisa.⁶

Prima di sbucare magicamente nel parco di Villa Medici, adorno del gruppo scultoreo dei Niobidi, dove all'albeggiare la passeggiata finisce (in quelle ore Andrea si schianterà con l'auto), Ramona riesce a infilarsi nella Falsa Prospettiva del Borromini (Fig. 25 e 26). Con un sorriso colmo di sorpresa ne svela il segreto: “Avete visto? Sembrava enorme e invece è piccola piccola.” Realizzata su richiesta del cardinale Bernardino Spada, la galleria produce un'illusione ottica fantastica. A guardarla dall'esterno sembra lunga una quarantina di metri, ma non arriva a otto (D'Orazio 2014: 55). Borromini ha creato un falso prospettico inclinando il pavimento e abbassando gradualmente la volta. La statua posta nel giardinetto minuscolo cui il tunnel di colonne conduce sembra a grandezza naturale. In realtà non supera i sessanta centimetri (Fig.

6 L'inquadratura del dipinto, come ha fatto notare Nicasì (2014: 518), è accompagnata da un rumore quasi impercettibile del mare in sottofondo, lo stesso suono marino che Jep ode ogni volta che fissa il soffitto della sua stanza e vede il mare.

27). Ramona, infondo al colonnato, appare alta come un gigante, ma è tutto un trucco dall'alto significato morale. Come spiega la ragazza che guida chi ha l'occasione di visitare questo piccolo tesoro d'arte barocca, per volere del cardinale, il gioco doveva avere una funzione ammonitrice: ricordarci che le apparenze ingannano e che le grandezze terrene sono illusorie.⁷

È più o meno la logica che sorregge lo show di Arturo (Vernon Dobtcheff). Jep lo incontra una sera, poco dopo la scomparsa di Ramona, alle Terme di Caracalla (Fig. 31 e 32).

«[C]ontro lo sfondo monumentale delle terme, in mezzo al prato, da sola con i suoi irreali cinque metri d'altezza, illuminata dai proiettori, c'è una giraffa. Guarda l'infinito, al di là degli alberi, mentre emette un disperato landito. Jep è anche lui lì, e a bocca aperta per lo stupore fissa la giraffa. Arturo sta provando il numero clou del suo spettacolo di magia, la scomparsa della giraffa.

ARTURO: Jep, che ci fai da queste parti? [...]

JEP: Fai scomparire la giraffa?

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

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

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

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

Jep si volta, dietro di lui c'è Romano. È venuto a salutarlo. Sta per partire, lascia Roma definitivamente perché a sua detta questa città dove ha vissuto per quarant'anni lo ha molto deluso. Arturo, in lontananza, con fare allegro richiama Jep all'attenzione. Lui si gira: «La giraffa non c'è più. Sparita» (p. 151).

7 Come commenta D'Orazio (2014: 46), a Roma la nobiltà architettonica degli esterni non teme confronti con la magnificenza degli interni. Sorrentino sembra aver subito il fascino misterioso dei molti palazzi privati che nascondono tesori accessibili solo a chi li possiede. Gli interni di Palazzo Spada (Fig. 28-30) sono un esempio di dimora privata traboccante di oggetti artistici d'inestimabile valore oggi adibita a museo. Come indicano i personaggi di Orietta, Viola, delle principesse, molti sono però i palazzi chiusi, abitati ancora dalle famiglie patrizie che contribuirono a edificare tali tesori, o da nuovi proprietari che li hanno acquistati. Rappresentano scrigni di una bellezza segreta, spazi rimasti sempre uguali a se stessi per secoli in cui si respira un tempo eterno (D'Orazio 2014: IX).

3.2. L'illusione dell'eterno presente

“Ho fatto un film sul tempo [...], l'unico soggetto che mi interessi” ha dichiarato Sorrentino riguardo a *Youth* (2015), il suo ultimo film (Solinas 2015). Ma anche quello che stiamo analizzando è un film sul tempo. Una delle scene più belle, a parere di chi scrive, è l'incontro notturno di Jep con Fanny Ardant che impersona sé stessa. Questo momento, come molti altri, non ha nessuna relazione con quel poco di trama che c'è. Sorrentino lo ha aggiunto durante le riprese. Forse come un omaggio una delle icone del cinema europeo (D'Orazio 2014: 28). L'attrice incrocia fortuitamente Jep su una scalinata che attraversa il quartiere Boncompagni Ludovisi, tra Via Veneto e Piazza Barberini, uno dei luoghi de *La dolce vita*. La scena ricorda un po' l'incontro tra Joe Bradley e la principessa Anna a Trinità dei Monti. Ma i tempi sono cambiati. Madame Ardant compare all'improvviso, come una visione celestiale. È di una bellezza abbagliante, nonostante l'età. Solo un cenno di saluto tra Jep estasiato e l'elegante signora che discreta, e divertita per esser stata riconosciuta, annuisce alla luce di un lampione, poi sparisce nell'oscurità. È la bellezza che si materializza quando meno ce l'aspettiamo, in un bagliore che, sfuggente, attraversa lo spazio buio, ci passa accanto, ci regala un sorriso e svanisce malinconicamente come un angelo. La musica ritorna, questa volta è *The Beatitudes* di Vladimir Martynov.

L'opposto di questa bellezza, che non perde il suo smalto nonostante la vecchiaia che avanza inesorabile, lo vediamo da Alfio Bracco (Massimo Popolizio), il chirurgo estetico dei VIP da cui Jep secondo il copione si recherebbe per un servizio giornalistico, ma nel film siamo portati a credere che ci vada per un ritocco. Bracco, che chiama le pazienti “amore” e pretende da loro lo stesso appellativo («Non mi chiamare professore. Chiamami amico o amore» p. 188) è una vera catena di montaggio vivente. Nel suo ambulatorio, allestito in un maestoso salone antico traboccante di decori e fregi, siringa alla mano, a colpi di 700 euro a iniezione, regala l'illusione che il tempo possa essere fermato, o addirittura riportato indietro:

«RAGAZZA: In verità il mio fidanzato dice che non ne avrei bisogno.

ALFIO BRACCO: Ma certo che ne hai bisogno, amore. Tutti ne abbiamo bisogno. (*Inietta.*) È che l'amore del tuo partner lo acceca e *non gli consente di vedere le cose come stanno* [corsivo nostro]. Ecco, ora ti ho rimessa al mondo». (p. 188)

Se, come ha osservato Nicasi (2014), poniamo fra parentesi la critica sociale e le varie letture del film, tra cui la chiave letteraria, quest'opera di Sorrentino può essere

letta come un'amara rappresentazione dell'invecchiamento. Alla domanda "Che cosa ti piace di più veramente nella vita?" gli amici di Jep, da ragazzi, rispondevano regolarmente: "La fessa," mentre per Jep la risposta era: "L'odore delle case dei vecchi." La vecchiaia, fa notare Nicasì (2014), effettivamente s'insinua in questo film come un odore. Un aroma fermo e acre di medicine, un senso di aria bloccata dietro finestre chiuse, che precipitando nel vortice della vita mondana Jep ha voluto dimenticare. "Ha tenuto lo sguardo spalancato su un eterno presente: la festa di compleanno è l'emblema dell'orgia di immagini, suoni, movimento e «fessa» nella quale si è tuffato" (Nicasì 2014: 516). È anegato nel piacere delle *sensazioni* fugaci dei sensi, perdendo il contatto con i *sentimenti* profondi del cuore, risucchiato in un vuoto di serate passate accanto a donne con cui non ha nulla da spartire, o culminate in esperienze squallide, come quella con la coppia esibizionista.

A cambiare la prospettiva di Jep è Ramona, che riesce a vedere il mare sul soffitto della sua stanza, e che vede il suo pianto a diretto al funerale del figlio di Viola. Un pianto che Jep categoricamente escludeva dal suo manuale di vita:

«A un funerale, non bisogna mai dimenticarlo, si va in scena. [...] Dunque, regola fondamentale, a un funerale non bisogna mai piangere. Perché non si deve mai rubare la scena al dolore dei parenti. Questo non è consentito. Perché è immorale». (pp. 130–132).

È però un altro Jep quello che guarda Ramona che gli dorme accanto, la notte dopo la messa funebre.

«Lei si muove un po,' come se stesse per svegliarsi, si gira verso di lui. [...] Allora Jep dice:

JEP: È stato bello non fare l'amore.

A occhi chiusi Ramona sorride.

RAMONA: È stato bello volersi bene».

"È stato bello starsene quieti al riparo della bellezza" (Nicasì : 518) senza volerla usare, scartare, dimenticare. Ed è ironico aver trovato ora questa bellezza quieta, per doverla subito perdere. «Spendo tutti i miei soldi per curarmi» (p. 139) confessa Ramona nella stessa scena.

A rivelare completamente a Jep la falsità dell'eterno presente in cui per quarant'anni

è stato immerso sarà una mostra fotografica, una gigantesca sequenza di ventimila e passa foto che, a differenza delle altre opere d'arte contemporanea comparse sulla scena, ha molto da dire. È «la più incredibile autobiografia fotografica di un uomo» (p. 162) la rassegna di Ron Sweet (Ivan Franek). L'artista espone il suo ritratto fotografico dal primo giorno di vita fino al presente. Cinquantacinque anni di foto, una al giorno, senza interruzione, un'impresa ciclopica e costante, ideata dal padre alla nascita di Ron e proseguita da lui dai quattordici anni in avanti. La musica sacra accompagna Jep mentre passa in rassegna i primi piani che mostrano l'impercettibile, paziente e minuzioso trascorrere del tempo sulla faccia di Ron Sweet che poco a poco cambia. «Neonato, bambino, adolescente, ragazzo, giovane uomo, adulto, prossimo a essere anziano» (p. 162). Jep si commuove di fronte a questo documento che cristallizza segmenti minuscoli di tempo nel tentativo vano e drammatico di fermarlo. Ed è un capolavoro perché non nega, come fa Bracco, la realtà. Ron Sweet osserva il corso della natura, guarda in faccia *le cose come stanno*, le accetta in tutta la loro evidenza, senza alcuna pretesa di contraffarle. È nel momento in cui ci si apre al mistero che la Bellezza ci mostra il suo volto.

3.3. Il divino

Come il nulla, o il non essere, anche il divino, ovverosia l'Essere, ha varie forme in questa storia. Si manifesta nella musica sacra che come un sussurro di Dio nasce nelle chiese, ne attraversa le navate, esce nelle strade, entra nei palazzi, bacia i volti delle statue, accarezza i dipinti, sale sulle terrazze delle feste. S'interrompe, sembra sparita, travolta dal rumore, ma poi riprende, a indicare la presenza di qualcosa di maestoso che trascende «lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile» (p. 217), rimettendo sempre la vita a fuoco.

Con il divino Jep cerca di instaurare un rapporto quando comprende che non gli resta più nulla cui aggrapparsi. Entra così nello spazio di un'attesa, un vuoto che implora di essere colmato. Torniamo al preludio, alle note di *I lie*, le parole della cui lirica somigliano in modo impressionante a una poesia di Sergio Caproni, *Aspettando Silvana* (1999):

*Ogni sera aspetto.
La fronte appoggiata al vetro
della finestra, aspetto
il minibus. [...]*

*È qui. Un'altra volta viene
— verrà — senza
che io ne abbia scorto o udito
(quasi fossi di sasso)
la figura: il passo.*

Ma a sua volta, il testo di Caproni ricorda i versi di Clemente Rebora (cfr. Mussini & Scheiwiller 1988):

*Dall'immagine tesa
vigilo l'istante
con imminenza di attesa —
e non aspetto nessuno [...]
Ma deve venire,
verrà, se resisto [...]
verrà a farmi certo
del suo e mio tesoro [...]
verrà, forse già viene
il suo bisbiglio.*

Il divino irrompe all'improvviso, nel silenzio, senza che se ne avverta l'incedere. Quando lo si cerca, a volte, può però succedere che non lo si trovi. È quanto accade a Jep con il Cardinal Bellucci (Roberto Herlizka), che compare durante un ricevimento offerto in una ricca tenuta di campagna. Glielo indica l'amico Lello Cava: «'O soglio pontificio sta aspettann'a isso. Io l'ho conosciuto alla festa di carnevale di Giada Ricci. E sono anni che gira la voce che da giovane è stato il migliore esorcista d'Europa» (p. 167).

«JEP: Mi stai pigliando un'altra volta per il culo?

LELLO CAVA (*serissimo*): No. Perché io non scherzo mai col demonio.

Jep rimane a guardare il cardinale a lungo. Sta pensando Jep». (p. 168)

Poi tenta un approccio, imbarazzato, a disagio: «Ecco, è da qualche tempo che, da un punto di vista spirituale, non so come dire, ... io ho delle domande ...» (p. 172). Ma la mente del prelado, interessato più a dispensare sofisticate ricette di cucina che consigli spirituali, è altrove. Ironicamente Bellucci avrà l'onore di cenare insieme a Suor Maria, la

vecchia missionaria venuta dall'Africa che tutti chiamano già "la Santa" e che, suo malgrado, è una celebrità internazionale, proprio a casa di Gambardella. «Clima temperato e cena amabile sulla terrazza di Jep» (p. 195), ma la presenza della Santa in quel contesto è un'incongruenza nata da un malinteso, nel vano tentativo di Dadina di realizzare uno scoop. Durante la cena si scopre che Suor Maria non solo non concede interviste, ma non parla proprio. Per lei parla sempre il suo assistente (Dario Cantarelli).

«DADINA: Mi scusi, ma perché risponde sempre lei al suo posto? Lasci parlare Suor Maria, no!»

Cala il silenzio. L'assistente annuisce mansueto [...]. Tutti gli occhi precipitano sulla Santa. Finanche il cardinale si ridesta e attende le parole di Suor Maria. Lei, la Santa, [...] abbandona il suo sguardo nel vuoto per penetrare profondamente, con una forza strabiliante dello sguardo, gli occhi di Dadina. Finalmente parla [...].

SANTA: Signora, io ho sposato la povertà. E la povertà non si racconta, si vive». (p. 200)

Il cardinal Bellucci, millantando un'improbabile affinità di vedute, cerca di colmare il silenzio imbarazzato sceso sui commensali, commentando la portata di quell'enunciato che ha ammutolito tutti: «Che parole vere, giuste e potenti!» (p. 201). Ma quando l'assistente comunica ai presenti che Suor Maria quasi non mangia e che giù in Mali, nonostante assista i suoi malati ventidue ore al giorno, si nutre esclusivamente di radici, Bellucci, a cui non pare vero di poter tornare a monopolizzare la discussione, cogliendo l'attimo propizio cerca di propinare l'ennesima ricetta: «Anch'io, la sera, alle volte, per restare leggero, preparo delle splendide radici amare al limone. Dunque, prendete una bacinella d'acqua, aggiungete il succo di mezzo limone [...]» (p. 202). Jep, visibilmente innervosito, lo interrompe. Ricorda al cardinale il suo incontro nella tenuta accanto al bosco dei Tebaldi, quando gli si era avvicinato e aveva tentato di porgli delle domande sulla fede, sul significato profondo della spiritualità, ma lui era corso via a vedere le puzze. Bellucci lo invita a fargli le stesse domande adesso, ma Jep risponde che ora non ha più senso: sarebbe troppo deludente scoprire che il cardinale non ha risposte. «È estate, ma è calato il gelo e una dissolvenza al nero» (p. 202). Ed è il momento più buio della notte. Dio, insomma, sembra negarsi. A quanto pare, però, non è così.

Ritroviamo Jep e la Santa sulla terrazza la mattina dopo, mentre albeggia, immersi in una visione irreal e incomprensibile. Abituata com'è a dormire su un giaciglio di cartone e trovando «scomodo» l'hotel dove è stata alloggiata (LELLO CAVA: «È la

prima volta che sento che l'Hassler è scomodo!» p. 197), dopo la cena Suor Maria è scomparsa. La si ritrova addormentata a terra, su un tappeto nella camera di Jep dove verrà lasciata per tutta la notte. La mattina seguente, nell'atmosfera rosa del giorno che sta per nascere, il davanzale della terrazza di Jep è invaso da qualcosa che assomiglia a uno stormo di circa duemila fenicotteri, fermi e muti. Uno muove giusto una palpebra per ricordare che è tutto vero. Jep, tazzina di caffè alla mano e cucchiaino tintinnante, è imbambolato. «In un silenzio sospeso, contro le luci dell'alba, Jep e la Santa guardano gli uccelli fermi e bellissimi» (p. 211). Ed ecco che la Santa dice qualcosa di assurdo: «Lo sa che io conosco i nomi di battesimo di tutti questi uccelli?» (p. 211). L'assistente, che non l'abbandona un istante, sorride e annuisce convinto. Jep fatica a dissimulare un pensiero che sorgerebbe in chiunque: la Santa «non ci sta con la testa» (p. 211). Ma a rifletterci bene, queste parole sono il segno che la dimensione del divino ha fatto ufficialmente irruzione. «Non temere perché io ti ho riscattato, ti ho chiamato per nome: tu mi appartieni» (Isaia 43); «Io sono il Signore che ti chiama per nome ... Ti ho chiamato per nome, ti ho dato un titolo, sebbene tu non mi conosca» (Isaia 45). I fenicotteri che assopiti si riposano prima di riprendere il loro lungo volo migratorio verso ovest, ci ricordano l'umanità: una folla di individui stanchi, che ogni giorno deve rimettersi in moto, che però non è più trasversale e anonima se Dio conosce ognuno per nome.

Con le parole pronunciate subito dopo, la Santa non dà più segni di squilibrio. Anzi, coglie Jep in contropiede, lo mette in difficoltà: «Perché non ha più scritto un libro?» (p. 211). Quante volte nel corso del racconto qualcuno gli aveva chiesto la stessa cosa, ma lui svogliato o infastidito aveva sempre glissato. Ora a questa donna decrepita, alta come una bambina, che ha accettato di andare a casa sua perché lo conosceva per nome (anni addietro aveva letto il suo romanzo trovandolo «bello e feroce» proprio com'è «il mondo degli uomini» p. 199), Jep dice la verità: «Cercavo la grande bellezza, ma non l'ho trovata» (p. 211). La Santa non aggiunge altro. Dopo un intervallo lunghissimo riprende a parlare:

«Sa perché mangio solo radici?

Jep, paziente, si volta. Guarda la Santa. Lei distoglie lo sguardo dal vuoto [...].

JEP: No. Perché?

SANTA: Perché le radici sono importanti». (p. 212)

“Oggi siamo oscillanti perché non c'è il riferimento a qualcosa di vero, non c'è la sicurezza della saggezza. Non ci sono delle verità ferme, ma solo verità da afferrare a

seconda delle circostanze” (Stoppa 2015). Sono parole di Raffaele La Capria, scrittore “napoletano di Roma” il cui nome, a differenza di D’Annunzio, Flaubert, Céline, Breton, e d’altri romanzieri, non viene mai pronunciato né sottinteso nel film. Sorrentino, tuttavia, poche ore dopo l’Oscar, lo ha citato come uno dei fari del sua formazione, al punto che La Capria può essere ritenuto l’ispiratore del personaggio di Gambardella. Per capire il senso dell’ultimo enunciato di Suor Maria, proprio La Capria ci viene in aiuto. Le radici, nella vita di ogni singolo, sono la memoria, che non è una fotocopia dell’esistenza, ma è la vita contemplata, la vita che si giudica, alla luce dei valori che ci sono stati trasmessi, la vita che “pensiamo” di aver vissuto, che è “forse più vera di quella che abbiamo vissuto, che è stata distratta dalla vita stessa” (Stoppa 2015).

La memoria esiste solo quando c’è un giudizio. È il giudizio che crea una continuità di me. [...] Quando noi ci raccontiamo la vita, mettiamo un ordine, un certo ordine, là dove ordine non c’è. Questa è l’importanza della narrazione, di qualsiasi narrazione [...]. L’ordine è per noi necessario, ci colloca in un posto, in qualche cosa di riconoscibile, mentre il caos ci annulla: è un abisso che fa paura. (Stoppa 2015)

Un soffio, e come un uragano, gli uccelli sono volati via. Lo stormo sparisce in un baleno nel cielo terso invaso dalla luce e dalle note di *The Lamb* di Taverner. «Con la musica sacra, Roma sta per svegliarsi, proprio quando tutto sta finendo» (p. 213).

4. Conclusione

La musica, come il vento, sfiora il volto e i capelli di Jep che in una delle scene finali vediamo «su un’altra terrazza, quella di un traghetto» (p. 213) diretto all’isola dove tutto ha avuto inizio. Mentre osserva lo scafo colossale della Costa Concordia e pensa al proprio naufragio, a Roma Suor Maria, «devastata dalla fatica, le ginocchia sul marmo dei gradini, con incalcolabile lentezza, sale la Scala Santa» (p. 215). La stessa che, la tradizione vuole, abbia percorso Gesù al recarsi da Pilato per subire l’interrogatorio precedente la sua Passione (Fig. 33 e 34). Trasferita dalla Palestina a Roma da Sant’Elena, madre dell’imperatore Costantino, i suoi gradini conducono al Sancta Sanctorum, il luogo più sacro del mondo (“Non est in toto orbe sanctior locus” è scritto sull’altare su cui è esposta un’immagine del Redentore acheropita).

Il significato profondo delle poche parole che la Santa ha pronunciato durante la cena («la povertà non si racconta, si vive» p. 200) viene ripreso nel monologo finale: «Finisce sempre così. Con la morte. Prima però c’è stata la vita. Nascosta sotto il bla bla

bla». La vita, che è troppo grande per essere osservata nella sua totalità come fosse un insieme meccanico di elementi coordinati che svolgono una funzione, un apparato umano insomma. È impossibile per noi spiegare, giustificare, capire tutto, e se anche fosse possibile, sarebbe insopportabile poterlo fare. Saremmo obbligati ad avere la conoscenza che ha un dio, o diventare come Suor Maria. Jep sembra averlo capito quando ammette: «Altrove c'è l'altrove. Io non mi occupo dell'altrove» (p. 217).

La vita, che era diventata intollerabile, appare dunque ora per quello che è, e cioè la vita, che deve solo essere vissuta con la volontà stessa di vivere, nella tensione di un'aspettativa che qualcosa di Bello accada. Ciò che, nonostante tutto, ci tiene in vita, spiega appunto La Capria (Stoppa 2015), è proprio l'attesa continua che qualcosa di bello avvenga, che la Bellezza irrompa nel nostro presente, continuamente. Questo non deve finire mai, altrimenti saremmo già morti. Ciò che davvero conta, ovverosia la sostanza, l'essenziale, le radici, non si vede, e quindi non si nota o si dimentica, ma «[è] tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio e il sentimento. L'emozione e la paura. [...] Tutto sepolto sotto la coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo» (p. 217). Jep capisce che tutto quanto lo circonda esteriormente non è governato dal caso ma ha un senso, è il segno di una Bellezza, di una possibile risposta, che se narrata può trasformarsi in creazione. «Dunque, che questo romanzo abbia inizio» (p. 217).

Le ultime splendide inquadrature rievocano l'immagine finale del romanzo di Céline (1932, 1992): “Lontano, il rimorchiatore ha fischiato; il suo richiamo ha passato il ponte, ancora un'arcata, un'altra, la chiusa, un altro ponte, lontano, più lontano ...” (p. 352). Lì il sibilo del rimorchiatore e la Senna, qui il tuffo dell'ardito a volo d'angelo dal Ponte Cavour, e gli archi bellissimi dei ponti romani (Fig. 36).

Riferimenti bibliografici

- Broggi, Daniela (2013). *La grande bellezza* (P. Sorrentino, 2013). *Between* III (5). <http://www.Between-journal.it/>
- Caproni, Giorgio (1999). *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti.
- Céline, Louis Ferdinand (1932). *Viaggio al termine della notte*. Traduzione dall'originale francese (*Voyage au bout de la nuit*) di Ernesto Ferrero. Prima edizione novembre 1992. Roma: Corbaccio.
- D'Orazio, Costantino (2014). *La Roma segreta del film La grande bellezza*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Girard, Danielle & Leclerc Yvan (2003). *Gustave Flaubert, Correspondance: Année 1852*. Rouen: Édition Louis Conard. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm> (ultimo accesso 7/10/15).
- Mussini, Gianni & Scheiwiller, Vanni (a cura di) (1988). *Clemente Rebora, Le poesie (1913-1957)*. Milano: Garzanti.
- Nicasi, Stefania (2014). La quiete dopo la bellezza. *Rivista di psicoanalisi* LX(2): 513-520.

- Sinisi, Fabrizio (2014). Solo un'ora è felice. *Tracce N.1* (Gennaio 2014). <http://www.tracce.it/> (ultimo accesso 7/5/15).
- Solinas, Stenio (2014). Una bellezza così grande da spiazzare i salotti snob. *Il Giornale* (4 marzo, 2014). <http://www.ilgiornale.it/> (ultimo accesso 3/19/15).
- Solinas, Stenio (2015). La montagna incantata di Paolo Sorrentino dove si (ri)scopre la vita. *Il Giornale* (21 maggio, 2015). <http://www.ilgiornale.it/> (ultimo accesso 5/29/15).
- Sorrentino, Paolo & Contarello, Umberto (2013). *La grande bellezza*. Ginevra - Milano: Skira.
- Squillaci, Alfio (2013). "La grande bellezza" di Sorrentino e un pizzico di Flaubert. *Lettera43.it* (26 maggio, 2013). <http://www.lettera43.it/blog/brodo-di-coltura/> (ultimo accesso 7/10/15).
- Stoppa, Alessandra (2015). Aspetto la mia bella giornata. *Tracce N.3* (Marzo 2015). <http://www.tracce.it/> (ultimo accesso 7/5/15).

APPENDICE

Le foto di questo reportage iconografico sono state scattate a Roma nel marzo del 2013 e nell'aprile del 2014 sul "set" de *La grande bellezza*. Mostrano alcuni luoghi chiave del film, frammenti di una bellezza che solo Roma possiede.



Fig. 1 La palazzina di Jap, Piazza del Colosseo N. 9



Fig. 2 Il Colosseo (Anfiteatro Flavio)



Fig. 3 Fori Imperiali



Fig. 4 Fori Imperiali



Fig. 5 Via Giulia



Fig. 6 La statua di Garibaldi sul Gianicolo



Fig. 7 Ponte Sisto



Fig. 8 Lungotevere



Fig. 9 La fonte dell'Acqua Paola



Fig. 10 La fonte dell'Acqua Paola (particolare)



Fig. 11 *Spicchi di cupoloni ... come oasi nel deserto*



Fig. 12 La fontana del Moro



Fig. 13 Palazzo Pamphilj e Sant'Agnese in Agone



Fig. 14 Il Giardino degli Aranci



Fig. 15 Il Tempietto del Bramante



Fig. 16 Le colonne doriche formano un cerchio perfetto

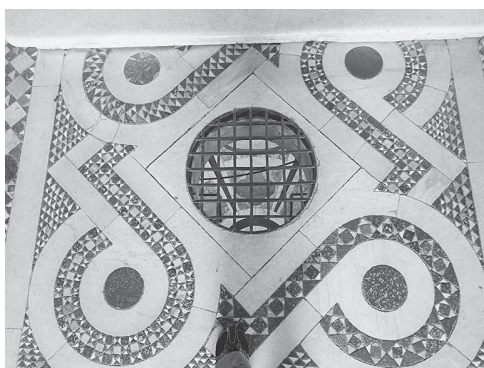


Fig. 17 La grata da cui Jep parla con Francesca



Fig. 18 Interno del Tempietto



Fig. 19 La serratura di Santa Maria del Priorato



Fig. 20 Vista del Cupolone dal buco delle serratura



Fig. 21 Il Galata morente



Fig. 22 Il Galata (particolare)



Fig. 23 La Venere Capitolina

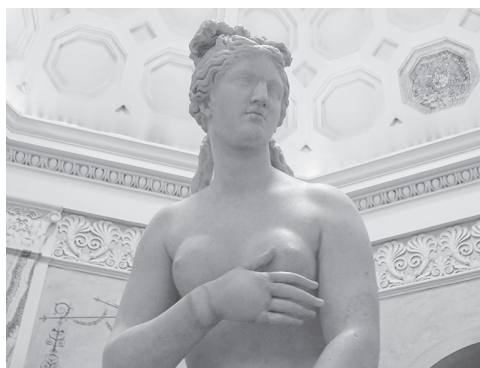


Fig. 24 La Venere (particolare)



Fig. 25 La falsa prospettiva di Borromini (Cortile di Palazzo Spada)



Fig. 26 La ragazza in fondo al tunnel sembra un gigante.



Fig. 27 La statua è piccolissima.



Fig. 28 Interno di Palazzo Spada: esempio di dimora patrizia adibita a museo

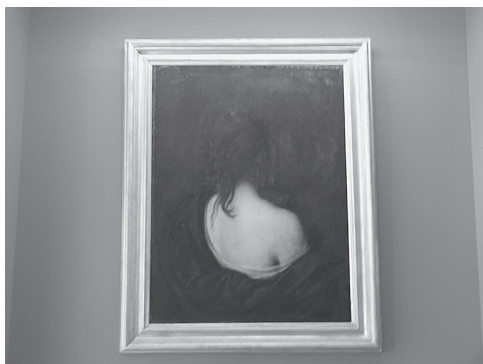


Fig. 29 Un dipinto rinascimentale raffigurante Santa Lucia (Palazzo Spada).



Fig. 30 Sculture d'epoca romana accatastate (Palazzo Spada).



Fig. 31 Terme di Caracalla



Fig. 32 Terme di Caracalla



Fig. 33 Esterno della Scala Santa



Fig. 34 Pellegrini in preghiera salgono in ginocchio la Scala Santa



Fig. 35 Il Marforio, simbolo del Tevere, nel cortile di Palazzo Nuovo



Fig. 36 Vista sul Tevere da Castel Sant'Angelo