

# La noia della grande bellezza: Il film di Sorrentino attraverso il romanzo di Moravia

Francesco Della Costa  
(The Hebrew University of Jerusalem)

## Abstract

This article proposes to read the 2014 Oscar Prize winning film *La grande bellezza*, by Italian director Paolo Sorrentino, alongside Alberto Moravia's 1960 novel *La noia*, taking as a starting point the similarities between the works' protagonists: Jep Gambardella, an eccentric failed writer, in Sorrentino's film, and Dino, a painter who quits painting and is involved in a troubled love story, in Moravia's novel. Both works are homodiegetic narrations of their respective protagonists' memories; both focus on their artistic failure and psychological distress; both of them connect failure and distress with a desperate love. The anthropological analysis of the film's plot and its dialogues aims to demonstrate that film and novel alike, show the existential crisis of an individual: in the novel, the protagonist's crisis is transfigured into the feeling of tedium and deals with the problem of possessing Cecilia's body; in the film, it is symbolised by the upsetting relationship with beauty and is mediated by the languages of memory, love and the sacred. *La grande bellezza* may be considered a representation of man's difficult relationship with reality, in its tautological alternation of beauty and triviality, just as *La noia* was fifty years earlier.

## L'insufficienza della realtà

“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”. È la frase finale de *L'apparato umano*, romanzo giovanile di Jep Gambardella, lo scrittore protagonista de *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino. La frase rivive nelle parole che Orietta, la bellissima donna milanese che abita a Piazza Navona e che Jep seduce senza trasporto, cita a memoria: “L'ho letto da ragazza il tuo libro e il finale non l'ho più dimenticato. [. . .] Si vede che quando l'hai scritto dovevi essere un uomo molto innamorato”. Jep è colpito: “Nessuno mi citava più, ma da decenni. . .”; e si rifugia in una battuta, che si può considerare l'arco di volta della lettura del film che qui presento: “Moravia fece più o meno lo stesso commento. Anche se. . .

argomentò un pochettino meglio!”. Questo dettaglio (che nessun recensore sembra aver colto) mi ha permesso di riguardare il capolavoro<sup>1</sup> di Sorrentino come un film “moraviano”, senza togliere niente all’originalità del regista. Si è parlato delle citazioni sorrentiniane, da quelle letterarie a quelle cinematografiche, esplicite ed implicite, da Fellini a Proust, ma credo che Moravia possa essere una pietra di paragone buona per pensare il film, al di là degli apprezzamenti o dei deprezzamenti modaioli.

In particolare mi sembra appropriato accostare la vicenda di Jep a quella di Dino, il protagonista de *La noia*. Infatti, nonostante il romanzo e il film, come pure i loro protagonisti, siano il prodotto di contesti storico-culturali assai diversi, alcuni elementi comuni ai due personaggi vengono immediatamente in mente e permettono di riconoscere in loro un’aria di famiglia: entrambi sono borghesi e ricchi, entrambi sono artisti che non riescono più a produrre niente di buono,<sup>2</sup> entrambi vivono al centro di Roma ed entrambi raccontano la propria storia in prima persona, anche se la finzione filmica riduce, di necessità, la narrazione omodiegetica di Gambardella agli interventi della voce fuori campo, che segna, peraltro, i passaggi più pregnanti della trama.

Ci sono, però, altri nodi, che chiamerei esistenziali, intorno ai quali le vite dei due personaggi sembrano intrecciarsi e che si potrebbero compiutamente assommare nella polisemantica metafora moraviana della noia. Se Dino si dice afflitto sin dall’infanzia da questa “malattia degli oggetti”, che è il suo male e che consiste in “un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina” (Moravia 7), la voce di Jep inaugura il racconto soverchiando il rumore smodato della festa per il suo sessantacinquesimo compleanno e ricordando il marchio originale di tutta la sua contraddittoria esistenza: “A questa domanda, da ragazzi, i miei amici davano sempre la stessa risposta: ‘La fessa’. Io, invece, rispondevo: ‘L’odore delle case dei vecchi’. La domanda era: ‘Che cosa ti piace di più veramente nella vita?’”. Evidentemente questa particolare disposizione psicologica di Gambardella, che si manifesta come una tensione al morente fin dalla prima età, corrisponde alla mancanza di vitalità che accusa Dino. Non solo: essa lo espone alla stessa “incomunicabilità” di cui si lamenta il personaggio di Moravia (9); come è chiaro dall’ “invece” della sua frase, Jep non condivide la condizione normale dei suoi coetanei, non ne seguirà l’ovvio percorso biografico: “Ero destinato alla sensibilità”, prosegue la sua voce narrante, “ero destinato a diventare uno scrittore”. Così, l’arte è considerata la forma di espressione migliore per superare tale incapacità di esprimere la propria ineffabile e dolorosa condizione di diverso: anche Dino, diventando pittore, si illude “di aver trovato il rimedio”: “mi convinsi che la mia noia finora non era stata che la noia di un artista che ignorava di essere tale” (Moravia 12). In realtà, presto, Dino è costretto ad ammettere che i suoi quadri non gli garantiscono la possibilità di esprimersi e non gli impediscono di annoiarsi (19), e quindi ad abbandonare la

---

<sup>1</sup>Faccio mio il giudizio di Roberto Cotroneo.

<sup>2</sup>L’unico accostamento a Moravia che ho trovato riguarda proprio questa sterilità artistica che accomuna Dino e Jep: Bernardelli Curuz.

pittura col gesto teatrale, che apre il romanzo, di squarciare a coltellate la tela su cui da giorni si affatica invano.

Dal canto suo, Jep pubblica *L'apparato umano* a venticinque anni ed ha un successo enorme: vince il Premio Bancarella e riceve, così, la consacrazione che il suo destino gli aveva prescritto. Ma a seguito della fama letteraria, lo scrittore si trasferisce da Napoli, città di cui è originario, a Roma, dove precipita “abbastanza presto” e senza quasi rendersene conto “in quello che si potrebbe definire il vortice della mondanità”; d'altra parte nemmeno la *movida* romana lo soddisfa e continua ad inseguire il suo devastante bisogno di assoluto: “io non volevo essere un mondano, volevo diventare il re dei mondani e ci sono riuscito. Io non volevo solo partecipare alle feste, volevo avere il potere di farle fallire”. “Jep vive la sua autobiografia” come ha avuto modo di dire il suo interprete Toni Servillo in un'intervista televisiva:<sup>3</sup> una “*vie d'artiste*” che è modello incorporato di un ruolo socialmente istituito e riconosciuto (Bourdieu). Ma è ancora la noia, in senso moraviano, a contraddire le sue ambizioni e a dirigere le sue azioni, come quelle di Dino, che, nel romanzo, spiega:

Per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare.

(Moravia 7)

Le feste degne di Trimlacione a cui si affanna a partecipare, il lavoro di giornalista per un giornale importante, la casa che affaccia sul Colosseo, per Jep non sono che “smaniosi travestimenti della noia” (Moravia 21), come i quotidiani gesti di Dino. E questa coincidenza della noia con la mondanità di cui Jep si è fatto vittima diventa la cornice di senso dentro cui egli prova a comprendere la propria sterilità artistica. Di solito, a chi gli chiede perché non abbia più scritto un romanzo, Gambardella non risponde o replica lapidario con una battuta; l'ex scrittore dà una spiegazione sulla sua vena inaridita soltanto a personaggi che non appartengono alla sua cerchia “cultural-festaiola” (Solinas). Risponde, per esempio, a Ramona, la spogliarellista non più giovane e malata di cui si innamora teneramente e che gli chiede: “Tu perché non hai più scritto un libro?”; “Perché so' uscito troppe volte la sera”, questa è la giustificazione di Gambardella, la frenetica vita romana gli ha tolto la capacità di concentrarsi. Un'altra spiegazione del suo fallimento artistico la troviamo formulata quasi come una riflessione a voce alta, una confessione che Jep consegna ad Ahè, l'amata donna di servizio, cui si è seduto a fianco, ubriaco, in mezzo ai tavoli ingombri di stoviglie e bicchieri sporchi, mentre impazza un treno, momento orgasmico della festa che si consuma sul terrazzo di casa sua: “Sono anni che tutti mi chiedono perché non torno a scrivere, ma guarda 'sta gente, 'sta

---

<sup>3</sup>Nella puntata del 7 giugno 2013 di *Otto e mezzo*, il programma condotto da Lilli Gruber su LA7.

fauna... Questa è la mia vita, non è niente! Flaubert voleva scrivere un romanzo sul niente e non c'è riuscito, ci posso riuscire io?"

Anche in questo sofferto confronto di Gambardella col niente, il parallelismo con il romanzo di Moravia mi sembra piuttosto esplicito: per Dino la noia "è propriamente una specie di insufficienza, o inadeguatezza o scarsità della realtà" (Moravia 7), una tensione del reale al nulla, quindi all'assurdo. Per Moravia, infatti, la noia è l'ennesimo, nuovo modo di dire quel sentimento di indifferenza, che era stato il tema centrale del suo primo romanzo, *Gli Indifferenti*, ed entrambi esprimono metaforicamente il motivo costante della sua letteratura: l' "angoscia di vivere" dovuta all' "impossibilità [. . .] di stabilire un rapporto qualsiasi con la realtà" (Moravia e Elkann 191–92). In *La noia* questa inaccessibilità al reale è raccontata attraverso l'angosciosa storia d'amore tra Dino e Cecilia, uno dei personaggi moraviani più riusciti. Simbolicamente Cecilia rappresenta quel "difetto semantico" di cui è sempre affetto, per l'antropologo Ernesto De Martino (*La fine del mondo* 536),<sup>4</sup> il reale apocalittico che si ritrova narrato nella letteratura modernista, decadente ed esistenzialista del Novecento. Tale difetto di significato non può che far apparire gli oggetti reali come irreali e artificiali, esattamente come la vita sfuggente e inconsistente di Cecilia appare a Dino una catena di menzogne e inganni. La ragazza, che l'autore, per bocca del suo protagonista, non esita a definire come il simbolo della realtà stessa (Moravia 241), sembra vivere una vita senza ambascie, in cui il mondo e i suoi abitanti sono soltanto comparse, innocui figuranti con cui ella non può che stabilire relazioni fatue e superficiali. Anche gli incontri amorosi con Dino non la coinvolgono intimamente e la sua duplice natura, "infantile e donnesca", sembra testimoniare un'essenza "non umana", come ha visto giustamente Gianni Turchetta (77). Cecilia vive le sue esperienze come "una sonnambula dagli occhi chiusi e dalla mente oscurata" (Moravia 155), è un essere inerte e plastico, che aderisce all'ovvietà del reale nella maniera più diretta ed assoluta, presentando un evidente "difetto di soggettività" (Turchetta 78).

In effetti, come peraltro egli stesso ha più volte dichiarato, Moravia intende rappresentare col suo romanzo l'assurda tautologia della realtà e lo fa proprio attraverso Cecilia, che quasi sempre risponde con un truismo alle incalzanti domande di Dino: "Cosa vuole dire niente? Niente vuol dire niente" (Moravia 176). Il messaggio è che l'inaccessibilità del reale sta proprio nel suo significato più ovvio, impermeabile a qualsiasi giudizio di verità o falsità: esso non si può comprendere,

---

<sup>4</sup>De Martino parla di "vissuto di difetto semantico" e di "vissuto di eccesso semantico" a proposito della sua lettura de *La nausea* di Jean-Paul Sartre, il testo letterario su cui lo studioso napoletano ha maggiormente riflettuto. Si tratta di due "sintomi" di quella che definisce la "crisi di presentificazione", cioè la crisi della presenza: il tema centrale di tutta la sua speculazione antropologica. Se la presenza è ciò che garantisce all'uomo lo stare al mondo secondo valori culturali, la sua crisi è il rischio del crollo di questi valori, di cui sono sintomi il difetto o l'eccesso di semanticità del mondo, la perdita di senso culturale della realtà, quindi l'estraneità radicale dell'individuo dal suo contesto, l'incapacità di agire nella dimensione storica dell'esperienza. La letteratura esistenzialista di Sartre, Moravia, Camus e molti altri scrittori da lui studiati è per De Martino la manifestazione più lampante dell'attualità di tale crisi all'interno della società borghese del Novecento. Sull'argomento si veda Della Costa ("L'etnologo e il poeta").

ma solo accettare: “la realtà [. . .] si nega attraverso la tautologia. È impossibile avere rapporti con essa, perché alla fine del tuo faticoso tragitto e inseguimento, lei ti risponde: la realtà è la realtà” (Siciliano 107)

Sul polo opposto, proprio per la loro sensibilità artistica, Dino e Jep Gambardella condividono un “vissuto di eccesso semantico”, per rimanere al lessico demartiniano: non riescono a mantenere alcun rapporto con le cose, perché le interrogano su un contenuto che va al di là dell’ovvio, che non è mediato, cioè, da quel guscio conoscibile e comunicabile che è l’apparenza. Si tratta di una “ipertrofia della dimensione ermeneutica” che Turchetta (73) ravvisa nell’insistenza ossessionata delle domande di Dino a Cecilia, ma che si riscontra anche nell’assillo di Jep per la verità, intesa come svelamento di un trucco. Davanti alla performance di Talia Concept, l’artista concettuale che, nuda nella campagna romana, corre verso i mattoni del rudere di un acquedotto e vi sbatte la testa contro, Gambardella, che è lì per intervistarla, non applaude come tutti gli altri entusiasti spettatori: la guarda disilluso. E durante l’intervista non si lascia abbindolare dalle sue mirabolanti espressioni ad effetto, né dalla sua postura mistica da artista, e cerca di costringerla a rivelargli il senso della sua arte, provocando il suo rifiuto irritato di continuare a rispondere alle domande. A Dadina, la direttrice nana del giornale per cui lavora, Jep rivelerà poi l’essenziale, il trucco di Talia Concept: gommapiuma nascosta nel velo con cui si era fasciata il capo, per proteggersi. Così pure nello studio del chirurgo plastico Alfio Bracco, arredato come una chiesa e affollato di fedeli in ossequioso silenzio, il giornalista vuole scoprire il senso che sta dietro a quella messa in scena, che ha le sembianze di un rituale religioso: decine di clienti aspettano il loro turno per presentarsi, prima davanti al chirurgo, che a ciascuno fa un’iniezione di botulino come dispensasse un sacramento, poi alla cassa, dove le segretarie riscuotono la salata parcella. Jep guarda tutti con uno sguardo che esprime dispetto e compassione, ma soprattutto incredulità, quasi fosse il solo ad accorgersi dell’assurdità di quella recita. Insieme al botulino, che ha un effetto placebo, Bracco riserva ad ogni suo cliente un saluto affettuoso, una parola, un complimento tanto finto quanto gradito da colui che lo riceve: “Tu volevi tornare trent’anni addietro, quando a fine agosto pioveva sempre? E io ti ci ho riportato!”, “Come sta mamma, amore?”, “Sei sempre un bell’uomo. . .”, “Tu sei il mio orgoglio!”. Jep è profondamente convinto che ogni occasione di incontro tra esseri umani sia una recita in cui ciascuno ha un ruolo ed un copione: persino un funerale, come spiega dettagliatamente a Ramona, mentre sceglie per lei un vestito adatto alla circostanza.

Ma la scena in cui è più manifesta questa cinica necessità che Jep prova di svelare la falsità dietro alle parole e ai comportamenti dei suoi simili resta, di certo, quella della lite con Stefania, la “donna con le palle” che vanta la sua esperienza di scrittrice impegnata e la sua vita di sacrificio, mentre sorseggia un drink sul terrazzo davanti al Colosseo, in mezzo ai soliti amici, con cui passa tutte le sue serate a fare niente. Jep la punzecchia, dapprima, con delle battute provocatrici sulle sue “certezze”, poi, alla sua reazione violenta le getta in faccia tutte le verità

che lei non vuole ammettere: i romanzi che ha pubblicato con una piccola casa editrice vicina al Partito sono un regalo del capo del Partito, di cui era l'amante; la storia d'amore che condivide con Eusepio, suo marito, è una farsa: "Eusepio è innamorato di Giordano, lo sanno tutti... da anni pranzano tutti i giorni da Arnaldo, al Pantheon, sotto all'attaccapanni, come due innamoratini"; il sacrificio con cui Stefania si dedicherebbe all'educazione dei figli è contraddetto dal fatto che lavora tutto il giorno in televisione, come autrice di un *reality*, esce tutte le sere, "pure il lunedì, quando non si manifestano neppure gli spacciatori di popper" e a casa ha un maggiordomo, un cameriere, un cuoco, un autista che accompagna i bambini a scuola.

Insomma, Gambardella sembra vedere oltre quello che vedono tutti gli altri e tale dote lo costringe ad intercettare o immaginare una ipersemanzionalità del reale, altra faccia della sua insufficienza, altrettanto angosciante. Passeggiando, infatti, in una delle sue notti insonni, Jep si imbatte in una giraffa che staziona nella cornice bellissima delle terme di Caracalla: è l'assurdo che si manifesta e ad Arturo, un amico che lo riconosce e gli si fa incontro spiegandogli che si tratta delle prove per un numero di magia, egli chiede dubbioso: "Tu sei capace di far scomparire 'sta giraffa?"; Arturo gli risponde di sì, ma non ha capito che Jep gli sta chiedendo se ne sia capace "davvero" e quindi è costretto ad ammettere: "Ma Jep, se si potesse davvero far scomparire qualcuno, io starei ancora qui, alla mia età, a fare 'ste baracconate? È solo un trucco... È solo un trucco!".

### **Settembre non comincia**

Un film come *La grande bellezza* può essere letto, interpretato, studiato attraverso molteplici prospettive e con strumenti critici disparati. Ci si potrebbe, per esempio, focalizzare sulla rappresentazione estetica nel cinema, prendendo come punto di riferimento il lavoro di Rosalind Galt, ormai fondamentale, in cui, attraverso la categoria del "pretty", l'autrice problematizza il rapporto dialettico tra "brutto" e "bello", le loro canoniche definizioni, le loro implicazioni politiche e le loro valenze relative al *gender*: una dialettica che si può indubbiamente rintracciare anche nel discorso cinematografico di Sorrentino. In questa prospettiva si pone, infatti, la lettura data da Catherine O'Rawe nel suo *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*: al centro del film, e più in generale del cinema italiano degli ultimi anni, ci sarebbe la crisi del modello maschile tradizionale e l'emergenza di quello che l'autrice definisce il "male melodramma" (69–95), dentro il quale la sensibilità dell'uomo alla bellezza è particolarmente evidenziata.<sup>5</sup>

Per Robert Gordon, inoltre, nella bellezza (ricercata, praticata o tradita) si può ancora rinvenire il cuore di una rappresentazione stereotipica dell'italianità, messa alla prova dalle provocazioni sorrentiniane, ma ugualmente efficace nel garanti-

---

<sup>5</sup>L'autrice ha ripreso la sua ricerca in "La grande mancanza", in cui si sofferma sul significato socio-culturale del mancato interesse, nell'ambito degli *screen studies* italiani, alla rappresentazione del maschio nel cinema contemporaneo. Su questo tema, ma nel contesto del cinema melodrammatico degli anni Cinquanta, si è concentrato lo studio di Claudio Bioni.

re il successo del film in America e, in generale, fuori dall'Italia (325–26). Una rappresentazione del bello che si fonda, in particolare, sulla rappresentazione di Roma, così evocativa lungo tutto il film; una città come luogo geografico, con la sua architettura urbanistica (Leonardi), ma anche come luogo metaforico, un'idea, un mito della cultura occidentale (Caldwell e Caldwell). Di sicuro Sorrentino maneggia sapientemente, soprattutto attraverso la splendida fotografia curata da Luca Bigazzi, il mito romantico di Roma e lo offre agli spettatori italiani e stranieri come elemento meraviglioso; è anche vero, però, che il regista ci offre una di quelle “postmodern narratives” della città (Holdaway e Trentin) che diversi studiosi hanno ravvisato specialmente nel linguaggio del cinema (Benincasa; L. Caldwell; Rhodes).

Un'altra lente attraverso cui guardare a *La grande bellezza* potrebbe essere quella della poetica cinematografica di Paolo Sorrentino, come ha fatto Guido Bon-saver tempo fa, nel 2009, dopo la consacrazione del regista seguita al successo de *Il divo*. Una consacrazione che portava il marchio dell'impegno: un impegno post-moderno, come ha sostenuto Pierpaolo Antonello, che molti hanno voluto ritrovare anche nel film vincitore dell'Oscar. La chiave di lettura più usata dai critici, infatti, è quella secondo la quale il film di Sorrentino sarebbe una denuncia della deriva morale, sociale e culturale in cui l'Italia galleggia dall'età del berlusconismo in poi: al di là delle più manieristiche riproposizioni di questa interpretazione, che ha contagiato quasi tutte le recensioni giornalistiche, ci sono interessantissimi saggi che articolano tale giudizio in maniera intelligente, come quello di Lagioia uscito su *minima&moralia* quando il film era ancora nelle sale, quello di Roberto Manassero, pubblicato su *doppiozero* poco dopo, ma soprattutto quello, triplice, uscito su *Allegoria*, sempre nel 2013, a firma di Balicco, La Porta e Minuz.

Il mio contributo intende dirigersi verso un'altra direzione, che si può definire antropologica: attraverso il riferimento moraviano, che fa da paradigma interpretativo più che da comparazione continua e puntuale, e una rilettura ermeneutica e particolareggiata del *plot*, esso intende mettere a fuoco i contenuti simbolico-culturali e le dinamiche narrative che rendono riconoscibile il film come rappresentazione di una crisi esistenziale individuale. Il film, in realtà, è un film d'amore. O comunque un film sull'amore e “sui sentimenti”, come, per altro, ha più volte dichiarato Sorrentino stesso. Di certo il campione di umanità che è al centro del discorso del regista non è rappresentativo che di una piccolissima porzione, e del tutto particolare, della società italiana. E non è nemmeno Roma il cuore del film:<sup>6</sup> di sicuro la sua bellezza, eterna e ideale, resta un tema fondamentale, ma Jep, che ama camminare per le strade del centro di notte o all'alba, quando non c'è nessuno, non è romano e non lo sono molti degli amici con cui si ritrova nel *locus amoenus* di un enorme terrazzo sospeso ed estraneo al caos della vita della capitale dove, a parte l'incombenza magnifica del Colosseo, “pare da sta' a Fiuggi”, come dice coloritamente Ramona.

---

<sup>6</sup>Questa è l'idea più presente nella critica estera. Si veda, ad esempio, Bradshaw.

D'altra parte, il riferimento al romanzo di Moravia sembra confermare una prospettiva sentimentale: "*La noia* è un romanzo d'amore", ebbe a dire il suo stesso autore in un dialogo con Enzo Siciliano (107), enfatizzando l'analogia tra la relazione sentimentale di Dino e Cecilia e il turbamento esistenziale del protagonista. Qualcosa di simile a ciò che, nella finzione, lo scrittore avrebbe detto de *L'apparato umano*. Anche il dramma di Jep ha a che fare con una donna e con un amore mancato, ma lo si capisce poco alla volta nel film. Se per Dino è l'incapacità di proseguire il lavoro sulla sua tela a segnalare che qualcosa, in lui, è cambiato di nuovo, per Jep la crisi si manifesta in uno di quei momenti di passaggio più tipicamente angoscianti e rischiosi: il passaggio d'età. Il film, infatti, si apre con l'affollatissima festa per il suo sessantacinquesimo compleanno. Un'età simbolica, ovviamente, che coincide con la fine del periodo che comunemente è considerato la maturità di un uomo ed inaugura quella che, per un evidente tabù linguistico, chiamiamo "la terza età". Ma contemporaneamente, tale data segna anche i quaranta anni dall'uscita del romanzo di Gambardella e dal suo conseguente arrivo a Roma. L'orgia rituale dei festeggiamenti in un hotel lussuosissimo di via Veneto, il contorno di centinaia di amici che lo acclamano, il suo fascino immutato non risparmiano a Jep una melancolica crisi di identità. Dopo i balli sfrenati e i molti drink, ritroviamo il nostro protagonista che cammina, ancora elegantissimo, per le strade stupefacenti del centro di Roma, assolate dal primo mattino e percorse da un'umanità che egli non conosce. Tornato a casa lo vediamo poi nella sua stanza da letto con una maschera di bellezza sul viso, mentre fuma, ascolta *Il fu Mattia Pascal* in audio-libro e riflette. Un particolare non irrilevante: già il riferimento a Luigi Pirandello esprime l'adesione al suo discorso sulle ipocrite convenzioni sociali che sappiamo essere la fissazione di Jep, ma lo specifico brano risuona di un significato profondo e contribuisce a informare il suo dramma d'amore; il passaggio che si ascolta, infatti, è tratto dal capitolo IV, dove Mattia racconta di come Oliva, l'avvenente contadina di cui è stato innamorato, vada sposa di Batta Malagna, amministratore avido e imbroglione, che ella non ama (Pirandello 17–21).

Nella scena che segue immediatamente, Gambardella è seduto in cucina ed ingurgita delle pillole tratte da una bottiglietta colorata; Ahè, la donna di servizio filippina, lo guarda ed esclama: "Dottore bevuto!", ma lui si schermisce: "Il giusto... per dimenticare il mio compleanno", rivelando così, alla sola persona che può capirlo, il fastidio per la sua vita che non ha potuto rivelare a quelli con cui ha condiviso un'allucinazione di felicità la sera prima. Momento di verità che sperimenta ancora con Ramona, quando la incontra per la prima volta nel night club del padre, suo amico di tanti anni prima: "Mi sento vecchio", le confida, apparentemente senza una ragione, e la donna risponde con un sarcasmo che contiene la sincerità che Jep non potrebbe trovare in nessun altro: "Giovane 'n sei!". Sono questa nuova condizione senile e la percezione del tempo che passa a determinare in Gambardella l'acuirsi della sua contrarietà alla finzione: "La più consistente scoperta che ho fatto pochi giorni dopo aver compiuto sessantacinque anni è che non posso più perdere tempo a fare cose che non mi va di fare". Ma è soprattutto

un evento a far precipitare la crisi in angoscia e disperazione; un evento legato al passato. Di ritorno da una delle sue passeggiate notturne, Jep trova un uomo ad attenderlo sul pianerottolo: “ordinario, nella sua uniforme da pensionato onesto e rispettabile”, precisa la sceneggiatura di Sorrentino e Contarello (2013), come a dire che sembra il contrario di Gambardella. Si presenta, è Alfredo Marti, ma il nome non dice niente, poi aggiunge: “Sono il marito di Elisa De Santis”. Ancora le parole di commento della sceneggiatura sono precisissime: “Jep sbianca di colpo. Mai visto così traballante, ferito. Silenzio. Quando si riprende gli esce una frase incredibile: ‘Avete avuto figli?’”. No, non ne hanno avuti, perché Alfredo non poteva. Jep ribatte: “Io sì, io potevo”, e così sappiamo che lui ed Elisa hanno avuto una storia d’amore e che questa è finita tanto tempo prima, evidentemente. Elisa è morta, questo è venuto a dirgli Alfredo, e la scena si chiude in un campo lungo del surreale compostissimo pianto di entrambi, in piedi, l’uno davanti all’altro, sul marmoreo pianerottolo di un elegante palazzo del centro di Roma. Alfredo è venuto a cercarlo, perché, come confessa a Jep dopo il funerale, ha trovato un diario segreto della moglie, dove la donna ha continuato a raccontare il suo amore per il ragazzo che, nel frattempo, era diventato Jep Gambardella.

A questo punto si intuisce il senso di quel sogno o ricordo che fin dall’inizio abbiamo visto colorare gli occhi di Jep e proiettarsi sul soffitto della sua stanza da letto: un motoscafo taglia il mare azzurrissimo, punta verso di lui minacciosamente, delle ragazze nei costumi da bagno degli anni Sessanta gridano il suo nome, per segnalargli il pericolo, e per salvarsi Jep si tuffa poderosamente in apnea; ne riemerge un ragazzo di diciotto anni, “di una bellezza devastante”, che saluta le ragazze sugli scogli e tra di loro, Elisa De Santis, di cui abbiamo visto una vecchia foto a casa Marti. Il racconto della storia d’amore non si compie, però, se non attraverso il flash-back sollecitato da Ramona: è di nuovo lei a mediare il rapporto di Jep con la realtà. Alla richiesta di Ramona, dopo una serata iniziata in un ristorante e finita a casa di Jep, egli fissa la notte di Roma e comincia a raccontare, come caduto in transe, in un primo piano strettissimo, mentre sulla sua voce scorrono le immagini del ricordo; non ha difficoltà a richiamare alla mente quella storia, se la racconta ogni giorno:

Su un’isola, d’estate [d’agosto precisa la sceneggiatura]. Io avevo diciott’anni, lei venti. Al faro, di notte. Io mi avvicinai per baciarla, lei si girò dall’altra parte. Io rimasi deluso. Poi però lei tornò a guardarmi, mi sfiorò le labbra, aveva l’odore dei fiori. Io non mi muovevo, non avrei potuto muovermi. Poi lei fece un passo indietro e mi disse... [lunga pausa], fece un passo indietro e mi disse...

Ma Jep non sa andare avanti, i suoi occhi vedono qualcosa che la sua bocca non riesce a dire. Ramona si accorge che l’uomo sta soffrendo e lo interrompe, dice che si è fatto tardi e che deve andare. Le parole che Elisa disse, quella notte d’estate, le sentiamo solo alla fine del film, dalla sua voce di bambina: “Adesso voglio farti vedere una cosa”, quindi si toglie la camicetta e rimane a seno nudo, sotto la luce

del faro che ne inquadra, a intermittenza, la grande bellezza, con Jep a un passo, incredulo e impotente. Un attimo, poi si riveste, si volta e si allontana; mentre si allontana guarda Jep che continua a guardarla, sempre immobile, imbambolato e alla fine si siede su una roccia e resta ferma, a fissare il mare in silenzio. Riconosciamo così la scena finale de *L'apparato umano*, l'immagine che ossessionerà Gambardella per i quarant'anni a venire, come Cecilia ossessiona Dino in *La noia*: è questa l'esperienza dopo la quale la sua vita non ha più trovato un senso definitivo. È la scena di un'apocalisse, in effetti. Niente, nella vita del protagonista, sarà più come prima: egli subisce il duplice crollo dello spazio e del tempo che gli erano familiari. Dall'isola tornerà in città, dove però non ritroverà più se stesso: proverà a liberarsi del dolore e della delusione raccontandoli nel suo romanzo, ma, nonostante il successo che esso gli procura, non gli resterà che andarsene, lasciando la propria dimensione e la propria identità per trasferirsi a Roma, dove cercherà di vivere una nuova vita e resterà per sempre "spaesato".

Quello che forse è più rilevante, comunque, è che Gambardella, in quella notte d'agosto perde l'uso del tempo. Il suo fluire regolare e inesorabile si blocca e si gonfia in una bolla di memoria e di nostalgia. "Passato che non passa", secondo il pregnante ossimoro di De Martino ("Morte e pianto rituale"),<sup>7</sup> il tempo di Jep si ammala e si ripiega su se stesso, incapace di andare avanti, come fu incapace lui di inaugurare la sua vita, sotto la luce del faro. È l'otto settembre quando Elisa lo lascia, come Alfredo trova scritto nel diario di Elisa e come Jep si ricorda bene, anche se finge smemoratezza.

"Ho trascorso tutte le estati della mia vita a fare propositi per settembre. Ora non più, ora trascorro le estati a ricordare i propositi che facevo e che sono svaniti, un po' per pigrizia, un po' per dimenticanza": sono le parole di Romano, altro personaggio chiave, amico ed *alter-ego* ordinario di Jep. Provinciale balzacchiano venuto a Roma come Jep per diventare uno scrittore, dopo quarant'anni di insuccessi professionali, amorosi ed esistenziali, Romano mette da parte le illusioni giovanili e torna a Nepi, proprio il giorno dopo aver recitato, per la prima volta, questo suo monologo, ottenendo l'applauso di un piccolo pubblico. "Che cosa avete contro la nostalgia?" è la domanda retorica recitata da Romano, ma sembra tradurre i pensieri inespressi e persino negati di Jep: "è l'unico svago che resta per chi è diffidente verso il futuro" e per chi ne è incapace. "Senza pioggia, agosto sta finendo e settembre non comincia". Tutto è ingolfato nella "cattiva memoria" di una notte d'agosto che non permette alla vita di fare il suo corso ed è solo la morte a ricondurre il tempo ad una direzione teleologica e ad una forma lineare: la morte di Elisa, ma anche il suicidio di Andrea, giovane figlio pazzo dell'amica Viola, per cui Jep piange sinceramente, la morte di Ramona, in cui aveva sperato di trovare un nuovo amore e la definitiva liberazione. La morte che la vecchiaia incombente gli presenta proprio il giorno del suo sessantacinquesimo compleanno.

---

<sup>7</sup>"L'ombra del passato che non è stato fatto passare si distende sul progresso del fare, spia l'occasione per riproporsi: ma a cagione dell'interruzione che vulnera la durata della presenza non torna nella dinamica unitaria della memoria attiva e risolvente, si bene nella estraneità irrelativa del sintomo morboso" (De Martino, *Morte e pianto rituale* 25).

Dadina, l'amica nana che lo conosce bene e che, tra gli amici di Jep è quella che ha lo sguardo meno superficiale sulle cose, un giorno, mentre mangiano in ufficio un piatto di minestrone riscaldato, gli dice: "Sei cambiato. Stai sempre a pensare". E lui non può far altro che rispondere:

- Forse dovrei fare come Romano. Non so' più adatto a questa vita, a questa città.
- Nessuno è adatto a un cazzo, Jep! Te lo dice la regina delle disadatte.
- Sta morendo tutto quello che mi sta intorno: persone più giovani di me, cose... mi muoiono davanti e io...
- E tu soffri... e non capisci.

### **La bellezza (non) si racconta**

La noia di Jep, insomma, dipende da questa apocalisse estiva, che risale alla sua adolescenza. L'inconsistenza del reale, avvertita e sofferta sia dal protagonista de *La grande bellezza* che da Dino, il personaggio moraviano, dipende essenzialmente da una crisi dell'io, che proietta se stesso nel mondo: una crisi di oggettivazione del reale, che va al di là della sfera psicologica e investe anche la sua capacità di costruire e mantenere una stabile dimensione socio-culturale. Per superare tale crisi, Dino cerca inutilmente di possedere Cecilia attraverso il denaro e il sesso, come è esplicitato già da Moravia nel romanzo e come ha osservato Edoardo Sanguineti, che, da marxista, ha visto nel suo disagio il segno dell'alienazione vitale del borghese: un'alienazione dovuta all'impossibilità di mantenere la falsa coscienza di fronte all'impossibilità di possedere il reale. Insomma: "nell'atto stesso in cui la brama di possesso cerca di ristabilire un rapporto concreto e autentico con il reale, così da privarlo di ogni carattere enigmatico, misterioso, inquietante, ecco che il reale si degrada e si deforma, e appare" (Sanguineti 126).

A me sembra si possa seguire questa stessa prospettiva per interpretare più a fondo la crisi di Jep: come il male di Dino dipende dall'incapacità di possedere Cecilia e quindi la realtà, il suo male deriva dalla frustrazione che prova di fronte alla definitiva impossibilità di possedere la grande bellezza. Ma per arrivarci bisogna mettere a fuoco il terzo polo dell'alterità con cui il protagonista si incontra nell'arco narrativo del film. Fuori da quel circo piuttosto patetico dell'alta società che frequenta, abbiamo già presentato Ahè, la filippina, e Ramona, la spogliarellista un po' cafona, come due ganci di normalità a cui Jep prova ad appigliarsi, nella deriva di cui si fa sempre più consapevole. Il personaggio de "la Santa" rappresenta lo scandalo più rilevante per le sicurezze del nostro "eroe potenziale" (Jossa). Centenaria e decrepita, suor Maria ancora lavora come missionaria in Mali, dove si dedica pienamente e devotamente alla cura dei poveri. Dadina riesce ad ottenere a Jep la possibilità di intervistare la Santa, in Italia per una visita in Vaticano che mobilita ed elettrizza le gerarchie ecclesiastiche, proprio grazie al fascino che *L'apparato umano* aveva esercitato su di lei quarant'anni prima: la giovane suora aveva trovato il libro "bello e feroce, com'è il mondo degli uomini", spiegherà il suo assistente all'autore. Per assicurarsi lo scoop, quindi, Dadina organizza una ce-

na a casa di Jep, ma durante la serata, l'assistente della religiosa nega assolutamente la possibilità che ella venga intervistata; alle insistenze della direttrice, risponde la stessa Santa, con un'esile voce, e pronuncia una frase fondamentale per l'economia semantica del film: "la povertà non si racconta, si vive". Una frase che rimanda implicitamente a quella di poco successiva con cui Jep risponde alla domanda della suora sul perché non abbia più scritto niente: "Cercavo la grande bellezza, ma non l'ho trovata". Ora, come la povertà, esperienza di vita totalizzante, viene snaturata dal linguaggio, così la bellezza non si può trovare, né possedere e Jep commette con essa lo stesso errore che Dino fa con Cecilia, ossia la realtà: "così il denaro come l'atto sessuale mi davano per un attimo l'illusione del possesso" (Moravia 264–65), "ma io ero ormai su una strada che sentivo al tempo stesso fatale e sbagliata; e così mi accanivo a ricercare nel possesso fisico, che pur sapevo illusorio, quel possesso reale di cui avevo un così disperato bisogno" (229).

L'attenzione ad un altro dettaglio può illuminare su questo errore: durante il giro notturno per i palazzi più belli di Roma, in cui promette a Ramona di farle vedere "com'è fatta la bellezza", tra tutte le statue, i quadri e gli arredi, Jep si ferma davanti a "La Fornarina", il ritratto dell'amata figlia del fornaio di Trastevere dipinto da Raffaello tra il 1518 e il 1519, e conservato a Palazzo Barberini. Mentre lo ammira, nella sua mente, sente il rumore del mare e noi capiamo che il dipinto, una giovane donna dal seno nudo che, distratta, guarda altrove, coincide con l'immagine di Elisa, la notte al faro, e che la pagina finale de *L'apparato umano* ne è una *ekphrasis* quasi involontaria. Il riferimento immediato è quello alla storia dell'amore contrastato tra Raffaello e Margherita Luti che, secondo la leggenda nata a partire dal resoconto del Vasari, sarebbe stata la causa indiretta della morte prematura del pittore,<sup>8</sup> ma ci sono due altri elementi da considerare. Il quadro, noto come "La Fornarina" per il rimando alla donna reale che Raffaello volle rappresentare, è in realtà una Venere, come pare chiarire la postura e la presenza di elementi decorativi quali il cotogno e il mirto, entrambe piante sacre alla dea della bellezza.

Questa identificazione, proveniente dal mondo classico ma ripresa dal Romanticismo, della Bellezza con la divinità, le conferisce gli attributi del sacro, che, nel più classico e controverso degli studi sul tema, *Il Sacro* di Rudolf Otto,<sup>9</sup> sono ricondotti al mistero, insieme *fascinans* e *tremendum*. Anche la Bellezza, dunque, sembra dirci implicitamente Sorrentino, è ambivalente e nella sua espressione più misteriosa e assoluta rimane inaccessibile, "*ganz Andere*", "tutt'altro" rispetto all'uomo, che, nel farne esperienza si annichilisce. È quello che è successo a Jep, davanti al seno nudo di Elisa, probabilmente. Quella paralisi che lo blocca è stata spiegata da Stefania Nicasi nei termini psicologici del "conflitto estetico" (517–18), ma probabilmente è il sintomo dell'esperienza di una realtà in sé, alla quale

---

<sup>8</sup>La bibliografia sull'argomento è assai vasta, pertanto preferisco indicare un articolo che lo affronta con un taglio critico particolare ed interdisciplinare: Lathers.

<sup>9</sup>Mi rendo conto che l'approccio irrazionalista di Otto è stato ampiamente criticato (Eliade; De Martino, "Mito, scienze religiose e civiltà moderna"; Agamben), ma è qui funzionale, in termini evidentemente relativi, alla mia prospettiva di analisi e lo propongo, quindi, senza poter problematizzare le sue aporie.

l'uomo non può essere esposto. Un annichilimento simile a quello che occorre ancora a Jep, un giorno, al chiostro del Bramante, mentre girovaga per la mattina romana: si sporge a guardare, attraverso la grata, una bambina che, sfuggita alla madre che non riesce più a trovarla, è scesa al livello sotterraneo del Tempietto; e la bambina, come fosse la voce stessa del monumento, la voce della Bellezza, gli chiede: "Chi sei tu?". Jep sta per rispondere: "Io sono...", ma quella lo zittisce: "No, tu non sei nessuno". A quel punto l'uomo prova a rispondere: "Nessuno? Ma io...", ma deve arrendersi ad un'afasia che esprime la sua nullità. Il sacro, secondo Otto (211, 274), è "*unheimlich*", cioè "spaesante",<sup>10</sup> fa sentire la creatura fuori posto, sconvolge i suoi punti di riferimento. Ed ecco spiegata l'apocalisse identitaria di Jep seguita a quella esperienza ierofanica che ha segnato la sua vita. Eppure la citazione de "La Fornarina" di Raffaello ci dice anche altro: il pittore raffigurò un bracciale sul braccio sinistro della Venere, nel quale iscrive il suo nome. Non si tratta, forse, solo di un espediente per firmare il quadro: c'è chi lo ha inteso come un marchio di possesso (Goffen; Franzese), disperato ed inutile tentativo simbolico di Raffaello di fare sua la donna amata, che guardava altrove. Fu questo il peccato mortale del maestro: un peccato a cui si espone anche Dino con Cecilia, fino al punto di scegliere la morte invece del fallimento: "piuttosto che continuare a vivere come ero vissuto finora, avevo preferito la morte" (Moravia 344); ed è lo stesso errore di Jep, la cui immobilità davanti al seno nudo di Elisa si può anche spiegare con questa volontà di cristallizzare la rivelazione della bellezza, di non sciuparne l'assolutezza con un gesto umano e, peggio, carnale.

D'altra parte, di tale messaggio si trovano le tracce implicite, ma così nitide a ripensarci dopo, già nei primi cinque intensissimi minuti del film. Un pomeriggio d'estate, la macchina da presa si perde tra i busti risorgimentali del Gianicolo, fino ad arrivare al bronzo equestre di Garibaldi, per inquadrare la famosa frase scritta sul basamento, "O Roma o morte", che acquista, a questo punto della mia lettura, un significato particolare: Roma, ideale della Bellezza eterna ed assoluta, può ucciderti se provi a possederla senza riuscirci. È quello che capita allo sventurato giapponese, che, allontanatosi dal gruppo in sosta davanti al Fontanone per ascoltare le spiegazioni della guida, muore, colto da un malore improvviso, mentre cerca di immortalare il panorama con la sua Nikon. La Bellezza, nel film di Sorrentino, è spesso accostata al dolore, suo inevitabile prezzo, o alla volgarità, l'antinomia con la quale si accompagna, camuffandosi. Così Talia Concept dà un grottesco senso estetico al dolore del cranio battuto con violenza contro l'anacronistica bellezza di una rovina archeologica; la bambina prodigio, nuova rivelazione dell'*action painting* che si esibisce in una festa mondana a casa del suo gallerista, dipinge rovesciando colori su una tela enorme e piange, crea la bellezza che tutti gli astanti acclamano soffrendo il divieto di giocare con gli altri bambini; Ramona,

---

<sup>10</sup>La versione "spaesante" per *unheimlich* risale alla prima, storica, traduzione dell'opera di Otto da parte di Ernesto Buonaiuti, risalente al 1926, e da lì viene ripresa da De Martino. Lo stesso termine tedesco è usato poi anche da Sigmund Freud in un suo saggio del 1919, ma viene tradotto in italiano come "perturbante". Sulla problematizzazione teorica di questo termine in Freud, si veda il lavoro di Graziella Berto.

la bella spogliarellista, nasconde il male che la ucciderà e l'uso che fa del suo corpo per pagarsi le cure.

Ed è proprio attraverso Ramona che Jep comincia a capire come la bellezza possa convivere con la volgarità, o meglio con la banalità e con l'ovvio che egli ha sempre rifuggito; dopo una notte passata insieme, mentre sono abbracciati e nudi sul suo letto, Jep la ringrazia, come a rideclinare il senso del bello: "È stato bello non fare l'amore", e Ramona risponde: "È stato bello volesse bene!". La bellezza, insomma, sta nella convivenza inevitabile del sublime e della volgarità, come era, anche questo, esplicito nelle scene iniziali dove un uomo grasso in canottiera si lava la faccia nel Fontanone del Gianicolo, una donna anziana ma truccatissima fuma e legge la cronaca sportiva di un giornale accanto all'erma di un eroe del Risorgimento, il greve autista dell'enorme autobus che ha accompagnato i turisti giapponesi parla al telefonino usando il più becero turpiloquio. Se è pericoloso, o persino fatale, affacciarsi sulla Bellezza assoluta, ciò che resta possibile e salutare è accettare la sua commistione con la banalità, come fa Romano, che, prima di lasciare Roma e tornare in provincia, chiude la sua prima e ultima performance teatrale con la frase: "Io sono così ordinario. Ma non c'è da preoccuparsi, va bene così"; o come fa Alfredo, il marito di Elisa, che si consola con Polina, la sua nuova compagna russa, in cui Jep, quando l'uomo gliela presenta, non vede che l'eroina de *Il giocatore* di Dostoevskij e con cui egli, invece, vive una vita normale, fatta di quotidianità; davanti alla loro routine, però, Gambardella non prova più orrore: "Ma che belle persone che siete... ", dice sinceramente prima di salutarli. Una bellezza vissuta ed umana, come quella dei due ragazzi che Jep e Romano guardano baciarsi per ore, nel loro disadorno appartamento per universitari sulla Prenestina e davanti ai quali restano assorti, sorpresi.

Una bellezza, infine, che si scopre perfino nella bruttezza: la bruttezza decrepita della Santa che, in qualche modo, simboleggia la morte, alterità estrema che racchiude il punto di vista opposto a quello della vita e che è capace di trasformarne il senso, di agire sul tempo e convertire in sublime quello che era volgare, la tristezza in felicità. Quando sul terrazzo di Jep atterra uno stormo di fenicotteri rosa che "migrano a ovest", la Santa non si meraviglia: "io conosco il nome di tutti questi uccelli"; sono i ricordi della sua lunga vita, che hanno la direzione del tramonto e che lei prima raccoglie, poi manda via soffiando ad occhi chiusi. "Basta chiudere gli occhi", ci dice Céline nel brano proposto da Sorrentino ad esergo del film, per fare, a ritroso, quel viaggio immaginario che è la vita: un viaggio che porta "dall'altra parte della vita" (Céline). Insomma, bisogna far passare il passato e Jep lo capisce, alla fine, dopo aver visto al MAXXI la sensazionale mostra fotografica di Ron Sweet: più di ventimila autoscatti che ritraggono l'autore in ogni giorno dei suoi cinquantacinque anni, messi in fila e divisi per data. Mentre scorre le foto affisse ai pannelli e percepisce una bellezza che sta nell' "esperienza del tempo" (Brogi 6), Jep si commuove: una vita che ha sconfitto il tempo e che può essere ripercorsa a ritroso, se ne può isolare ogni frammento, senza l'ossessione del bello come principio di valore ideale, senza la paura di non poter difendere la bellezza

dal passaggio del tempo, come pretendono invano di fare, invece, le foto anonime di Orietta, la donna bella e annoiata che immortala il suo corpo col telefonino, per vantarsene con gli amici di *Facebook*.

“Chi sono io?” chiede Jep a se stesso, ubriaco e sfiorato dal baccano di una delle sue feste, citando l’incipit della *Nadja* di Breton: ma la risposta sta già (e solo) in quell’ “io” che coincide con il soggetto del verbo essere alla prima persona, tautologicamente, come ci ha detto Paul Ricœur (197), secondo il quale quando anche la risposta fosse “nessuno” o “niente”, essa non esprimerebbe che la nullità della domanda. E così Jep Gambardella trova il coraggio di tornare sull’isola del faro ed affrontare il doloroso ricordo di quella notte di tanti anni prima: le scene, che chiudono il film, si intersecano a quelle drammatiche di suor Maria che sale in ginocchio la Scala Santa di San Giovanni, come a dire lo sforzo e l’ascesi che accomunano l’ascesa della religiosa e il ritorno di Jep. Sull’alternanza delle scene, poi, il brano musicale *The lamb* di John Tavener, che ne sottolinea la sacralità, quindi l’ultimo flash-back della notte al faro, dove il Jep diciottenne, sotto la luce che va e che viene circolarmente, si trasforma in quello che è oggi, a sessantacinque anni e chiude gli occhi, per compiere il suo viaggio. Ha capito che alla nostalgia, alla cattiva memoria che imprigiona il passato in dolore, può sostituire il racconto, forma ibrida di invenzione e ricordo, non ricerca vana dell’assoluto, ma trucco capace di coerentizzare *a posteriori* il bello e il brutto e dare senso alla loro costante, inesorabile intermittenza: di dare senso all’intera vita. Allo stesso modo, Dino, nel letto d’ospedale in cui è stato ricoverato dopo il tentato suicidio alla fine de *La noia*, racconta le disavventure amorose con Cecilia scrivendo quello che sarà il romanzo stesso e trovando la forza di oggettivare Cecilia come qualcosa al di fuori di sé, si scopre diverso, finalmente liberato: “Ero stato davvero fino alle regioni oscure della morte; ne ero tornato; ormai, sia pure senza speranza, non mi restava che vivere” (Moravia 344). La narrazione recupera a una coerenza, a un significato, per quanto complesso, il procedere ellittico e disorganico della vita, come nel citato romanzo di Breton, come, riflessivamente, nel cinema di Sorrentino.

E quindi, ad occhi chiusi, Jep pronuncia le parole che raccontano il film, dalla fine al principio:

Finisce sempre così, con la morte. Prima però c’è stata la vita, nascosta sotto il bla bla bla bla bla... è tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore, il silenzio e il sentimento, l’emozione e la paura, gli sparuti, incostanti, sprazzi di bellezza e poi lo squallore disgraziato e l’uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell’imbarazzo dello stare al mondo. Bla bla bla bla bla... Altrove c’è l’altrove, io non mi occupo dell’altrove. Dunque, che questo romanzo abbia inizio. In fondo è solo un trucco.

Poi riapre gli occhi ed aggiunge sorridente: “Sì, è solo un trucco”, mentre la giovane Elisa si volta a guardarlo, cambiando il segno e la direzione degli eventi. Il romanzo nuovo comincia ad inventare quello che non è successo proprio dove si era fermato e chiuso *L’apparato umano*.

## Referenze bibliografiche

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995. Stampato.
- Antonello, Pierpaolo. “Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell’Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino.” *Italian Studies* 67.2 (2012): 169–87. Stampato.
- Balicco, Daniele, Filippo La Porta, e Andrea Minuz. “Paolo Sorrentino, *La grande bellezza* (2013).” *Allegoria* 3.68 (2013): 207–20. Stampato.
- Benincasa, Fabio. “The Explosion of Rome in the Fragments of a Postmodern Iconography: Federico Fellini and the Forma Urbis.” *Holdaway e Trentin* 39–56.
- Bernardelli Curuz, Maurizio. “Cosa significa *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino?” *Stilearte.it*. Stile Arte, 5 marzo 2014. Web.
- Berto, Graziella. *Freud, Heidegger: lo spaesamento*. Milano: Bompiani, 1999. Stampato.
- Bisoni, Claudio. “‘Io posso offrirle soltanto l’immenso calore del mio affetto’: Masculinity in Italian Cinematic Melodramma.” *The Italianist* 35.2 (2015): 234–47. Stampato.
- Bonsaver, Guido. “Dall’uomo al divo. Un’intervista con Paolo Sorrentino.” *The Italianist* 29.2 (2009): 325–37. Stampato.
- Bourdieu, Pierre. “L’invention de la vie d’artiste.” *Actes de la recherche en sciences sociales* 2 (1975): 67–93. Stampato.
- Bradshaw, Peter. “La grande bellezza (The Great Beauty).” *The Guardian*, 5 Sept. 2013. Web.
- Brogi, Daniela. 2013. “La grande bellezza (P. Sorrentino, 2013).” *Between* 3.5 (2013): 1–9. Web.
- Caldwell, Dorigen, e Lesley Caldwell. *Rome: Continuing Encounters between Past and Present*. Burlington: Ashgate, 2011. Stampato.
- Caldwell, Lesley. 2013. “Centre, Hinterland and the Articulation of Romanness in Recent Italian Film.” *Holdaway e Trentin* 57–78.
- Céline, Luis-Ferdinand. *Viaggio al termine della notte*. 1932. Trad. Ernesto Ferrero. Milano: Corbaccio, 2011. Stampato.
- Cotroneo, Roberto. 2014. “Perché *La grande bellezza* è un capolavoro.” *robertocotroneo.me*, 9 marzo 2014. Web.
- De Martino, Ernesto. “Mito, scienze religiose e civiltà moderna.” *Nuovi Argomenti* 37 (1959): 4–48. Stampato.
- . *Morte e pianto rituale: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. 1958. Torino: Bollati Boringhieri, 1975. Stampato.
- . *La fine del mondo: contributo all’analisi delle apocalissi culturali*. 1977. Torino: Einaudi, 2002. Stampato.
- Della Costa, Francesco. “L’etnologo e il poeta: Ernesto De Martino e la letteratura dell’apocalisse borghese.” *L’immagine riflessa: Testi, società, culture* 24.2 (2015): 149–77. Stampato.

- Eliade, Mircea. *Il sacro e il profano*. 1956. Trad. Edoardo Fadini. Torino: Bollati Boringhieri, 2006. Stampato.
- Franzese, Paolo. *Raffaello*. Milano: Mondadori, 2008. Stampato.
- Freud, Sigmund. “Il perturbante.” 1919. *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. Silvano Daniele. Torino: Bollati Boringhieri, 1991. 269–307. Stampato.
- Galt, Rosalind. *Pretty: Film and Decorative Image*. New York: Columbia UP, 2011. Stampato.
- Goffen, Rona. “Raphael’s Designer Labels: From the Virgin Mary to La Fornarina.” *Artibus et Historiae* 24.48 (2003): 132–35. Stampato.
- Gordon, Robert S. C. “Inside-Out. History, Beauty and Cultural Currents of Italianness within and across Borders.” *Studi culturali* 12.3 (2015): 319–32. Stampato.
- Holdaway, Dom, e Filippo Trentin, eds. *Rome, Postmodern Narratives of a Cityscape*. London: Pickering & Chatto, 2013. Stampato.
- Jossa, Stefano. “Jep, un antieroe del nostro tempo.” *Novità Laterza*. Editori Laterza, 7 marzo 2014. Web.
- Lagioia, Nicola. “La grande bellezza: Un piccolo Gatsby.” *minima&moralia*, 23 maggio 2013. Web.
- Lathers, Marie. “Tué par un excès d’amour: Raphael, Balzac, Ingres.” *The French Review* 71.4 (1998): 550–64. Stampato.
- Leonardi, Sandra. 2013. “Roma: visione o pre-visione sinottica?”. *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia* 25.2 (2013): 141–44. Stampato.
- Manassero, Roberto. 2013. “Paolo Sorrentino: La grande bellezza.” *Doppiozero*, 2 giugno 2013. Web.
- Moravia, Alberto. *La noia*. 1960. Milano: Bompiani, 2009. Stampato.
- Moravia, Alberto, e Alain Elkann. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 1990. Stampato.
- Nicasi, Stefania. “La quiete dopo la bellezza.” *Rivista di psicanalisi* 51.2 (2014): 517–18. Stampato.
- O’Rawe, Catherine. “La grande mancanza: Stars, Popular Cinema, and Italian Screen Studies.” *The Italianist* 34.2 (2014): 256–59. Stampato.
- . *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. Basingstoke: Palgrave, 2014. Stampato.
- Otto, Rudolf. “Il sacro: L’irrazionale nell’idea del divino e il suo rapporto al razionale.” 1917. Rudolf Otto. *Opere*. A cura di Stefano Bancalari. *Archivio di Filosofia* 77.1 (2009): 200–324. Stampato.
- Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. 1904. Milano: Mondadori, 1988. Stampato.
- Rhodes, John D. “Topophilia and Other Roman Perversions: On Bertolucci’s *La luna*.” Holdaway e Trentin 79–100.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. Stampato.
- Siciliano, Enzo. *Moravia*. Milano: Longanesi, 1971. Stampato.
- Sanguineti, Edoardo. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1962. Stampato.

- Solinas, Stenio. “La Roma cultural-festaiola? Che talento renderla cafona.”  
*ilGiornale.it*. Il Giornale On Line, 22 maggio 2013. Web.
- Sorrentino, Paolo, e Umberto Contarello. *La grande bellezza*. Milano: Skira, 2013.  
Edizione Kindle.
- Turchetta, Gianni. “Cecilia ossia la realtà: Il mistero della donna in *La noia* di  
Moravia.” *ACME* 62.2 (2009): 71–85. Stampato.