



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„La Roma de “La grande bellezza”. L'immagine della
città tra letteratura e film“

verfasst von / submitted by
Stefanie Öller, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:
Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:
Betreut von / Supervisor:

A 066 149

Masterstudium Romanistik

o. Univ.- Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

A mia madre

Such is the city properly styled eternal – since it is eternal, at least, as regards the consciousness of the individual.

(Henry James, *Transatlantic sketches*, 1875)

Couchée, les yeux fermés, je récapitulerai ce voyage image, par image, mot par mot.

(Simone De Beauvoir, *Les belles images*, 1966)

Indice

Introduzione	3
1. Vedere e leggere la città	5
2. La città eterna nel cinema italiano	7
2. 1. La romanità	7
2. 2. Una Roma fedele: il neorealismo	11
2. 3. Le borgate: i percorsi femminili	15
2. 4. Le borgate pasoliniane: la vita in strada	18
2. 5. L'altra Roma e il Vaticano	22
2. 6. I vicoli degli amanti distanti: l'Eur	25
2. 7. Cinecittà, metacinema e "La città dell'illusione"	29
3. <i>La grande bellezza</i>	31
3. 1. Struttura e tecniche narrative	31
3. 2. Jep, "il re dei mondani"	37
3. 3. Gli "amici intimi" di Jep e la società dello spettacolo	40
3. 4. Roma ecclesiastica	44
3. 5. Alla scoperta dei luoghi e delle bellezze artistiche	46
4. Riferimenti intramediali: Federico Fellini	54
4. 1. <i>La dolce vita</i>	54
4. 2. <i>Otto e mezzo</i>	62
4. 3. <i>Roma</i>	65
5. Riferimenti intermediali letterari: Gabriele D'Annunzio e Raffaele La Capria	74
5. 1. <i>Il piacere</i>	74
5. 2. <i>L'estro quotidiano</i>	88
6. Conclusioni	101

7. Bibliografia	108
7. 1. Monografie ed articoli	108
7. 2. Fonti digitali	112
7. 3. Opere letterarie	113
8. Filmografia	113
9. Appendice: Credits	116
Zusammenfassung in deutscher Sprache	118
Ringraziamenti	121
Curriculum Vitae	122

Introduzione

La mia tesi nasce dall'idea di esaminare la rappresentazione di Roma fornita dall'opera filmica *La grande bellezza*, diretta da Paolo Sorrentino, dopo averne preso visione al cinema. Inizialmente ho riflettuto sull'ovvio confronto con l'opera filmica *Roma* di Fellini, ma, facendo successivamente delle ricerche approfondite, si è concretizzata l'idea di coinvolgere ulteriori riferimenti filmici e letterari. Nella scelta del tema ha giocato un ruolo importante il motivo personale dell'attrazione e dell'affetto per la città di Roma dato che, come nessun'altra città tra quelle a me note, unisce una ricchezza di monumenti e di opere d'arte di diverse epoche, oltre ai parchi, nella luce splendente del sole. La rilevanza del tema nasce, invece, dall'attuale opera cinematografica di Paolo Sorrentino. Essa offre da una parte una nuova visione della città, e dall'altra pone, conseguentemente, l'importante interrogativo del perché Sorrentino abbia scelto di realizzare una pellicola su Roma dopo l'opera cinematografica *Roma* di Fellini.

È davvero cambiata così tanto Roma da dedicarle un'ulteriore opera cinematografica dopo questa opera filmica così significativa di Fellini? E quanto aggiunge Sorrentino con la sua opera filmica all'idea della rappresentazione di Roma. Perché occorre realizzare un'altra pellicola sulla città eterna?

Lo scopo di questo studio è quindi quello di trovare delle risposte a queste domande. Per analizzare a fondo la rappresentazione di Roma nel film *La grande bellezza* è perciò essenziale considerare le opere filmiche e letterarie a cui si sovrappone. Sorrentino, come ogni spettatore, possiede una sua idea personale della città reale a cui si aggiungono varie rappresentazioni della città, come quelle di memoria (storica), di testi letterari, di film e così via, che confluiscono nel suo film. Per individuare i motivi e i temi già noti da altre rappresentazioni famose, attraverso un'analisi dei parallelismi e delle differenze tra queste opere 'citate' e l'opera principale "*La grande bellezza*", va applicata la metodologia dell'intermedialità, ovvero nel caso specifico il modello elaborato da Irina O. Rajewsky, grazie al manuale italiano di Federico Zecca. Da questo confronto si svelano ulteriori significati dell'opera principale e si delinea un'idea della rappresentazione filmica di Roma più chiara.

Il primo capitolo fornisce delle osservazioni generali riguardo alla rappresentazione della città nel film. Il capitolo successivo consiste in una sintesi cinematografica delle rappresentazioni di Roma nella storia del cinema italiano e si concentra su film finzionali a partire dal neorealismo, in particolare su film del cinema d'autore. I film presentati, sono scelti in conformità agli studi esistenti, e su base personale per illustrare delle tendenze ed evoluzioni a riguardo dell'immagine urbana della capitale italiana, pensando da una parte ai temi principali, e dall'altra già alle tematiche accennate nell'opera principale. Il terzo capitolo comprende l'analisi dell'opera principale, *La grande bellezza*, che si orienta verso aspetti importanti per le altre opere in oggetto. Segue il raffronto con i riferimenti intramediali, vale a dire le opere filmiche *La dolce vita*, *Otto e mezzo* e *Roma* di Federico Fellini. A questo capitolo sui riferimenti intramediali si allaccia quello sui riferimenti intermediali, cioè sui modelli letterari, i quali rappresentano *Il piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio e *L'estro quotidiano* (2005), oltre ad ulteriori testi, di Raffaele La Capria.

1. Vedere e leggere la città

Fin dalla modernità, stabilitosi il legame tra cinema e città, Roma antica, papale e capitale multiforme incanta ed ispira le opere filmiche di tanti registi, grazie a cui sussiste una memoria cinematografica, la quale conserva, e documenta le impressioni soggettive del paesaggio urbano romano e, naturalmente, della vita degli abitanti.¹

L'esperienza visiva dello spazio urbano viene trasmessa mediante le architetture, le strade e i nodi stradali come piazze, cartelli, insegne, mura, parchi, incroci, frontiere, ponti, monumenti, aperture, mezzi pubblici e così via, fungendo anche da orientamento.² Specialmente, le strade e le fila dei palazzi implicano un'ottica prospettica che guida lo sguardo dello spettatore. Siccome la visione filmica della città è frammentata, lo spettatore la completa fuori campo attraverso l'immaginazione. Oltre a questi elementi presentati la resa dello spazio urbano è determinata dalla luce, dalle zone verdi e dal terreno, creandone l'atmosfera.³ A questi elementi visivi si aggiungono quelli auditivi, fra cui i suoni dei passi, il chiacchiericcio, le grida delle persone, il suono dei clacson e il rumore delle macchine. Le architetture ed i monumenti, in primo luogo quelli noti di valore simbolico, permettono di riconoscere una città, anche se sottoposta a cambiamenti ed in continua espansione. Questi posti caratteristici sono collegati ad un terreno specifico, eventi (storici), e ricordi, come il Colosseo che rimanda ai giochi dei gladiatori dell'antico Impero o la silhouette di Roma con la cupola di S. Pietro, producendo appunto immagini impressionanti e memorabili.⁴ La città non funge soltanto da decoro o da sfondo, bensì gioca un ruolo significativo, e lo spettatore deve partecipare allo sviluppo delle immagini, 'leggendo' la città attraverso quello che può percepire; la sperimenta attraverso le immagini filmiche, così come attraverso i personaggi e i loro percorsi.⁵

¹ Cfr. Neutres 2010, p. 18; cfr. Corna/ Pellegrini 2003, p. 3-4; cfr. Bruno 2008, p. 72.

² Cfr. Perraton/ Jost 2003, pp. 5-6; cfr. Lynch p. 13, 60-61; cfr. Bruno 2008, p. 72.

³ Médam 2003, p. 31

⁴ Cfr. Lynch 1989², p. 10, 90-112. Le osservazioni di Kevin Lynch si concentrano sull'apparenza della città, ovvero sul paesaggio urbano in generale, prendendo in esame esempi, come Los Angeles, Boston, Jersey City, Venezia e Firenze.

⁵ Cfr. Médam 2003, p. 9; cfr. Lynch 1989², pp. 12-16, 60. Per l'analisi dell'immagine della città Kevin Lynch utilizza la nozione "legibility" ("leggibilità").

La forma della città è data dai vari quartieri e dalla rete stradale, come quella delle vecchie strade romane a forma di stella o le mura Aureliane che cingono il centro. Essa è paragonabile ad un tessuto, ad un testo, che consiste di parole (di elementi urbani come la piazza, i palazzi, ecc.) e delle relazioni fra di loro.⁶

Comparando l'atto del camminare e la città all'atto della scrittura e al testo, Michel De Certeau stabilisce un'analogia tra la città e il testo. Secondo lui le diverse maniere di procedere, i diversi giri, sono paragonabili ai diversi stili di scrittura, che tracciano relazioni nello spazio urbano tramite azioni.⁷ Adottando la nozione della *caméra-stylo*, possiamo anche equiparare quella e il cinema d'autore, ovvero il film d'autore, all'atto del camminare e alla città.⁸ Siccome ogni film offre un percorso per la città, rincorrendo e rintracciando luoghi che sono noti da altri film o da opere letterarie, che compongono nell'insieme una memoria artistica di Roma, lo scopo di questa tesi è di seguire le tracce, vale a dire le relazioni, tra lo spazio urbano e i personaggi che camminano.⁹ Queste tracce, che rappresentano le relazioni spaziali che formano il tessuto della città, equivalgono quindi le relazioni intra- ed intermediali di un testo, in senso più ampio. Nell'ambito di questa tesi si possono solo sfiorare le varie vie, e prenderne in considerazione alcune più importanti, seguendo le tracce dei personaggi che contemplano, che osservano i palazzi, che sono distratti, che si perdono nell'anonimità della massa, che sfuggono dalle loro responsabilità e via dicendo. Oltre all'atmosfera evocata, il rapporto tra personaggi e spazio attribuisce dei significati alla vicenda: la resa dello spazio può produrre un effetto autentico, alienante oppure sentimentale, vuol dire che illustra o rispecchia lo stato d'animo dei personaggi, come un punto di riferimento.¹⁰

A partire dal neorealismo l'esperienza audiovisiva della città si è modificata per via della tendenza crescente di quello che Deleuze chiama "l'immagine-tempo". Dominano situazioni ottiche che consistono in incontri tra ambiente e personaggi, mentre questi attraversano gli spazi in modo che essi stessi diventino spettatori, che

⁶ Cfr. Butor 1992, p. 8. Anche Michel Butor usa la metafora del testo per indicare la città, descrivendo che edifici, stazioni, ecc. sono gli elementi costitutivi, così come le parole del testo.

⁷ Cfr. De Certeau 1987, pp. 98-101.

⁸ Con l'introduzione del concetto della *caméra-stylo* Alexandre Astruc ha fatto strada al cinema d'autore. Per quanto riguarda la realizzazione di un film il confronto non regge più, dato che un'opera filmica è una collaborazione collettiva.

⁹ Cfr. Jousse 2005, p. 9; cfr. Bruno 2008, p. 74.

¹⁰ Cfr. Corna/ Pellegrini 2003, pp. 2-7; cfr. Zaggarro 2014, p. 21. Con il termine "Atlante delle emozioni", usato nel titolo del suo articolo, Zaggarro si riferisce alla monografia omonima di Giuliana Bruno.

si trovino in situazioni in cui o non sono più capaci di agire o non occorre più agire.¹¹ Prendono nota di quello che li circonda, e così anche lo spettatore 'esterno' se ne avvede. La scoperta dello spazio urbano viene accompagnata, spesso, dalla musica, evocando una particolare atmosfera, e richiamando l'attenzione a quanto mostrato. Le tecniche di ripresa applicate in primo luogo sono piani sequenza, soggettive, panoramiche, *travellings* e la macchina a spalla. Forme architettoniche come finestre, porte e portici, comparabili all'inquadratura, intensificano il simulacro e danno sulla città, come il finestrino che dà sul mondo.¹²

2. La città eterna nel cinema italiano

2. 1. La romanità

Nel film storico "*La presa di Roma*" (1905), ovvero la prima pellicola della storia del cinema italiano, di Filoteo Alberini (1865-1937), la città di Roma fa già da protagonista. Infatti viene messa in scena verosimilmente la Breccia di Porta Pia, sferrata dalle truppe italiane, con la quale nel 1870 Roma viene annessa al giovane Stato italiano.¹³ La pellicola termina con l'apoteosi dell'allegoria dell'Italia, indicando così la vittoria nei confronti dello Stato pontificio. La prima visione del film si è svolta di fronte alla breccia di Porta Pia, rinviando e testimoniando così la memoria del luogo celeberrimo e la prima ora della terza Roma, quella del popolo, preceduta da quella seconda dei Papi.¹⁴

Invece, la prima Roma, quella dei Cesari, fornisce il tema dominante per i primi film storici, riassunti dal termine "kolossal storici". Tra i film di questo genere troviamo ad esempio: *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908), *Nerone* (1909), due versioni di *Quo Vadis?* (1913, 1924) basati sul romanzo di Henry Sienkiewicz (1846-1916), *Caio Giulio Cesare* (1914), *Cabiria* (1914) e *Messalina* (1923).¹⁵ Sebbene non tutti questi

¹¹ Cfr. Deleuze 1985(b), pp. 7-11. Gilles Deleuze usa il termine "*situation optique pure*", che include il sonoro, e conclude che si tratta di un "cinéma voyant" dopo quello d'azione.

¹² Cfr. Bruno 2008, p. 72.

¹³ Cfr. Verdone 2003, p. 171. *La presa di Roma* è un cortometraggio muto di circa otto minuti.

¹⁴ Cfr. Brunetta 1995(a), pp. 1-2; cfr. Bondanella 2009, pp. 4-5.

¹⁵ Cfr. Bondanella 2009, pp. 7-12; cfr. Brunetta 1995(a), pp. 146-147.

film siano ambientati a Roma, la città è sempre presente, essendo la *pars pro toto* per l'Impero Romano e la romanità, che formano, poi, la matrice di queste opere filmiche.¹⁶

Nel primo kolossal storico, *Quo Vadis?*, viene presentata una società romana orgiastica e gloriosa, la quale segue una resa teatrale, ispirata all'opera, che consiste in movimenti esagerati dei personaggi per trasmettere emozioni. I movimenti di macchina, invece, sono piuttosto moderati rispetto ai film odierni, e alle inquadrature prevalgono i campi medi. Le componenti determinanti dell'estetica filmica, rievocando l'antichità romana, rappresentano la musica classica drammatica, i costumi, gli interni e le architetture, che prendono a modello la pittura neoclassica.¹⁷

Per quanto riguarda i metodi tecnici, che fanno sì che la narrazione sia più scorrevole e coerente, *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1883-1959), anche per via delle didascalie dettagliate di Gabriele D'Annunzio (1863-1938), è più innovativo che *Quo vadis?*. La vicenda si svolge durante la seconda guerra Punica tra i Cartaginesi e i Romani e culmina nella vittoria finale dei Romani, in un trionfo del cristianesimo e della civilizzazione romana sulla cultura barbarica. A questa vittoria contribuisce lo schiavo romano Maciste (Bartolomeo Pagano), l'incarnazione dell'uomo forte del popolo.¹⁸ Entrambi i motivi vengono ripresi dal cinema fascista, assumendo un valore più ideologico-nazionalista, per stabilire un legame tra la Roma contemporanea e quella antica, tra la giovane nazione italiana e il passato glorioso dell'Impero romano.¹⁹

Il cinema era uno strumento utilizzato per diffondere l'ideologia fascista; un esempio significativo di film di quel periodo è rappresentato da *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone (1886-1937). La colonizzazione africana viene legittimata, rimandando alle pratiche colonizzatrici romane, che coincidevano appunto con l'invasione del regime fascista in Nord Africa, oltre alle analogie tra Publio Cornelio

¹⁶ Accanto al filone storico-monumentale scorre quello simbolista, che prende modello dalla letteratura simbolista-decadente. I film di questa corrente sono in gran parte adattamenti delle opere letterarie di Gabriele D'Annunzio, come *La nave* (1911) o *Il piacere* (1917), entrambi girati da Almeto Palmeri, e un'altra versione di *La nave* (1920) di Gabriellino D'Annunzio, la cui vicenda si svolge, come *Cabiria*, nella Roma antica. Cfr. Verdone 2003, p. 137.

¹⁷ Cfr. Brunetta 1995(a), pp. 64-67.

¹⁸ Cfr. Brunetta 1995(a), p. 69, 180. Il film *Cabiria* ha avuto un grande successo.

¹⁹ Cfr. Landy 2000, pp. 23-35; cfr. Brunetta 1995(a), p. 155-156.

Scipione e Benito Mussolini, i loro discorsi davanti alla folla giubilante e il saluto romano.²⁰

La componente ideologica delle rappresentazioni di Roma si manifesta in modo esemplare pure nei film non-storici dell'era fascista, ad esempio in *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano (1884-1970). Nella parte del film, denominata "La ricostruzione", vengono mostrati piani di varie città italiane modernizzate, dotate d'infrastrutture e zone industrializzate, allo scopo di informare gli spettatori dei 37 miliardi di posti di lavoro presso enti pubblici, creati dal regime fascista. Il progresso della nazione italiana, grazie alle riforme fasciste, viene esaltato, utilizzando il montaggio accelerato, diversi tipi di dissolvenze, d'inquadrature, spesso in picchiata o caprata, e variano anche gli inserimenti di scritta. Il montaggio, le inquadrature e i motivi di strade, di navi, d'auto, di treni in movimento, di campi vasti o del mare, accompagnati di musica pomposa, rispecchiano la velocità e la grandezza del progresso. Poi, le didascalie annunciano: "E trovarono il paese inquadrato e in ordine" (silenzio). Seguono piani della folla cantante e di Palazzo Venezia, delle truppe al passo e delle masse in altre città italiane, finché un'altra didascalia annuncia l'inquadratura della "Via dell'Impero" a Roma.²¹ Le truppe marciano in formazioni ordinate, passando per il Colosseo, e in dissolvenza appare il palazzo delle Esposizioni con la scritta "Mostra della rivoluzione fascista", segnalando un ponte visivo (architettonico) tra i due 'imperi'.

Il regime fascista estendeva il suo controllo sulla città attraverso l'occupazione e la modificazione dello spazio urbano tramite interventi.²² Perciò, le sequenze de "La ricostruzione" con le varie scene urbane sembrano voler rappresentare la metafora visiva del noto proverbio, "tutte le strade portano a Roma". Insieme alle visioni moderne del progresso urbano vengono mostrate sequenze narrative di vita quotidiana e familiare, formando con quelle quasi documentarie una visione propagandistica di cui Roma e la romanità sono una parte integrante; proprio a

²⁰ Cfr. Bondanella 2009, pp. 46-48; cfr. Brunetta 1995(a), pp. 155-156, 228. *Scipione l'africano* rimane l'unica opera cinematografica sulla romanità e quindi sulle origini romane imperiali durante il ventennio fascista, probabilmente perché non è stato un successo e la produzione filmica era al tempo la più costosa d'Italia.

²¹ Ai giorni d'oggi la "Via dell'Impero" si chiama "Via dei Fori Imperiali". Cfr. Vidotto 2006, p. 388.

²² Cfr. Foucault 2005, p. 326; cfr. Siegel 2008, pp. 14-15. Nel suo articolo Siegel non si riferisce al film *Camicia nera*, ma fornisce delle osservazioni sull'urbanistica del regime fascista, menzionando anche Foucault. L'autore esamina invece i "Telefoni bianchi", vari film di Blasetti e *Roma città aperta*.

questa visione alludono, inoltre, le aquile e i fasci romani fantasmagorici alla fine del film.²³

I due maggiori esponenti della produzione filmica durante il periodo del fascismo (1923-1943) sono i registi, Alessandro Blasetti (1900-1987) e Mario Camerini (1895-1981). I film di Blasetti, come *Vecchia guardia* (1935), che finisce con l'esaltazione della marcia su Roma, sono destinati in primo luogo all'Italia rurale.²⁴ In conformità con il regime fascista, nei film di Blasetti prevalgono una narrazione filmica epica e stilemi patetici, tra cui *Sole* (1929) e *1860* (1934). Ciò nonostante si lasciano già percepire delle tendenze neorealistiche nell'uso del dialetto e soprattutto nella rappresentazione degli spazi esterni, ovvero del paesaggio, che acquistano un ruolo importante. Campi lunghi e lunghissimi mostrano rovine e ambiti rurali deserti, dando l'impressione di un paese arretrato, non ancora modernizzato dal tempo del dominio borbonico. In *Resurrectio* (1930), un altro film di Blasetti dell'epoca fascista ambientato a Roma, prevalgono, invece, gli interni ricostruiti negli studi, e sono presenti solo pochissime inquadrature degli esterni e di palazzi, che potrebbero essere quelli di molte altre città italiane.²⁵

Anche le commedie di Camerini, come ad esempio *Il signor Max* (1937) e *T'amerò per sempre* (1943), dove vengono messe in luce le differenze tra le convenzioni sociali, si svolgono per la maggior parte negli interni, come ambiti domestici o ristoranti.

Negli anni dal 1942 al 1944 si distingue il filone della "commedia romanesca", dedicato alla Roma popolare: ne fanno parte le commedie di Mario Bonnard (1889-1956), come *Avanti c'è posto* (1942) e *Campo de' Fiori* (1943) oppure *L'ultima carrozzella* (1943) di Mario Mattoli, con Aldo Fabrizi (1905-1990) e Anna Magnani (1908-1973), che diventeranno, poi, due figure emblematiche per il cinema romano.²⁶ Il romanesco è naturalmente una presenza costante. Roma serve ancora da retroscena in quanto i posti assumono un aspetto oleografico e secondario, tra cui

²³ Cfr. Brunetta 1995(a), p. 156, 218. Brunetta sottolinea che, il montaggio e gli elementi visivi, usati in *Camicia nera*, sono influenzati da quelli di Vertov, Léger, Dulac e L'Herbier.

I film prodotti durante il periodo fascista ammontano a più di 700, di cui molti sono andati perduti per via del mancato interesse, a causa di ragioni ideologiche. Cfr. Bondanella 2008, p. 23.

²⁴ Cfr. Brunetta 2003, pp. 77-78.

²⁵ Cfr. Brunetta 1995(a), pp. 239-241. Per *Campo de' Fiori* sono state usate sia inquadrature della piazza vera sia quelle della ricostruita Piazza del Mercato. Cfr. Di Marino 2006², p. 40.

²⁶ Cfr. Sbardella 2000, p. XV.

Campo de' Fiori, Castel S. Angelo, S. Maria in Trastevere e Piazza Repubblica. In primo luogo appaiono diverse zone meno note, legate alla vita quotidiana. Inoltre l'esterno, i luoghi pubblici, offrono alle ragazze la possibilità d'incontrarsi con i loro ammiratori, ad esempio nei parchi, lontane dall'ambito domestico, dove sono sotto sorveglianza parentale. Nella commedia romanesca la città rappresenta, ancora prima di tutto, un luogo di passaggio, di lavoro e di sosta.

2. 2. Una Roma fedele: il neorealismo

Durante l'era fascista si possono osservare delle tendenze verso un'estetica più realistica ed autentica dell'ambito urbano, come documenta già il saggio *L'occhio di vetro* (1933) di Leo Longanesi (1905-1957).

Bisogna gettarsi nella strada, portare la macchina da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe uscire in strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora per fare un film italiano logico e naturale.²⁷

Il noto architetto dell'era fascista Marcello Piacentini (1881-1960) esprime delle osservazioni molto simili a quelle di Longanesi, nell'articolo *Fantasie di un architetto* (1943) redatto per la rivista *Cinema*.

Io penso che una delle possibilità non ancora sfruttate dal cinematografo sia quella di mostrare il volto autentico delle nostre città; ma questo è il punto: occorre mostrare la vita di una città e non i singoli monumenti come cose morte.²⁸

Sia Longanesi che Piacentini mettono in rilievo che non basta far vedere la città, cioè i suoi monumenti, come descrive Piacentini, bensì la vita, ovvero "quel che accade", secondo Longanesi. Le opere cinematografiche devono portare sulla scena la realtà

²⁷ Brunetta 2003, p. 117. Brunetta riporta la citazione di Leo Longanesi dall'articolo *L'occhio di vetro*, da: L'Italiano, VIII (gennaio-febbraio) 1933, n. 17-18, p. 35. Cfr. Bondanella 2009, p. 25.

²⁸ Brunetta 1995(a), p. 236. La citazione di Piacentini è citata da Brunetta da: Cinema 167, 10 giugno 1943.

sociale e la forma che quest'ultima prende nell'ambito urbano. Quel bisogno di un cinema più fedele alla realtà è probabilmente condizionato dalla politica culturale del regime fascista, che intendeva propagare una nazione come modello di disciplina e d'ordine, mettendo in scena i ceti bassi e i margini della società per includerli a livello visivo.²⁹ Nella prima parte di *Camicia nera* le didascalie inserite informano, che ci troviamo nelle paludi pontine, e che "le famiglie vivevano nelle "lestre", una specie di capanne. Si avvertono la retorica e l'ideologia fascista che contrastano la verosimiglianza in quanto si tratta di uno sguardo che quasi giudica, mettendo in confronto la città, la modernità e il progresso con quelli che "hanno fede nella terra".

Alberto Lattuada (1913-2005), Luigi Comencini (1916-2007), Cesare Zavattini (1902-1989) e Ennio Flaiano (1910-1972), invece, divulgavano testi sul cinema, grazie a cui si diffondeva l'idea di un cinema che studia la realtà, che utilizza il dialetto e che mostra scene, che si svolgono nelle piazze italiane – di un cinema del neorealismo.³⁰ S'impone prima di tutto l'esigenza di rappresentare una società italiana popolare.³¹

Durante la Seconda Guerra Mondiale sono stati distrutti gli studi di Cinecittà oppure sono stati usati come rifugio, occorre dunque altri posti come set cinematografici. Per via di motivi economici, oltre che per quelli 'teorici', l'esterno offriva il luogo adatto. Difatti, *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini (1906-1977), la prima opera neorealistica ambientata a Roma, è stata girata parzialmente in un edificio libero del centro, in Via degli Avignonesi, altre sequenze, invece, all'esterno.³² Il fatto che la vicenda si svolge durante l'occupazione tedesca, tra settembre del 1943 e giugno del 1944, viene indicato dallo status "città aperta" del titolo, riferendosi ad uno stato d'armistizio, che implica il ritiro delle forze militari e la sospensione dei bombardamenti da tutte le parti.³³

Per la vicenda filmica il passaggio in strada diventa più importante. Le macerie e le case semidistrutte per le vie dove passano Don Pietro (Aldo Fabrizi) e il giovane

²⁹ Cfr. Brunetta 1995(a), pp. 239-241.

³⁰ Cfr. Brunetta 1995(a), pp. 236-237.

³¹ Cfr. Brunetta 1995(a), p. 239.

³² Cfr. Bondanella 2009, p. 70. Già la cosiddetta "Trilogia fascista" di Rossellini, mostra la vita di guerra – scene di battaglia – in maniera piuttosto realistica, integrando anche materiali di documentari e *footage* della vita quotidiana italiana. I luoghi o sono in parte esterni o sono stati ricostruiti a Cinecittà, e gli attori sono non professionisti. Per questo genere di film, Bondanella usa il termine "*fictionalized documentary*". Cfr. Bondanella 2009, pp. 30-35.

³³ Cfr. Vidotto 2006, pp. 233-256.

Marcello illustrano l'onnipresenza della guerra. Verso sera le vie sono quasi deserte, solamente don Pietro ha il permesso di uscire anche dopo il coprifuoco.³⁴ Tutto è sotto controllo dei tedeschi, il che è evidenziato in modo esemplare quando la madre di Marcello, Pina (Anna Magnani), segue di corsa il suo fidanzato Francesco, un partigiano in custodia, e viene fucilata dai tedeschi. La sua morte non ha motivo. La città aperta agli occupatori non è più aperta agli italiani, non possono più muoversi liberamente senza mettere a rischio la loro vita.

Ciò nonostante l'esterno assume l'effetto dell'aperto a causa della sua vastità, il paesaggio e le zone urbane si vedono spesso sullo sfondo di piani con persone in mezza figura, oltre a campi lunghi e lunghissimi. I personaggi abitano nei quartieri di Trastevere o Casilino, nella Roma popolare periferica, a cui appartengono, già grazie ad altri film noti agli spettatori, Aldo Fabrizi e Anna Magnani.³⁵ Le macerie di Roma visualizzate in una delle prime sequenze, entrano in contrasto con una sequenza posteriore del "Colosseo quadrato", ossia del palazzo della Civiltà Italiana, sul quale la guerra non ha lasciato traccia. Al contempo il palazzo intatto ed eretto dai fascisti rimanda al nemico, ai tedeschi, in quanto i partigiani puntano i fucili verso quello per liberare quelli di loro, che sono stati catturati dai tedeschi, che arrivano poi davanti al palazzo. Lo stato di 'prigionia' degli abitanti concorda con l'atmosfera di ristrettezza degli interni, soprattutto in situazioni angoscianti, fra cui ad esempio la salita d'una scala di Don Pietro e Marcello, il cui effetto inquietante rafforza la musica drammatica. La cinepresa segue l'andamento curvo della ringhiera in cabrata, e Don Pietro e Marcello per impedire che i tedeschi trovino la bomba di Romoletto si muovono con cura nel percorso prescritto, non esiste una via d'uscita.

La sera prima dell'uccisione di Pina, Francesco, un partigiano, le aveva detto: "Siamo nel giusto, nella via giusta", [...] "forse la strada sarà un po' lunga e difficile ma arriveremo". La metafora dell'aspro cammino per la lotta della liberazione, espressa da Francesco, viene poi ripresa da Don Pietro: "Io credo che chi combatte per la giustizia e per la libertà cammina nelle vie del Signore e le vie del Signore sono infinite." Ma Pina, il partigiano Manfredi e Don Fabrizio devono interrompere il loro cammino siccome vengono uccisi. Solo l'ultima sequenza, in cui i piccoli partigiani si

³⁴ Dato che i preti appartengono al Vaticano e al potere politico pontefice anziché a quello dello Stato italiano, potevano passare per la città dopo il coprifuoco. Cfr. Vidotto 2006, pp. 239-240.

La figura del prete don Pietro è ispirata a due preti, Pietro Pappagallo e Giuseppe Morosini, che aiutavano la resistenza romana, e al contempo il nome Pietro rimanda al patrocinio della città romana. Il personaggio di Pina ed altre faccende si basano su fatti reali. Cfr. Bruni 2006, pp. 28-33.

³⁵ Cfr. Brunetta 1995(b), p. 26; cfr. Bruni 2006, p. 31, 125-126.

recano verso il centro, percorrendo Via Nomentana con il loro capo Romoletto, alimenta la speranza.³⁶ Il piano finale, un campo lungo, inquadra i ragazzi davanti a cui si estende la città con San Pietro al centro, il che allude alla fede nell'avvenire e alla città aperta agli italiani.³⁷

Nei film *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica (1901-1974), i protagonisti, sia Antonio che Umberto D., sono in cerca di giustizia, vagando per Roma. Umberto D. manifesta insieme ad altri pensionati per un aumento delle pensioni, dato che con i soldi che riceve ogni mese, non può né mantenere sé stesso né il suo cane; ne spende la maggior parte per l'affitto. Antonio (Lamberto Maggiorani) trova, invece, un lavoro come attacchino però gli viene rubata la bicicletta, proprio di cui ha bisogno, il primo giorno. Per non perdere il suo lavoro che gli permette di sfamare la famiglia si mette a cercare la bicicletta, accompagnato da suo figlio Bruno (Enzo Staiola). Passando per Piazza Vittorio e Porta Portese trovano finalmente il ladro, ma per denunciarlo mancano la prova e soprattutto la bicicletta, il che costringe Antonio a dirigersi verso casa. Egli cammina per una giungla di biciclette stridenti, che lo ossessionano, e, nella sua miseria, non gli danno un momento di pace. L'ultima possibilità è quella di rubare una bicicletta poiché rimane soltanto la giustizia privata, quando quella statale non può agire. Ma Antonio viene preso, e lo lasciano andare senza denunciarlo solo quando vedono il bambino. Nell'ultima sequenza il figlio prende la mano del padre, che gliela stringe forte, accorgendosi che non deve perdere nuovamente suo figlio, sia in senso proprio che figurato, a causa del tentato furto. Nell'ultima inquadratura padre e figlio spariscono nella massa – devono andare avanti. La vicenda suggerisce dunque che dalla malavita urbana e dalle condizioni misere possono essere corrotti tutti.

La città si presenta come un labirinto di posti sconosciuti in cui è possibile perdersi, specie nella sequenza finale e quando Antonio perde d'occhio suo figlio. Bruno, difatti, viene inquadrato spesso in campi lunghi davanti a monumenti, scale o ponti, mettendo in contrapposizione la loro grandezza e il bambino piccolo. Anche a livello

³⁶ Cfr. Brunetta 1995(b), p. 29.

³⁷ Il fatto che l'ultima inquadratura indica San Pietro fa parte della sfaccettatura religiosa del film, sia a livello contenutistico che a livello formale. A questa si aggiungono le conversazioni sulla fede e sulla vita moralmente giusta che intrattengono don Pietro e Pina con gli altri personaggi. Stilisticamente importante è la sequenza della morte di Pina in cui don Pietro tiene la morta similmente alla raffigurazione di una pietà. Grazie all'interpretazione di Pina, Anna Magnani è difatti diventata una specie d'icona filmica.

visivo si esprime il rapporto tra padre e figlio nello spazio, tramite la distanza mutevole tra di loro: Bruno si allontana dal padre offeso perché gli ha dato uno schiaffo, mentre il padre si distanzia dal figlio, non volendo che lo veda così disperato. In confronto a *Umberto D.* la componente emotiva è più importante in *Ladri di biciclette*, non solo a livello di contenuto, cioè il rapporto tra padre e figlio, ma anche a livello stilistico-tecnico. Vengono utilizzati sovente primi piani, che mostrano le facce dei personaggi e le loro espressioni, mentre figure intere e mezze figure alternate permettono di definire lo spazio in modo più preciso. Dalle espressioni delle facce, riprese da primi piani, si palesa come vagando, quasi errando, per le strade in cerca della bicicletta, la speranza di trovarla viene disillusa.

Il protagonista di *Umberto D.*, impersonato da Carlo Battisti, invece, viene ripreso spesso in mezze figure o figure intere, creando da una parte distanza tra lo spettatore e il personaggio, e dall'altra si esternano così il suo isolamento e la sua solitudine. La situazione solitaria di Umberto D. è, inoltre, condizionata dal fatto che neanche i pensionati che conosce non lo vogliono aiutare. Resta, però, la compagnia del suo cane Flike, quando può nemmeno più pagare l'affitto. Verso il protagonista spesso isolato viene indirizzato lo sguardo dalle linee prospettiche delle file delle case o da altre costruzioni architettoniche, molto caratteristiche per l'organizzazione dei piani, le quali guidano lungo il percorso in cui lui si muove. Umberto, però, al contrario di Antonio è addirittura costretto a camminare perché non sa più dove andare; tutto quello che conta è la compagnia di Flike.

La città di Roma diventa il palcoscenico per gli individui disperati, offrendo un luogo alternativo per non rientrare a casa, per non dover ammettere a sé stessi o ad altri le proprie preoccupazioni, o perché non hanno un posto dove andare.

2. 3. Le borgate: i percorsi femminili

Le borgate e i loro abitanti conquistano un ruolo importante, a partire di *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa ed *Europa '51* (1952) di Roberto Rossellini, in cui le protagoniste, Angelina (Anna Magnani) ed Irene (Ingrid Bergman), ciascuna a modo suo, cercano di migliorare le condizioni di vita nelle borgate. Il personaggio d'Angelina, interpretata da Anna Magnani, assomiglia a quello di Pina di *Roma città*

aperta, per via del carattere forte ed esuberante da donna piuttosto emancipata. In particolar modo gli incitamenti di Angelina alle donne per saccheggiare il magazzino di un borsanerista, che non le voleva vendere la pasta, rammentano il depredamento del fornaio con Pina nella sequenza iniziale. Questo primo evento accenna alle parole di Angelina, la quale dice che “non si vive”, e “non si muore onestamente” nella borgata di Pietralata. E infatti nella borgata, dove ci sono case strette e semplici, le donne devono persino intervenire con proteste affinché ottengano l'acqua corrente, una fermata d'autobus e una mensa assistenziale. Gli abitanti sono i disgraziati di cui nessuno vuole sapere, e neanche i palazzi nuovi in costruzione lì vicino sono previsti per loro, bensì per “i signori”, come comunica un'abitante.³⁸ D'inverno, a causa di un'alluvione la borgata viene inondata, e si vedono i piani delle case sotto la pioggia, essendo il Tevere in vari quartieri quasi straripato oltre le muraglie. Gli abitanti vengono sfollati con delle barche e, per non stare al freddo, decidono di occupare i palazzi nuovi, che sono quasi pronti. Montaggi accelerati e musica in crescendo accentano le proteste degli abitanti grazie a cui, alla fine, gli abitanti ricevono dei nuovi fabbricati, dopo una breve lotta politica d'Angelina. Dal racconto filmico risulta che il ceto popolare delle borgate insiste nel suo diritto ad un posto dove vivere dignitosamente nel terreno urbano.

In *Europa '51*, invece Irene, appartenente al ceto borghese, si dedica alla sua famiglia ed all'organizzazione di serate; la sua vita è legata all'ambito domestico. Scoprendo però le miserie della borgata Primavalle, dopo il suicidio di suo figlio, Irene sente il desiderio di prendere iniziativa, aiutando i residenti.³⁹ Le borgate rappresentano un luogo autentico e libero, dove i bambini giocano per strada, e nonostante la miseria, Irene sperimenta una convivenza familiare serena. Ma Irene viene fatta internare in un ospedale psichiatrico dalla sua famiglia, perché non approva il suo comportamento. Gli amici della borgata vanno a trovare Irene in ospedale e lei li guarda piangendo, privata della sua libertà, dalla finestra sbarrata. Ella è di nuovo chiusa in casa, ma questa volta in senso proprio.

L'opposizione tra la città come territorio d'indipendenza e la ristrettezza delle istituzioni statali per emarginati, si manifesta in maniera diversa in *Nella città l'inferno*

³⁸ Un'abitante dice addirittura ad un giornalista: “non c'è niente da fotografa', non siamo divi del cinema, siamo disgraziati”.

³⁹ Cfr. Di Marino 2000, p. 58.

(1958) di Renato Castellani. Al centro della vicenda ci sono il carcere giudiziario in Via delle Mantellate e le sue abitanti, tra cui i due personaggi principali, Lina (Giulietta Masina) e Egle (Anna Magnani), che raccontano delle loro esperienze in città e ne sognano di nuove.⁴⁰ Egle, una donna esuberante, – un ruolo tipico per Anna Magnani – fa finta di essere a Via Veneto, bevendo un caffè e descrivendo l'ambiente di Roma come troppo bello. Durante una serata di cinema organizzata per le detenute al Gianicolo, riferisce persino con entusiasmo che a Roma c'è tutto: la città, il mare, la Fontana di Trevi e Via Veneto, che di notte pare giorno, gridando finalmente "Ciao, Roma". L'attrazione di Roma viene mostrata anche attraverso un buco in una veneziana del carcere, che permette alle prigioniere di osservare cosa accade fuori dalle mura carcerarie attraverso uno specchio. In particolare una ragazza guarda sempre un uomo all'esterno, e cresce il desiderio delle detenute di uscire la notte, e di partecipare agli incontri sociali. Tuttavia questi incontri possono portare pure lì, nella prigione. Lina, una donna ingenua di paese, racconta che dopo il suo arrivo in città se n'è innamorata di un uomo il quale successivamente si rivela essere un truffatore e, proprio per colpa sua, lei si trova in carcere.⁴¹

L'impostore è impersonato da Alberto Sordi, che, spesso, nei film del neorealismo rosa o della commedia all'italiana, interpreta truffatori o fannulloni romani, tra cui *Sotto il sole di Roma* (1948) e *Un americano a Roma* (1954).⁴² Nel ruolo di Nando Moriconi in *Un americano a Roma* sogna d'essere americano, parlando il romanesco, e aggiungendo qualche volta parole in inglese. Neanche nei suoi comportamenti riesce a nascondere la sua vera appartenenza, imitando lo stile di vita americano in modo dilettantesco. Grazie a queste interpretazioni comiche Alberto Sordi rientra fra gli attori romani più famosi, fra cui troviamo Aldo Fabrizi e Anna Magnani.

Le pellicole della commedia all'italiana ricorrono frequentemente agli stereotipi italiani, coinvolgendo posti noti, come il Colosseo, il Foro romano, o Piazza Venezia. Ad esempio nei film *Totò cerca casa* (1949) e *Totò truffa '62* (1961), Antonio de Curtis (1898-1967), chiamato Totò, guadagna soldi, ingannando turisti a cui vende la Fontana di Trevi.⁴³

⁴⁰ Il soggetto si basa sul romanzo *Roma Via delle Mantellate* (1953) di Isa Mari.

⁴¹ La figura di Lina, di Giulietta Masina, vale a dire di una donna di paese che si fa imbrogliare, è probabilmente ispirata alla sua interpretazione di Cabiria, in *Le notti di Cabiria*.

⁴² Cfr. Bondanella 2009, p. 114.

⁴³ Cfr. Fanara 2005, p. 65.

2. 4. Le borgate pasoliniane: la vita in strada

Una sfumatura religiosa, già presente in *Roma città aperta*, traspare nuovamente in *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini (1920-1993).⁴⁴ La prostituta Cabiria, che in realtà si chiama Maria Ceccarelli (Giulietta Masina), per attirare i clienti va in giro per Via Veneto oppure balla con entusiasmo in strada davanti al parco archeologico. Un giorno però tutto cambia, quando, durante una processione della Madonna, i canti dei credenti alla Madonna Vergine (anche chiamata Maria), spingono Cabiria a chiederle di farle cambiar vita. In seguito alla processione, nonostante Cabiria sia arrabbiata perché niente è cambiato, decide di vendere la casetta ai margini di Roma e di trasferirsi in città. Sembra aver trovato l'uomo giusto, Oscar, con cui fa delle passeggiate in città, innamorandosene. Ma in realtà anche Oscar mira ai soldi di Cabiria, e intende ammazzarla, come le era già successo con un altro amante, messo in scena nella sequenza iniziale. Appena Cabiria realizza che sta per ucciderla, lo prega di farlo tanto disperatamente in modo che egli si spaventa e fugge con i soldi della casa di Cabiria. Piangendo, la poveretta si dirige nel bosco verso la città, mentre viene circondata da ragazzi, che cantano, suonano e la salutano, dandole conforto, come ci suggerisce il suo sorriso. L'ambiente diventa quello di un mondo fiabesco e protetto che finalmente procura un po' di serenità a Cabiria. Nella sequenza finale, così come in tutto il film, le riprese in mezza figura o in primo piano, spesso laterali, delle persone e soprattutto della mimica espressiva di Giulietta Masina, danno allo spettatore l'impressione d'assistere alle scorrazzate di Cabiria, seguendola ed errando con lei in cerca di un'altra vita, diversa da quella di prostituta.

Le peregrinazioni di Cabiria sono la prima tappa della Via Crucis, la quale perseguono poi i protagonisti di *Accattone* (1961) e di *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini (1922-1975). I film rappresentano, secondo Pasolini, il sottoproletariato delle borgate, visto che non definirebbe gli abitanti della periferia come popolari. Sia in *Accattone* che in *Mamma Roma*, i protagonisti trascorrono il loro tempo in strada, e di conseguenza la maggior parte delle sequenze si svolgono lì. Case semplici, casupole, in parte diroccate, baracche o rovine formano gli ambienti architettonici e le strade costituiscono i luoghi d'incontro. In *Accattone* gli

⁴⁴ Al soggetto collaborava Pier Paolo Pasolini con Federico Fellini, Tullio Pinelli e Ennio Flaiano. Cfr. Wiegand/ Duncan 2013, p. 187.

amici s'incontrano di solito al di fuori di un bar del Pigneto. In *Mamma Roma* i campi verdi attigui ai condomini offrono, invece, un rifugio dai genitori, dalla scuola e dal lavoro, dove Ettore, il figlio di Mamma Roma (Anna Magnani), va a trovare la sua ragazza, Bruna. La borgata viene trasformata dalle rovine in mezzo al verde e dalla musica classica sacra in un idillio romantico, se non addirittura paradisiaco. Questo *topos* del *locus amoenus* può essere identificato già in una sequenza d'*Accattone*, nella quale Stella e Accattone passeggiano tra gli alberi e le palme, da soli, finché si siedono sul prato e i condomini distanti, allestiti quasi come un recinto, li circondano.⁴⁵ In un'altra sequenza, di notte, i due amanti si ritrovano al bordo di una strada, seduti sul prato tra rovine antiche, la cui bellezza imperfetta concorda con quella degli amanti, per meglio dire con quella della loro esistenza. Infine, Accattone non vive soltanto per strada, ma ci muore anche in un incidente fatale, in fuga dai carabinieri.

In *Mamma Roma* ricorre la vista dall'appartamento della protagonista a Cecafumo, indicando un campo lunghissimo da cui spicca fuori la cupola della chiesa del quartiere Don Bosco al centro dei condomini.⁴⁶ Quest'inquadratura introduce le sequenze, che si svolgono in chiesa, allo spettatore, e forma un contrasto con la vista dall'appartamento precedente di Casal Bertone, la quale dava sul cimitero del Verano e viene definita "brutta" da Mamma Roma.⁴⁷ Nell'ultima sequenza l'inquadratura ricompare: quando Mamma Roma apprende che suo figlio è morto, corre verso casa, gridando "Ettore" in modo simile alla sequenza di *Roma città aperta*, in cui Anna Magnani alias Pina rincorre il suo fidanzato, gridando "Francesco", inseguita da altri in entrambi i film. Mamma Roma passa per l'entrata del condominio, attraversata in una delle prime sequenze con Ettore. L'entrata è stata mostrata per lungo tempo in questa sequenza precedente: prima in un campo lungo e poi in un campo medio, in modo che la forma di una croce dell'architettura colpisca lo spettatore. Nella chiesa e nella prigione la forma della croce si ripresenta e insieme al cimitero rimanda alla 'passione' del figlio. Gli ultimi piani inquadrano Mamma Roma, che sta per lanciarsi dalla finestra, però, a differenza di *Roma città*

⁴⁵ *Accattone* è stato girato nella borgata Gordiani, invece il bar e l'osteria si trovano nel quartiere Pigneto, oltre il ponte Sant'Angelo del Tevere, dove Accattone si tuffa nell'acqua. Cfr. Cappabianca 2000, p. 35.

⁴⁶ Cfr. Canova/ Pirani 2005, p. 19.

⁴⁷ Cfr. Cappabianca 2000, p. 34.

aperta in cui non era stato possibile salvare Pina, coloro che la inseguono riescono a fermarla. In alternanza vediamo Mamma Roma che guarda dalla finestra (primo piano) e la veduta della chiesa (soggettiva), finché ad un certo punto Mamma Roma dalla faccia stravolta si arresta. L'ultimo piano della veduta della chiesa ricorda nuovamente *Roma città aperta*, ma l'immagine di speranza dei ragazzi davanti a San Pietro viene sostituita da una vista senza ragazzi. L'immagine rammenta dunque la fede.

Il sistema di rimandi attraverso cui sono intrecciati i personaggi con il paesaggio e con l'architettura si rivela dunque in completo solo al termine della pellicola. Le borgate offrono la possibilità di un nuovo inizio, sia per Accattone, che incontra Stella, sia per Mamma Roma ed Ettore, che si trasferiscono lì. Al posto delle case popolari funzionali, che privilegiano un'estetica austera, i personaggi si soffermano all'esterno, preferiscono stare lì invece di lavorare; lavorano infatti solo quando le circostanze li costringono.⁴⁸ Per Pasolini, nelle zone della periferia esistono ancora delle persone 'pure', non ancora corrotte dal capitalismo e dal consumismo, in confronto ai quartieri centrali. La purezza e il vitalismo primordiale sono trasmessi dal dialetto, dagli attori in parte non professionisti e dal paesaggio, in primo luogo dagli avanzi delle rovine antiche, che appartengono ad altri tempi e sembrano rinviare ad un altro mondo arcaico.⁴⁹

All'influsso del neorealismo si aggiunge una sfumatura sacra e mitica nei film di Pasolini, convertendoli quasi in allegorie cinematografiche, alla quale tradizione attinge poi più tardi l'opera filmica *L'imperatore di Roma* (1987) di Nico D'Alessandria.⁵⁰ La vicenda inquadra un tossicodipendente sulla trentina, Gerardo Sperandini, che vaneggia per Roma, esplorando monumenti e palazzi noti, tra cui il

⁴⁸ Pasolini conclude addirittura, in un articolo pubblicato sulla rivista "Vie nuove", che i palazzi delle borgate arrivano al livello sociologico e stilistico di un campo di concentramento. Cfr. Cappabianca 2000, p. 35.

⁴⁹ Soprattutto in *Mamma Roma* si vedono quasi continuamente delle rovine sullo sfondo, prima di tutto nelle sequenze al mercato, in quelle in strada e in quelle in cui offrono un riparo per i ragazzi.

⁵⁰ In gran parte *L'imperatore di Roma* è ambientato nel centro storico di Roma, solo alcune sequenze si svolgono nelle borgate, ma dato che il film si attiene alla tradizione neorealista-pasoliniana e s'inserisce in modo tematicamente abile, fa parte di questo capitolo. Già la scelta estetica-formale della pellicola in bianco e nero allude ai modelli.

Anche tanti altri registi traevano ispirazione dai romanzi e dai film di Pasolini, incentrati sulle borgate di Roma, per le loro opere filmiche, collaborando anche in parte con Pasolini. Fra queste opere filmiche ci sono: *Una notte brava* (1959) e *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini, *La commare secca* (1962) di Bernardo Bertolucci, *Una vita violenta* (1962) di Paolo Heusch e Brunello Rondi e molti film di Sergio Citti (1933-2005) a partire da *Ostia* (1970). Cfr. Di Marino 2000, p. 58; cfr. Neutres 2010, pp. 150-151.

monumento per i Caduti di Roma, la fontana di Acqua Paola per farvi un bagno e Piazza Navona per osservare i turisti. Inquadrature di porte o di fronti di monumenti sembrano foto fatte da turisti o *flâneurs*, invece, le soggettive di Gerardo si distinguono poiché sono mosse. Pochi dialoghi e i pensieri del protagonista intervallano il flusso di piani di vari posti, in vari angoli e di varia misura, tra cui anche il suono soggettivo di una folla giubilante che risuona, mentre Gerardo fa finta di essere una persona importante, stando all'interno del Colosseo. I percorsi e le soste del tossicodipendente sono accompagnati da musica rock e infatti i movimenti di macchina che lo riprendono frontalmente, mentre si avvicina alla cinepresa, o lateralmente, mentre cammina, assomigliano alla tecnica applicata per video musicali. Per di più viene rinforzato l'effetto di un giro a passo lento in città dall'utilizzo della musica. Le architetture monumentali e magnifiche del centro storico costituiscono lo scenario adatto, persino degno per Gerardo, che si crede eccezionale. Ma ad un tratto, la sua vita cambia, non sa più dove fermarsi a causa degli sbarramenti delle aree archeologiche.

L'imperatore di Roma può essere considerato in un certo senso un *road-movie* romano, non solo nello spazio ma anche nel tempo, dal momento in cui Gerardo racconta della Roma pulita e sequestrata. In un montaggio alternato vediamo come il padre di Gerardo lo vuole far internare e contemporaneamente gli automobilisti che acchiappano il figlio, mentre rubava la merenda, spingendolo per terra. La sua testa, appoggiata su una macchia del lastricato, che pare un pozzo di sangue, simbolizza che la sua vita in libertà è finita. Pochi metri a distanza di Gerardo, steso per terra, la cinepresa riprende un gatto randagio davanti al Colosseo in cerca di qualcosa da mangiare fra i rifiuti. In analogia a quest'inquadratura la vita da randagio di Gerardo, dato che non è più adatta all'immagine turistica di Roma, è terminata. L'ultimo piano raffigura il tramonto sulla città, in primo luogo il cupolone di S. Pietro, ma, come in *Mamma Roma*, anche questa volta, pur tenendo conto del tramonto, l'immagine non alimenta la speranza.⁵¹

L'allusione al *road movie*, la ritroviamo nuovamente in *In Vespa*, primo capitolo di *Caro Diario* (1993) di Nanni Moretti. La cinepresa riprende Moretti in un campo lungo di spalle sulla Vespa, seguendo i suoi giri, in armonia con la musica allegra della

⁵¹ Il cupolone della chiesa presentata in *Mamma Roma* non è quello di S. Pietro ma ci rinvia a quest'ultimo, come esposto alla pagina 19.

colonna sonora per quanto riguarda la velocità e il ritmo delle curve. Durante il tragitto, mentre saltano agli occhi strade costeggiate da alberi, mura, palazzi, condomini e ponti nella Roma deserta d'estate, la sua voce fuori campo riporta i suoi pensieri (sul cinema). Inseguendo la sua passione di guardare le case attraversa il suo quartiere preferito, la Garbatella. Di tanto in tanto si ferma per guardare le case più dettagliatamente, da dentro, ammirando gli edifici dove gli piacerebbe abitare, e introducendo i suoi posti preferiti. Successivamente sfilano per i condomini moderni di Spinaceto, poi si mostrano panoramiche di edifici di vari quartieri, di cui elenca i nomi e le date d'edificazione, finché seguono semplicemente i piani di case multiformi. È proprio il fascino delle case stesse, la loro molteplicità nell'insieme, che lo attrae. Queste sequenze possono essere considerate come un invito per lo spettatore a guardare le case, le quali inoltre testimoniano e ricordano eventi storici. Il commento musicale gioioso e rilassante diventa, poi, un tema melanconico quando Moretti, passando per le borgate, si reca ad Ostia, nel posto dov'è stato ammazzato Pasolini.⁵² Così Moretti allude al fatto che la periferia e le borgate di Roma sono associate a Pasolini poiché, grazie alle sue opere cinematografiche (e letterarie), esse hanno acquisito importanza.

2. 5. L'altra Roma e il Vaticano

Le diverse comunità e gli abitanti provenienti dall'estero sono ugualmente oggetto delle opere filmiche sulla capitale, fra cui la comunità israelitica di Roma, la quale ottiene un posto nella storia del cinema romano a partire da *L'oro di Roma* (1961) di Carlo Lizzani.⁵³ Nel 1943, l'epoca durante la quale si svolgono gli avvenimenti filmici, la comunità israelitica viveva in un ghetto, che si estendeva nel rione Sant'Angelo e nella zona circostante, inquadrati da molte sequenze.⁵⁴ I giudei vengono ricattati dagli occupatori tedeschi che pretendono 50 chili d'oro in due giorni, sotto la minaccia che altrimenti prenderebbero 200 capofamiglia in ostaggio. Una delle abitanti, la ragazza ebrea Giulia, passeggia con suo fidanzato cattolico Massimo per

⁵² Cfr. Bass 1997, pp. 92-93.

⁵³ I titoli di testa e di coda informano che la vicenda è basata su fatti realmente accaduti e i luoghi mostrati sono quelli dove si sono verificati gli avvenimenti.

⁵⁴ Cfr. Vidotto 2006, p. 22, 242. Nel suo manuale storico Vidotto si rapporta perfino al ricatto dell'oro.

il Foro romano e avendolo salutato, Giulia attraversa un arco di colonne, che rammenta il fatto riportato in una delle sequenze precedenti, ossia che i giudei non passano per l'arco di Tito dato che i loro antenati ci passavano come vinti. Questo fatto viene raccontato da un esponente delle autorità religiose che parte dall'antichità, passando alla seconda Roma, l'era dei papi. Durante quest'era il rabbino andava in Campidoglio dal capo rione della città per dargli il tributo, ma questo presolo, alzava il piede come se gli volesse dare un calcio. Attraverso questi brevi aneddoti sui giudei l'esponente informa sulle continue umiliazioni subite nel corso del tempo, che poi sfociano nelle deportazioni, messe in scena nella sequenza finale.⁵⁵

Uno dei giovani giudei, Davide, intende combattere i tedeschi, ma da solo, senza armi, non ci riesce. Anche il commendatore della comunità israelitica in cerca di aiuto s'accorge che le autorità italiane "non ci sono più". Un altro signore, invece, cammina dignitosamente nelle vie strette e sinistre per suicidarsi, poi, davanti ai soldati tedeschi. Si palesa attraverso queste sequenze l'isolamento degli ebrei nella città occupata. Perciò Davide chiede rispetto, essendo "romano, italiano", e raggiunge, infine, la resistenza italiana, mentre Giulia si lascia battezzare per sposare Massimo. Tornando nel ghetto, Giulia vede che i tedeschi deportano gli abitanti ebrei, nonostante che quest'ultimi gli abbiano consegnato i 50 chili d'oro. Ella telefona a Massimo, dicendogli che non può sposarlo perché deve andare con loro; allo stesso tempo sullo sfondo dietro a Giulia, in primo piano, si erge la sinagoga, indicando la fede.⁵⁶ Per fermarla Massimo corre da lei, ma arriva troppo tardi. Le impronte lasciate dalle deportazioni sui palazzi e sui vicoli vengono mostrate da una serie di piani dell'area vuota senza abitanti, senza vita; restano soltanto macerie e le lacrime di Massimo.

Per gli immigrati odierni, invece, la città europea è la terra promessa, facendo sperare in un posto di lavoro, in una vita migliore. Nonostante sembrano promesse illusorie, come lascia intendere il primo episodio di *Terra di mezzo* (1996) di Matteo Garrone, *Silhouette*, ambientato nella periferia romana. Garrone applica uno stile documentario, inquadrando da una certa distanza, spesso da dietro o lateralmente,

⁵⁵ Cfr. Vidotto 2006, p. 22.

⁵⁶ L'osservazione che Giulia si trova davanti alla sinagoga è riferita da Bass. Cfr. Bass 1997, pp. 90-91.

delle prostitute africane, che interpretano sé stesse. Così viene permesso allo spettatore di assistere alla vita quotidiana delle prostitute come un osservatore, mentre esse attirano clienti sull'autostrada.⁵⁷ Anche in *Ospiti* (1998) Garrone privilegia un accostamento documentario, seguendo i passi incerti di due immigrati albanesi, estranei all'ambiente, che potrebbe essere quello di una città italiana qualsiasi. Contrariamente, in *Silhouette* l'area mostrata assume l'aspetto di un paese arretrato; questo effetto viene prodotto da un pastore con le pecore nell'area verde circostante, dall'immondizia, dalla baracca di cartone di una prostituta, da una casa semidistrutta per portarci i clienti e dalla musica africana fuori campo, che nell'insieme trasmettono un'atmosfera di malessere.

Da questa tendenza realistica segue l'opera filmica *Gente di Roma* (2003) di Ettore Scola, che tematizza gli immigrati romani e mette in luce le persone disoccupate o quelle, come gli addetti di pulizie o i conducenti d'autobus, che svolgono professioni meno stimate.⁵⁸ Ritroviamo un altro aspetto cittadino nascosto, ovvero la criminalità, ad esempio in *La ragazza sapeva troppo* (1963), in cui l'indagine si concentra sul luogo del delitto di Piazza di Spagna. La criminalità organizzata e il terrorismo degli anni di piombo, invece, entrano ad esempio in *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido, in cui la periferia e gli interni giocano un ruolo centrale.⁵⁹

Geograficamente e politicamente il Vaticano non appartiene allo Stato italiano, ma a livello visivo ed anche simbolicamente San Pietro fa parte di Roma. A questa scissione rispondono i ritratti filmici del Vaticano e parallelamente della Chiesa Cattolica con una rappresentazione alquanto negativa, fra cui *L'udienza* (1972) di Marco Ferreri e *Habemus Papam* di Nanni Moretti. *L'udienza* inizia con una veduta di San Pietro velata di una nebbia blu scuro, a cui si aggiungono delle sequenze successive di notte e sotto la pioggia, che forniscono un'opposizione all'immagine dominante della Roma estiva e assolata. Per ottenere un'udienza dal papa il

⁵⁷ I titoli di coda dell'episodio mettono in rilievo che si tratta di prostitute africane vere, che cercano di riscattarsi dai loro acquirenti che le hanno ingannate.

⁵⁸ Esempi per altri film drammatici o commedie di Ettore Scola ambientati a Roma, sono: *C'eravamo tanto amati* (1975), *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), *Il romanzo di un giovane povero* (1995), ecc. Cfr. Di Marino 2000, pp. 54-55.

⁵⁹ Il genere del giallo viene solo sfiorato dato che spesso gli esterni non giocano un ruolo tanto importante, non centrano molto con l'opera principale, e spesso non si concentrano sulla città stessa, bensì sulla capitale come centro politico statale. Esempi per il genere filmico del giallo sarebbero: *Il testimone* (1945) e *La città si difende* (1951) di Pietro Germi, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri o *Il caso Mattei* (1972) di Francesco Rosi. Cfr. Di Marino 2006², p. 41.

protagonista, l'ufficiale Amedeo, pendola tra vari enti e persone oppure cerca di parlare direttamente con il papa durante le messe pubbliche. Ma a causa della fermezza delle autorità burocratiche pontificie, la quale ricorda la morte di Amedeo sotto i colonnati, infine, i tentativi di parlare con il papa non hanno avuto successo. Subito dopo aver trovato il cadavere, si presenta un secondo uomo che chiede un'udienza papale e segue l'ultima inquadratura, conforme a quella iniziale, dell'atmosfera fredda di S. Pietro velato di nebbia. Come anticipato da Amedeo, Ferreri mette in scena veramente una "situazione kafkiana".

La rigidità delle autorità cattoliche viene rappresentata anche in *Habemus Papam* (2011) di Nanni Moretti ed essa costituisce il nucleo della vicenda filmica. Non volendo essere papa, il nuovo pontefice eletto (Michel Piccoli), fugge dal Vaticano. Mentre erra per la città eterna, viene ripreso frequentemente in mezza figura in modo che ciò che lo circonda passi in secondo piano, mostrandolo quando cammina senza meta e riflettendo sui passi strategici da fare. La pellicola si conclude con l'annuncio delle dimissioni del papa e, quindi, con un rifiuto delle strutture del Vaticano.

2. 6. I vicoli degli amanti distanti: l'Eur

Il primo episodio, *Amore che si paga* di Carlo Lizzani, del film d'inchiesta collettivo, *L'amore in città* (1953), incentrato sulle "tre facce dell'amore", vale a dire "l'attesa, l'incontro e il commiato", è dedicato alle prostitute in strada. Attraverso l'uso della voce fuori campo del regista l'inchiesta indaga sulle loro condizioni di vita, chiedendo loro il nome, l'età e facendo delle domande sulle loro attività. Nell'arco di una notte vengono presentate ed accompagnate sia le donne che abitano in centro che quelle in periferia nel loro girovagare. Fra queste, Vali, la più anziana, che cammina quasi tutta la notte, anche al freddo, dorme al massimo quattro ore e consuma ogni anno una ventina di scarpe. L'estetica incantatrice del buio fitto che avvolge la città e delle poche luci che illuminano il lastricato delle strade deserte che rammentano il fascino di una città di notte, come la Parigi fotografata da Brassai, si oppone alla solitudine e le condizioni precarie delle abitanti, oltre a spingerle fino al suicidio.

Nel secondo episodio di Michelangelo Antonioni, *Tentato suicidio*, vengono intervistate delle donne, che sono state fermate, mentre cercavano d'uccidersi a causa di matrimoni infelici, dell'amore non ricambiato o per mancanza d'amore. Ad una ragazza, ch'è stata lasciata, è venuta l'idea d'uccidersi, proprio camminando sul Lungotevere e vedendo i ponti. Rivisitando il luogo, racconta delle circostanze di quello che era avvenuto. La messa in scena di questi fatti di cronaca porta visibilità alle conseguenze dell'amore o, per meglio dire, dell'amore mancato. La solitudine e l'individualismo della vita in città e parallelamente la felicità intorno sembrano contribuire allo sviare dalle strade regolari. Non occorre recarsi fino alle borgate per trovare le miserie sociali, che si nascondono nella notte oscura, nella vita quotidiana, dappertutto.

L'ultimo episodio di Alberto Lattuada, *Gli italiani si voltano*, invece, imbocca le vie conosciute del *voyeur*. Vari piani riprendono delle donne in diversi quartieri, che si sono fatte belle e che escono, in alternanza con degli uomini che le guardano, che le fissano e che addirittura le seguono. Nel viavai giocoso, tra i due sessi lo sguardo dominante è quello maschile, ma tuttavia le aspirazioni maschili sono vane. Le strade e le vie offrono luoghi pubblici per gli uomini per allacciare contatti, mentre nei film più convenzionali della commedia italiana il punto di ritrovo è rappresentato dalle piazze: ad esempio *Lo sceicco bianco* (1952), *Racconti romani* (1955) o *Poveri ma belli* (1957).⁶⁰ Altri luoghi della vita sociale, oltre alla piazza, rappresentano il parco di *Villa Borghese* (1953) oppure il quartiere Trastevere in *Gli innamorati* (1955).

Un significato particolare per il cinema romano acquisita il quartiere dell'Eur, a partire da *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni e da *Le tentazioni del dottor Antonio*, un episodio diretto da Federico Fellini per il film collettivo *Boccaccio '70* (1962).⁶¹ Gli individui perduti e indifferenti di *L'amore in città* vengono mostrati da un'altra prospettiva nella borghesia alquanto ricca di *L'eclisse*. Vittoria (Monica Vitti), il

⁶⁰ Bass utilizza il termine appropriato "film cartolina" per questa categoria di film, che mostrano i luoghi turistici, come Piazza Navona (*Poveri ma belli*) o ponti del Tevere, dove s'incontrano gli amanti (*Racconti romani*), perché simili agli scatti fotografici dei turisti. (Cfr. pp. 85-90.) Anche Di Marino le descrive come "vedute cartolinesche". (Cfr. Di Marino 2006², p. 43.) I *Racconti romani* sono basati sul romanzo omonimo di Alberto Moravia (1907-1990), tra altri film come *La Romana* (1954) di Luigi Zampa e *Gli indifferenti* (1964) di Francesco Maselli. Cfr. Verdone 2003, pp. 51-53.

⁶¹ "Eur" è l'abbreviazione di "Esposizione Universale di Roma", anche nominata "E42", che avrebbe dovuto aver luogo nel 1942, nel ventesimo anniversario della marcia su Roma. Il quartiere costruito a partire dal 1937 per l'esposizione era il primo passo di un'espansione di Roma verso il mare, di una "Roma futura". Ma a causa della Seconda Guerra Mondiale i lavori dell'esposizione non sono stati terminati, solo nel 1960 è stato completato il quartiere per le Olimpiadi. Cfr. Insolera 2011, pp. 165-174; cfr. Di Marino 2001, p. 269.

personaggio principale, passeggia regolarmente per l'Eur, il suo quartiere residenziale, identificabile attraverso i parchi, come quello del lago centrale, SS. Pietro e Paolo, il serbatoio idrico, chiamato "Fungo", il palazzo della Civiltà ed altri ancora.⁶² Oltre all'Eur ricompare la Borsa di Roma a Piazza di Pietra. L'edificio della Borsa è caratteristico per via delle colonne antiche integrate nel palazzo della borsa, le cui spiccano dalla fuga dei palazzi. Vittoria si piazza accanto alle antiche colonne, creando un nesso visivo tra lei, estranea ad un mondo in cui conta il denaro, e i reimpieghi antichi, a loro volta estranei al palazzo di un'epoca recente. L'indifferenza e l'estraneità di Vittoria si manifestano continuamente nello spazio: si distanzia, si nasconde, cammina lentamente, si ferma a guardare le costruzioni, identificandosi con quelle che hanno un difetto oppure sono incomplete, come un palazzo in costruzione, il quale disturba quasi l'impressione della "Pleasantville" vuota. L'uso di piani nitidi di varie forme geometriche-architettoniche ed organiche di piante che culmina nella sequenza finale, viene ribadito in tutto il film. La sequenza finale mostra la casa in costruzione e i dintorni, dove s'incontrano di solito Vittoria e il suo amante Piero (Alain Delon), ma questa volta nessuno si presenta all'appuntamento. Seguono poi piani dell'acqua che scorre, degli insetti, del palazzo incompiuto, delle poche persone che passano per le vie deserte e finalmente la luce di un lampione nel buio, che si spegne insieme al film. Questi piani nel complesso suscitano l'effetto di un ciclo di forme (geometriche), evocando un *memento mori*.

I due amanti non sono venuti perché non si capiscono in quanto appartengono a due epoche diverse, lo rivelano le inquadrature in cui Vittoria guarda le chiese barocche curve oppure i monumenti antichi dalla finestra o dall'aeroplano, nonché il verde fuori città. Piero e la madre di Vittoria si soffermano, invece, nell'interno della Borsa affollata da uomini urlanti e gesticolanti. Sono due amanti distanti, uniti nella stessa dimensione urbana, ma inconciliabili.

Le vie inconciliabili di due amanti s'incrociano di nuovo nel quartiere dell'Eur in *Le tentazioni del dottor Antonio* di Fellini. Il protagonista dottor Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo), cattolico e residente dell'Eur, raccoglie il complimento d'essere un "cittadino esemplare" il giorno, quando strappa materiali erotici all'edicola, mentre di sera rimprovera le coppie nel parco, che si stanno baciando o che stanno facendo l'amore. L'architettura razionalista ed ordinata, tipica del quartiere, rispecchia i

⁶² Cfr. Di Marino 2005, p. 87.

principi morali del dottore, come la bianchezza dei palazzi che circonda il dottor Antonio del colore dell'innocenza, quando si sente intimorito da donne vestite in maniera quasi oscena. In particolare, in una sequenza nella chiesa viene messa in rilievo la sobrietà dell'edificio dalle numerose croci e dalle statue religiose della chiesa che formano un contrasto con l'esterno: su un prato in mezzo al quartiere si trova un affisso enorme, una pubblicità per il latte, in cui Anita Ekberg in un vestito abbondantemente scollato, tiene in mano un bicchiere di latte. La costruzione attrae l'attenzione dei residenti che si fermano addirittura per ammirarla e vi danzano e festeggiano attorno, come se si trattasse di un monumento in piazza. Il perbenista dottor Antonio si agita, sottolineando che si tratta di un luogo pubblico, frequentato da bambini ed anziani, ma né le autorità statali, né quelle religiose capiscono la sua concitazione. Tutte le cinque finestre dell'appartamento d'Antonio danno sul manifesto erotico che egli osserva da lì e da vicino (soggettive), meticolosamente. A causa dei passanti che si fermano oppure quelli che vi ballano davanti la sera, godendosi "l'estate romana", Antonio confronta l'attrazione del quartiere per il manifesto pubblicitario con Babilonia.

All'insistenza d'Antonio, il cartellone viene velato, ma l'immagine in discussione riappare per via della pioggia. Ossessionato dall'immagine voluttuosa, Antonio sogna che Anita esca dal cartellone e che si diriga verso i palazzi rettilinei dell'epoca fascista, lungo le file dei palazzi che danno al "Colosseo quadrato". La diva sensuale penetra nel paesaggio razionalista, sconvolgendo l'armonia geometrica e contemporaneamente la rigidità dei fondamenti morali di Antonio, seducendolo. Il "Colosseo quadrato" ha l'aspetto di una prigione, quella morale di Antonio, davanti a cui Anita si spoglia, velando prima l'edificio e, poi, lui. La figura gigantesca di Anita, spesso vista in soggettive di Antonio, e l'illuminazione di notte attribuiscono un carattere surreale e scenografico all'ambiente architettonico. Fellini oppone un rifiuto ai valori fascisti e cattolici, mettendo in risalto la sembianza illusoria dell'architettura fascista e quella delle immagini, incluse quelle del cinema.⁶³

⁶³ Difatti Fellini fa notare, che l'Eur ha l'aspetto di uno stabilimento cinematografico. (Cfr. Di Marino 2001, p. 269.) Il quartiere dell'Eur è stato pure set per film di fantascienza, come *La decima vittima* (1965) di Elio Petri (1929-1982) e *I diafanoidi vengono da Marte* (1966) di Antonio Margheriti, tema non trattato in questa tesi, siccome l'opera principale non è influenzata da questo genere raro nella storia del cinema italiano. Cfr. Di Marino 2005 e 2006², p. 87, 42.

2. 7. Cinecittà, metacinema e “La città dell’illusione”⁶⁴

In *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti, nel desiderio della madre Maddalena Cecconi (Anna Magnani) di far partecipare sua figlia Maria ad un provino a Cinecittà, si esterna il sogno del cinema, cioè di fare l’attrice o l’attore, provocato dalla crescente importanza di Cinecittà. Per far vincere la “bella di mamma” Maddalena spende tanti soldi, portandola da un fotografo, a lezione di balletto e così via, ma a dispetto della madre Maria preferisce giocare e si mette varie volte a piangere, persino al provino finale.⁶⁵ Di nascosto Maddalena assiste alla proiezione dei provini alla commissione, sperimentando come essa si diverte alle spalle di sua figlia. Falliti i suoi tentativi, la madre si rende conto, che ha sbagliato, forzando la figlia che né vuole diventare attrice né ha talento. Una sequenza rivela che è Maddalena a voler diventare un’attrice; ella viene mostrata in mezza figura, mentre si guarda allo specchio, immaginando di recitare. Troviamo due specchi che alludono al fatto che Anna Magnani stessa sia un’attrice che interpreta nuovamente un ruolo simile a quelli precedenti e anche qui parla in romanesco con disinvoltura, scherza e proviene da condizioni modeste. Alla fine, Maria vince grazie alla sua espressività, ma la madre, essendosi accorta che il cinema è apparenza ed illusione, rifiuta per lei l’ingaggio.

Cinecittà, quasi una vera città nella città, ha dato lo spunto a Fellini di dedicarle un’intera pellicola: *Intervista* (1987). Più che di uno stabilimento cinematografico, spiega Fellini, si tratta di un “reclusorio”, di un conforto. Successivamente racconta della sua prima visita a Cinecittà da giornalista nel 1940. Al posto di Fellini, il giornalista viene interpretato da Sergio Rubini, che alla scoperta di Cinecittà intraprende un viaggio fantasioso: tra e negli stabilimenti marroni compaiono elefanti, vede indiani, cieli dipinti, scene orientali ed altri mondi, che appaiono e spariscono. Vediamo questo mondo a sé con gli occhi di Rubini, come suggeriscono soggettive incuriosite, affascinate dai *set*, dal personale *backstage*, dai provini e dalle scene, che sembrano tratte da altri film di Fellini. Il tragitto di Rubini viene continuamente interrotto da sequenze oniriche o da quelle in cui Fellini parla del suo mestiere da

⁶⁴ In *Roma* di Fellini Roma viene definita “Città dell’illusione” da Gore Vidal.

⁶⁵ Gli stabilimenti di Cinecittà sono stati inaugurati nel 1937, sostituendo la casa di produzione Cines, grazie ad iniziative statali fasciste. Cfr. Brunetta 2003, pp. 81-82.

regista: lui che si sente un dio, che dà vita a tutto oppure osserva “le strane facce” nella metro.

Un'altra sequenza si svolge nella villa di Anita Ekberg, nella campagna circostante di Roma: Marcello Mastroianni e Anita Ekberg si rincontrano finalmente dopo *La dolce vita*, vedendo il film insieme all'équipe di Fellini. Certamente non manca la scena con il bagno nella fontana di Trevi di Marcello e Anita: i due attori osservano la scena con uno sguardo nostalgico, come suggerito in seguito dal piano dei due in mezza figura. Anche dopo tutti questi anni la forza d'attrazione non è venuta meno alla scena celeberrima della piazza romana.

Alla famosa rappresentazione dei due attori nella fontana di Trevi si sovrappone una visione deludente con *Stanno tutti bene* (1990) di Giuseppe Tornatore. Marcello Mastroianni, questa volta nel ruolo di Matteo Scuro, è in viaggio per l'Italia per far visita ai suoi figli, di cui uno si è trasferito a Roma. Un giro in città porta Matteo alla fontana di Trevi, ma al posto dell'acqua vi scopre uccelli morti che, a causa della perdita d'orientamento si sono ammazzati in picchiata, e vengono spazzati via da uomini. La fontana stessa è nascosta da un'impalcatura. Tutto ciò viene filmato con una macchina a spalla, che imita lo sguardo e il movimento di un passante per lo spettatore. Ma anche dopo l'episodio della fontana di Trevi, un giovanotto vuole derubarlo, a Castel Sant'Angelo piove, invece di S. Pietro vediamo una moschea e un'inquadratura di Piazza di Spagna si rivela essere un affisso. L'esperienza deludente, vissuta da Matteo e dallo spettatore, si contrappone alle rappresentazioni filmiche note ed alle aspettative del protagonista, che in effetti, alla fine, una volta tornato in Sicilia, conclude che “le cose lontano sembrano migliori”.

Si palesa la discrepanza tra le aspettative e la realtà cittadina anche in *L'estate romana* (2000) di Matteo Garrone. La prima inquadratura di Roma, un campo lunghissimo, presenta la stazione Termini, di cui si vedono le fila dei binari adiacenti al complesso d'edifici della stazione. L'area spopolata con delle architetture grigie e brunastre, fa pensare ai paesaggi dipinti da De Chirico. La protagonista, sulla quarantina, Rosella (Rosella Or), una volta uscita dalla stazione, si muove lungo palazzi nascosti da impalcature, attraversando, poi, un passaggio fatto di legno, di modo che venga isolata e sembri quasi prigioniera. In tutto il film i palazzi, così come i monumenti storici, sono coperti da impalcature, rispecchiando lo straniamento della

protagonista all'ambiente. Rosella è tornata a Roma, dopo tanti anni, per ritrovare gli amici dei tempi, quando faceva l'attrice di teatro di avanguardia. Ma loro non ci sono più o non la vogliono vedere o le sono diventati estranei. Durante un passaggio in tram risuona musica malinconica, mentre soggettive dal basso verso l'alto (*travelling*) riprendono palazzi imballati in concordanza con l'atteggiamento di Rossella, che si nasconde, sembra che voglia sparire, finché durante una gita in spiaggia sviene. Per caso incontra, poi, un amico dell'epoca, che è contento di vederla e che finalmente la riconosce. Ma ella si rende conto che non si sente più a suo agio a Roma, non appartiene più a questa città. Con la sua partenza il lungometraggio termina, e dalla pioggia è segnalata la fine dell'estate.

In *L'estate romana* viene presentata in modo eclatante la nozione del "paesaggio sentimentale", echeggiando lo stato d'animo del personaggio tramite l'atmosfera dell'ambiente, delineatasi già in *Stanno tutti bene*. Visto che la città 'reale' non corrisponde a quella immaginata, nota dalle rappresentazioni turistiche mediatiche o da quella che ricordano chi vi è ritornato, il soggiorno a Roma è deludente, sia per Matteo che per Rossella. Per loro il fascino di Roma, ovvero 'la grande bellezza' non esiste, deriva da illusioni pari a quelle alimentate dalle rappresentazioni precedenti di Roma a cui rispondono i registi.

3. La grande bellezza

3. 1. Struttura e tecniche narrative

Con *La grande bellezza* (2013) viene proposta una visione soggettiva di Roma, in senso duplice, da Paolo Sorrentino, che da una parte fornisce la sua prospettiva da regista e dall'altra presenta quella dello scrittore Jep, protagonista della pellicola. Il fatto che il film rappresenti il romanzo di Jep, evidenziato solo alla fine del lungometraggio, va anticipato per comprendere la 'logica' della narrazione filmica. Tutto il film si basa su tecniche, o per meglio dire strategie narrative a livello audiovisivo, che indicano che dalla finzione filmica viene suggerita la percezione soggettiva della vicenda. In realtà, già il paratesto, un passaggio di *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), accenna al viaggio

immaginario, di cui consiste il film, che rappresenta perfino un romanzo, ma questo si rende impensabile all'inizio della pellicola.

Viaggiare è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione.
Tutto il resto è delusione e fatica.
Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario.
Ecco la sua forza.

Va dalla vita alla morte. Uomini, bestie, città e cose, è tutto inventato.
È un romanzo, nient'altro che una storia fittizia.
Lo dice Littré, lui non si sbaglia mai.

E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto.
Basta chiudere gli occhi.

È dall'altra parte della vita.⁶⁶

Durante la presentazione del paratesto, sullo sfondo nero, sentiamo un suono fuori campo, il cinguettio degli uccelli, finché in dissolvenza appare la bocca di un cannone, e in contemporanea la citazione sparisce. Dall'allontanamento della cinepresa si evince che lo sfondo nero era l'interno del cannone in modo da poter riallacciare il paratesto alla prima sequenza.⁶⁷ La sequenza iniziale si distingue dal resto della vicenda filmica e sembra non appartenere alla storia di Jep, ma accenna ai temi affrontati nella trama e introduce la città di Roma. Per quanto riguarda la sua funzione narrativa, questa prima sequenza può essere considerata, dunque, un prologo.⁶⁸

I piani introduttivi della città riprendono, dopo il cannone, una folla che applaude, il monumento equestre a Giuseppe Garibaldi, in dettaglio la scritta "Roma o morte",

⁶⁶ Anche nell'opera di Céline il passaggio serve da paratesto, ovviamente l'autore si riferisce a sé stesso. Cfr. Céline 1998.

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues.
Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais.

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.

⁶⁷ Cfr. Sorrentino/ Contarello, 2013, p. 10. Il cannone non è un'invenzione di Sorrentino, bensì esiste davvero e suona ogni giorno a mezzogiorno lì al Gianicolo, operazione giornaliera effettuata dall'esercito officiano. Nel 1847 Papa Pio IX introdusse questa consuetudine di modo che tutte le campane di Roma suonassero all'unisono. Prima il cannone si trovava a Castel Sant'Angelo, solo dal 1904 al Gianicolo. Tutto ciò lo documenta Costantino D'Orazio nel suo libro, in cui indaga sui luoghi del film da un punto di vista artistico e storico, ma non da un punto di vista d'analisi filmica. Cfr. D'Orazio 2014, pp. 5-6.

⁶⁸ Cfr. Codelli 2013, p. 27. Paolo Sorrentino descrive la sequenza iniziale come prologo in quest'intervista.

delle sculture intorno alla passeggiata del Gianicolo, varie persone, degli alberi e la fontana di Acqua Paola. Con movimenti complessi con una gru, la cinepresa filma l'area del Gianicolo da vari punti di vista, offrendo una percezione più verosimile dello spazio, oltre ai piani introduttivi precedenti. Successivamente un montaggio alternato mostra sia turisti giapponesi sia un coro, il quale canta "I lie" di David Lang.⁶⁹ La scena di un turista giapponese che cade morto per terra, mentre scatta delle fotografie, dà adito a varie interpretazioni, fra cui un'allusione al famoso proverbio di Napoli, adottato per Roma: "Vedi Roma e poi muori".⁷⁰ Ma il fatto che il turista muoia colpito dalla bellezza della città eterna, a cui ci potrebbe far pensare altrettanto il titolo del film, non è l'unico motivo. Tenendo conto di quello che Jep (Toni Servillo), il protagonista, dice in una sequenza successiva, vale a dire: "Sta morendo tutto quello che mi sta intorno. Persone più giovani di me, cose. Mi muoiono davanti e io ...", sembra più ovvio che si tratta di uno dei primi incidenti, che accennano a questa dichiarazione. La scritta "Roma o morte" sul monumento equestre, presentata in precedenza, s'inserisce in questa serie di avvisi. La prima sequenza finisce con il panorama sulla città dalla balaustra, davanti alla fontana d'Acqua Paola, cioè con quello che il turista, prima di morire, ha visto per ultimo. Questa sequenza iniziale è dedicata a Roma, alla bellezza della città, la quale il coro sembra quasi decantare. Considerando quindi questa sequenza iniziale come prologo del romanzo di Jep, i titoli di coda potrebbero essere l'epilogo, ambientato ugualmente alla sequenza finale al Tevere. Dal punto di vista filmico si tratta, concretamente, di una specie di postludio documentario, filmato da una nave.⁷¹

In questa prima sequenza vengono ripresi più volte in primo piano sia il turista giapponese sia una donna del coro, ma non guardando direttamente nella cinepresa, danno allo spettatore la sensazione di trovarsi al loro fianco. Questa tecnica si affina nella seconda sequenza in discoteca in modo tale che lo spettatore abbia l'impressione di trovarsi in mezzo alla folla danzante.⁷² Ad un certo punto salta agli occhi una donna, su cui vestito si scorge la scritta "65" ed esce da una miniatura del

⁶⁹ Queste sequenze complesse per quanto riguarda la ripresa coinvolgono pure tre macchine da presa. Per di più il film è stato realizzato su pellicola al posto di metodi digitali ed è stato girato interamente con un filtro "Pro Mist", dando un aspetto nebbioso all'immagine filmica, il che si nota soprattutto nelle sequenze notturne. Cfr. Spadaforo 2014, pp. 9-16, 42.

⁷⁰ Cfr. Schierz 2011, p. 9.

⁷¹ Cfr. Spadaforo 2014, p. 24.

⁷² Un'analisi filmica più dettagliata della seconda sequenza comprende il paragrafo 3. 3. Gli "amici intimi" di Jep e la società dello spettacolo.

Colosseo, la cui forma ricorda quella di una torta. Contemporaneamente grida “Auguri Jep! Auguri Roma!”. Il commento della donna indica il primo suggerimento che Roma e Jep, il protagonista, siano legati da un nesso che viene ribadito nel corso della vicenda filmica. Poi segue un primo piano di Jep (Toni Servillo), la cinepresa lo filma, mentre balla e poi si mette tra le due fila di danzanti (figura intera), durante un ballo di gruppo. La cinepresa si avvicina a lui, i movimenti dei ballanti rallentano, la musica si abbassa finché si ferma, e viene illuminata la faccia di Jep. In maniera chiara e lentamente la sua voce fuori campo racconta, in seguito: “Ero destinato alla sensibilità. Ero destinato a diventare uno scrittore. Ero destinato a diventare Jep Gambardella.” Le parole di Jep, disposte nella figura retorica dell’anafora, possono essere attribuite più allo stile della lingua scritta che parlata, e dunque caratteristico per un romanzo. Anche altre volte nell’arco della vicenda la voce fuori campo di Jep racconta, mentre la cinepresa lo inquadra, quando cammina o da fermo. Alla lingua scritta ci riporta, inoltre, l’uso del passato remoto a differenza dell’uso del dialetto, più tipico per il parlato, il che si nota dall’accento napoletano di Jep e da quello romano di Ramona.

La sequenza finale è realizzata in modo analogo a quella esposta, svoltesi in discoteca, sia per quanto riguarda la ripresa della faccia di Jep, marcata dall’illuminazione, sia per l’uso della voce fuori campo. Il narratore Jep si rivolge sia all’inizio che alla fine direttamente al lettore, ovvero spettatore, così come in ulteriori sequenze centrali per il suo percorso interiore. In quest’ultima sequenza svela che la vicenda filmica fa parte del suo romanzo, e aggiunge le parole: “In fondo, è solo un trucco”. Con questa frase rinvia ad una sequenza precedente del film, svoltesi alle Terme di Caracalla di notte, nella quale Jep cammina per le vestigia delle Terme, scorgendo d’improvviso una giraffa. Il conoscente Arturo (Vernon Dobtcheff) spiega a Jep che fa scomparire la giraffa nel suo spettacolo di magia, il che alimenta altrettanto il desiderio di Jep di sparire. Arturo gli spiega, infine: “È solo un trucco.” Dunque, questa sequenza anticipa e mette in risalto che tutto il romanzo, ossia il film, è un trucco pari ad uno spettacolo di magia.

Caratteristica per tutto il film è l’alternanza tra soggettive di Jep, cioè di quello che osserva, e di piani di lui e di quello che lo circonda. Per la maggior parte viene ripreso da figure intere o da primi piani di fronte, da dietro o lateralmente, tra cui, spesso, piani sequenza. Questa organizzazione di piani si esplicita nella terza

sequenza, nella quale Jep passeggia al sole, mentre torna a casa dalla notte di festa. Piani di figure intere o primi piani mostrano in alternanza egli e quello che lo circonda, vale a dire dei passanti e una chiesa, la Basilica di S. Sabina, con dei bambini e delle monache.⁷³ Poi la cinepresa passa per le sbarre del giardino della basilica, come se fossimo noi che passiamo, finché riprende Jep che si ferma improvvisamente davanti alle sbarre. La sua espressione ci fa capire che c'è qualcosa d'interessante da vedere. Vediamo e leggiamo insieme a lui il paesaggio urbano, condividendo il suo punto di vista, in parte in senso proprio e, prima di tutto, in senso figurato, per via della vicenda filtrata dalla sua prospettiva. Una soggettiva inquadra una monaca seminascosta da un albero, il che attrae l'attenzione di Jep, finché lo vediamo nuovamente alzare la testa per guardare il cielo provocato da un batter d'ali e da un cinguettio e, immediatamente, un piano mostra il cielo.

Quasi sempre le passeggiate di Jep sono accompagnate da musica di vari stili, in generale o musica classica o romantica-ritmica, mettendo un accento sui suoi sentimenti. Per di più la musica fa sì che lo spettatore si concentri di più su quello che vede. La musica occupa un ruolo significativo in tutta l'opera filmica, e si possono individuare quattro motivi musicali principali. Quello che ricorre più volte è il brano musicale "The Beatitudes" di Kronos Quartet, che è legato in primo luogo al sentimento, a scene che commuovono Jep (Madame Ardant, la prima parte del giro notturno dei palazzi, la mostra di fotografia, la visita del palazzo Colonna di Elisabetta, l'inizio dei titoli di coda). "My Hearts in the Highlands" di Else Trep e Christopher Bowers-Broadbent accompagna la sequenza, che mostra il giardino con i bambini e quella in cui Jep racconta a Ramona (Sabrina Ferilli) della sua prima volta; il motivo musicale risuona quindi durante scene armoniose. Il tema sacro "Dies irae" di Zbigniew Preisner rappresenta, invece, un commento musicale drammatico, intrecciato alla morte (il funerale di Andrea, Jep e suor Maria con il Colosseo in dissolvenza). L'accompagnamento musicale delle scene chiave è costituito da "The Lamb", cantato dal coro Temple Church, che risuona per la prima volta quando Jep annuncia di non voler più perdere tempo "a fare cose che non gli va di fare", e, poi, nella sequenza finale. Ponti musicali, auditivi o visivi collegano spesso le varie sequenze quasi come se fossero le associazioni di Jep a collegarle.⁷⁴

⁷³ Cfr. D'Orazio 2014, p. 21.

⁷⁴ Fra questi ponti s'inserisce anche il collegamento del paratesto su sfondo nero con l'interno del cannone all'inizio di *La grande bellezza*. Cfr. p. 32.

Per la sua forma, concretamente per la sua concatenazione astrusa, una sequenza si distingue da tutte le altre, cioè quella nella terrazza di Jep con Suor Maria (Giusi Merli) e con i fenicotteri, che assediano la terrazza. Già la presenza dei fenicotteri, addirittura in concordanza con il cielo rosa-violaceo, conferisce una tonalità quasi surreale a questa sequenza. Oltre che a livello formale, i discorsi tra Jep e Suor Maria paiono fuori tempo a livello contenutistico. Suor Maria chiede a Jep perché non avesse più scritto un romanzo, mentre il giorno prima parlava pochissimo e solamente della sua vocazione. Egli risponde che cercava la “grande bellezza” e che non l’aveva trovata. Jep sembra dare per la prima volta una risposta vera alla domanda perché non ha mai più scritto un romanzo. Suor Maria continua, affermando che le radici sono importanti, e rimanda ad una conversazione sulla cucina della cena precedente. Ma sembra piuttosto che le radici siano un’allusione alle origini di cui Jep non parla, di cui non c’è traccia. Successivamente Suor Maria aggiunge che conosce il nome di battesimo di tutti i fenicotteri, che manda poi via con un soffio. Pare quindi più una sequenza onirica a causa della sfumatura surreale, delle conversazioni condotte e della concatenazione particolare, anche se non indicato esplicitamente.

Dai ricordi continui di Jep della sua prima volta e del suo primo amore, Elisa De Santis (Annaluisa Capasa), lo spettatore viene a sapere sempre di più nell’arco della vicenda. Jep torna a questi ricordi perché gli manca compagnia e gli piacerebbe ritornare a quel periodo della sua vita, siccome pensa al mare, il che lo porta ai ricordi di Elisa, pure quando sta con Ramona. Anche la morte immediata di Elisa sembra soltanto una ragione in più per il riaffiorare dei ricordi, poiché già prima un suo ricordo al mare si era manifestato. Confonde, però, il ricordo con altre immaginazioni, in quanto si vede un Jep anziano per due volte al posto di quello giovane. Alla fine della pellicola ritorna nell’isola desiderata, al luogo a cui pensa così tanto, ritrovandoci solo il ricordo, ovvero la parte finale del ricordo. Proprio l’evento del ritorno è stato decisivo per fargli scrivere questo romanzo. Ciò che risulta dalla seguente frase: “Dunque che questo romanzo abbia inizio. In fondo, è solo un trucco.”

Il punto di partenza per il romanzo, cioè l’evento che ha suscitato finalmente in Jep di scrivere un romanzo, è al contempo il punto di arrivo per il film, a cui Jep in un certo senso ritorna tramite la scrittura del suo romanzo. Attraverso la scrittura e la memoria

dà testimonianza degli avvenimenti che l'hanno animato a scrivere questo romanzo, questo percorso viene messo in scena da Sorrentino nelle vesti di un film. Ritornando all'isola, Jep si accorge che probabilmente il vero posto che cerca esiste solo nella sua memoria, collegato al ricordo, che rivive quando si trova lì ad occhi chiusi; ciò costituisce un ulteriore riferimento al paratesto. Difatti il camminare è come un indefinito processo di essere assente a causa della mancanza di un posto, in cui essere e che si cerca, a cui Jep allude, quando dubita di essere ancora adatto a quella città.⁷⁵ Le parole finali "Io non mi occupo dell'altrove" lasciano, però, intuire che accetta, finalmente, la sua vita associata a Roma.

Una frase chiave per l'opera filmica è quella, con cui Jep si rivolge ad Alfredo (Luciano Virgilio), il marito d'Elisa, per confortarlo riguardo a quanto quest'ultimo gli aveva appena raccontato, ossia che Elisa aveva sempre e solo amato Jep, come si evince dal suo diario. "Alfredo, io per lavoro scrivo. Mi creda, quando si scrive, si dà corpo a fantasie, immaginazioni, bugie." Le parole di Jep anticipano che tutta la vicenda ideata è più artificiosa che realistica e che mediante la scrittura, il suo stratagemma, Jep reinventa.

3. 2. Jep, "il re dei mondani"

Il napoletano Jep Gambardella si è trasferito a Roma a 26 anni, è un personaggio contraddittorio, sensibile, un esteta, un intellettuale, un giornalista e uno scrittore. Il romanziere si presenta sempre sotto la giusta ottica, facendo commenti ironici oppure svela le menzogne di Stefania. Quando esce si veste elegantemente e in modo vistoso, indossando un abito, spesso un Borsalino, e di solito tiene una sigaretta in mano. Tipici per l'esteta sono le pose e i gesti ponderati, esagerati, e la mimica a volte innaturale e affettata. Per via di questo atteggiamento il personaggio di Jep sembra proprio dotato della sensibilità *Camp*, di un gusto di stilizzazione,

⁷⁵ Cfr. De Certeau 1987, pp. 103-104.

d'artificio.⁷⁶ Si tratta di un estetismo che privilegia sia un atteggiamento sia un modo di guardare il mondo, che si esprime nell'ammirazione dell'innaturale, nel badare alle apparenze, trasformando la vita in una messa in scena, in una recita, in cui la parodia e l'autoparodia si avvicinano. Nel mondo prevale l'estetica, la forma, sul contenuto, l'ironia sulla serietà. Jep incarna un tale personaggio *Camp*, in quanto rivolge l'attenzione costantemente sullo stile, il che implica di divertirsi della volgarità degli altri e incantare il suo 'pubblico' attraverso il proprio atteggiamento da divo. Caratteristica per la sensibilità *Camp* è l'élite, l'abbondanza, solo in un tale ambiente può esprimersi un tale gusto, in circostanze di noia, che permettono di dedicarsi all'estetica artificiale del *Camp*.⁷⁷

La sequenza per eccellenza per cui si palesa la sensibilità *Camp*, ambientata in un negozio d'alta moda, è quella in cui Jep descrive come comportarsi ad un funerale, "l'evento mondano *par excellence*". Egli espone le regole da seguire, dove collocarsi, i gesti da compiere, le parole da dire ai parenti e ciò che non si deve fare, vale a dire piangere, perché per lui sarebbe immorale "rubare la scena al dolore dei parenti". Alla messa funebre Jep si ferma intenzionalmente in un posto della chiesa dove entra la luce da una finestra; ciò ricorda una scena teatrale, anche per via del fatto che Jep stia per piangere. Contrariamente a quello che ha detto, Jep piange, mentre sta portando con gli amici la bara. Resta non chiaro se sia davvero talmente commosso o stia recitando. Ma sembra più verosimile che pianga davvero, da una parte, come ha anticipato, perché sarebbe immorale, e dall'altra perché l'atteggiamento teatrale, per fare una bella figura e per trattare tutto con ironia, implica prendere distanza, il che, però, non è più possibile nel momento in cui porta la bara. Il comportamento ironico di Jep si manifesta, tra l'altro, quando risponde "in maniera verticale" a Stefano, che aveva appena detto che Roma era molto peggiorata. Un esempio dell'estetismo di *Camp* dal punto di vista ottico fornisce la sequenza con i fenicotteri: il tono di rosa del cielo è in armonia con il piumaggio rosa pallido dei fenicotteri, avvolgendo l'ambiente in un'atmosfera soave. Un'immagine

⁷⁶ In effetti Umberto Contarello dice in un'intervista su Paolo Sorrentino, che gli interessano personaggi "marginali, patetici e tragicomici", che comportano con sé a volte "una deriva un po' compiaciuta sul kitsch." (Cfr. Monetti/ Pallanch 2010, p. 210.) Kitsch e *Camp* sono correlati, però *Camp* a differenza del kitsch è sempre legato all'affetto, ovvero esiste una simpatia fra l'uomo e il suo comportamento e il suo gusto.

⁷⁷ Cfr. Sontag 1966, pp. 275-292.

affine rappresenta, inoltre, quella con S. Pietro circondato da siepi, visto da lontano, di notte.⁷⁸

Nonostante la sensibilità *Camp* sia legata alle circostanze di noia, Jep si rende conto dopo il suo sessantacinquesimo compleanno, della celerità con cui il tempo scorre. Per questo annuncia: “non posso più perdere tempo a fare cose che non mi va di fare”. Egli giunge a questa constatazione dopo che Orietta (Isabella Ferrari), una sua amante, gli voleva mostrare degli autoscatti che fa circolare su *Facebook*. Inoltre, lui considera le ostentazioni volgari di Orietta come tempo perduto, ma tuttavia Jep dedica il suo tempo libero alle feste e alle apparenze. Parlando con Alfredo, Jep sottolinea il fatto che esce la sera, anziché restare a casa, come fanno le “belle persone”, come Jep le definisce, poi, con ironia, sorridendo. Benché il suo comportamento nei confronti della società mondana sia ambiguo, egli ha scelto essa e preferisce restarci.

In una conversazione tra Jep e il suo amico Romano (Carlo Verdone) si apprende che 40 anni fa Jep ha scritto un romanzo, che nonostante non sia più reperibile nemmeno in libreria, ha vinto il premio Bancarella. Romano lo ritiene “un capolavoro in assoluto”. Orietta ricorda persino la fine di “L'apparato umano”: “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.” Ella presume che Jep doveva essere molto innamorato quando l'ha scritto. Stefania, invece, definisce il romanzo di Jep “limitatissimo, frivolo e pretenziosetto come il suo titolo.” Dadina fa solamente notare che Jep si occupa di sentimenti. Secondo Suor Maria il romanzo è “bello e feroce”. Da quanto riferito sul romanzo e da due suoi brani nasce un'affinità con il secondo romanzo di Jep, cioè il film. Solo l'affermazione di Romano, secondo la quale il “romanzetto ha segnato la storia della letteratura italiana”, pare fuori luogo.

⁷⁸ Vernaglione, invece, descrive la sequenza con i fenicotteri con il termine “*Trash*”, nonché la figura di Lorena e di Antonello Venditti. (Cfr. Vernaglione 2014, pp. 35-36.) Il libro di Vernaglione è la pubblicazione della sua tesi il cui primo capitolo si occupa di *La grande bellezza*, analizzando il film più in rapporto a quelli precedenti di Sorrentino e paragonando i personaggi tramite le categorie del grottesco o della solitudine. L'ulteriore analisi è legata agli altri personaggi, ai movimenti di macchina, alla musica e alle scene tagliate. A differenza di questa tesi non si occupa delle passeggiate, tralascia la struttura del film e la rappresentazione dei luoghi è trattata molto meno dettagliatamente.

La domanda che Jep si pone è perché non abbia mai più scritto un libro. Egli risponde diversamente a questo interrogativo. A Ramona replica: “Sono uscito troppo spesso la sera. Roma ti fa perdere un sacco di tempo. Ti deconcentra, scrivere richiede molta concentrazione, tanta calma.” Ma ella non gli crede, dicendo: “Non mi pare una gran risposta.” Ciò nonostante le passeggiate di Jep lasciano intravedere che passa, cioè perde, tempo gironzolando, invece che tornare a casa o fermandosi a osservare edifici, come il Tempietto, o sono i piccoli imprevisti che attirano la sua curiosità, come la monaca nascosta da un albero, ecc. Gli incontri imprevisti, come quello in ristorante con Viola e suo figlio oppure quello con Madame Ardant (Fanny Ardant), lo distraggono ancora.

Sembra che Jep fornisca una vera risposta solo a Suor Maria: “Cercavo la grande bellezza. Ma... non l'ho trovata.” La ragione per cui Jep non ha trovato la grande bellezza si lascia intendere dalle parole finali di Jep dove afferma che la vita, ed anche la sua, non include la grande bellezza, ma soltanto gli “sparuti, incostanti sprazzi di bellezza”.

3. 3. Gli “amici intimi” di Jep e la società dello spettacolo

Esemplare per la società mondana di Roma sono gli amici di Jep, tra cui il suo migliore amico, Romano.⁷⁹ Egli ammira Jep, essendo un modello per lui, anche per via del suo “capolavoro”. Romano a differenza di Jep scrive opere di teatro, ma pare che non abbia molto talento dato che non può permettersi altro che una stanza in un appartamento per studenti e Jep lo aiuta a trovare un teatro, oltre che dei finanziamenti. Infine, Romano segue il consiglio di Jep di scrivere qualcosa di suo, e recita al teatro, parlando dei progetti che non ha realizzato, delle sue delusioni. La più grande delusione pare, difatti, la città di Roma, come spiega Romano all'amico che gli chiede il perché del suo ritorno al paese natale, dopo quarant'anni in città. Apprendiamo dunque che Romano non è romano, è venuto a Roma quando era giovane, ma non ha avuto tanto successo, come Jep o come ci si aspettava. Si è cullato in vane speranze d'amore, lasciandosi sfruttare da una giovane donna, ma

⁷⁹ Romano è interpretato dal regista e attore Carlo Verdone, il quale ha girato molti film del genere commedia ambientati a Roma, fatto a cui ci potrebbe rimandare il nome stesso del personaggio.

tranne il caro amico, nessuno merita d'essere salutato. Pare proprio che questa serie di feste, di conversazioni, di "acrobazie intellettualistiche", di persone egoiste, questa società dello spettacolo, l'abbia altrettanto deluso.

L'altro personaggio prominente è rappresentato da Ramona, una quarantaduenne, che fa la spogliarellista e lavora con suo padre Egidio, un vecchio amico di Jep, in un nightclub di Via Veneto.⁸⁰ Quando accompagna Jep alla festa del collezionista d'arte contemporanea, a causa del suo vestito non propriamente elegante, viene definita "cafona". Ella non fa parte del mondo mondano di Roma, ma ciò nonostante Jep è affascinato da lei per la sua naturalezza. Non fa finta di essere un'altra, e parla con franchezza a Jep, quando lui afferma di sentirsi vecchio, dicendogli che "giovane non sei". Ella scopre le bellezze di Roma grazie a lui, sebbene affermi che non sia "portata per le belle cose", accennando attraverso il suo commento alla malattia di cui morirà.

Al personaggio di Ramona, per via del carattere, assomiglia quello di Dadina (Giovanna Vignola), la direttrice del giornale per cui lavora Jep. Anche la "nana" Dadina, come chiama sé stessa, tiene molto a Jep e alle sue capacità di scrittore e di giornalista, dicendogli pure che non aveva fatto la carriera che meritava. Gli fa persino notare che è pigro, talmente che non si "muove mai da Roma". Dal comportamento di Jep, Dadina s'accorge che è pensieroso e cerca di fargli accettare quello che non capisce intimamente, a cui non è adatto, come a Roma ossia alla sua vita. Infine, il consiglio di Dadina precede la conclusione a cui arriva Jep. Sembra che "la nana", la quale, in realtà per Jep incarna più una figura materna, sia la bocca della verità.

L'amica Stefania (Galatea Ranzi), si crede superiore agli altri, essendo madre e avendo una famiglia; Jep le svela che questa è una menzogna. Lei è una femminista di 53 anni, vicina al Partito Comunista, come lasciano supporre le sue divagazioni sul marxismo e sul collettivismo. Avendo scritto dei romanzi e per la televisione, si vanta di essere scrittrice di "impegno civile" e scrive per un *reality show* chiamato "La fattoria delle ragazze", perché prova ad "essere moderna".

⁸⁰ Ramona incarna probabilmente pure un certo tipo di donna romana, forse una specie di Magnani moderna. In effetti Sabrini Ferilli, che rappresenta Ramona, è romana.

Gli altri amici di Jep presentati sono: Viola, Lello (Carlo Buccirosso), un uomo d'affari, sua moglie Trumeau (Iaia Forte), Sebastiano Paf (Severino Cesari), un poeta e amante di Dadina, oltre a delle ospiti meno significative, vale a dire l'attrice (Anna Della Rosa) che ammira Romano e Lorena (Serena Grandi), "ex soubrette televisiva". Le feste in forma di serate di danza in discoteca oppure in ambito privato con eventi artistici, servendosi dell'inganno dello spettacolo, li uniscono tutti. In occasione di questi eventi si manifesta la particolarità di *Camp*, ossia il fatto che il contenuto passi in secondo piano a favore della forma, dell'apparenza. Questa vale ancora di più per gli spettacoli, in cui la forma è identica al contenuto. Lo spettacolo, secondo il concetto della società dello spettacolo di Debord, è una visione dominante della società e costituisce perciò una forma sociale che si esprime nella sua attrazione.⁸¹ A tal proposito Jep descrive il suo arrivo a Roma a 26 anni:

Sono precipitato abbastanza presto, quasi senza rendermene conto, in quello che si potrebbe definire vortice della mondanità. Ma io non volevo essere, semplicemente, un mondano. Volevo diventare il re dei mondani. E ci sono riuscito. Io non volevo solo partecipare alle feste. Volevo avere il potere di farle fallire.

Le parole di Jep illustrano come lo spettacolo, che "non ha altro scopo che affermare sé stesso", e riprendendo "l'ordine spettacolare", impregni la realtà.⁸² Le relazioni sociali umane sono mediate da immagini, da rappresentazioni, in cui prevale l'aspetto visivo, una festa segue un'altra e una messa in scena un'altra ancora. In modo esemplare si palesa questo rapporto sociale tra gli uomini e le immagini nella sequenza in cui Orietta racconta a Jep che scatta tante fotografie di sé stessa, per conoscersi meglio e per condividerle con i suoi amici su *Facebook*. Invece di appartenere a sé stesse, le persone si rappresentano in quanto contemplan lo spettacolo, l'apparenza, alienandosi e dimenticandosi per un certo tempo della loro "vita devastata".⁸³ Jep afferma appunto che vivono nelle loro menzogne e per cui parlano solo di "sciocchezze". Per questo Jep conclude: "siamo tutti sull'orlo della disperazione e non abbiamo altri rimedi che guardarci in faccia, farci compagnia e prenderci un po' in giro."

⁸¹ Cfr. Debord 1968, pp. 8-9. È proprio Debord a introdurre il concetto della "società dello spettacolo".

⁸² Debord 1968, p. 12.

⁸³ Cfr. Debord 1968, pp. 8-10, 21.

La contemplazione dello spettacolo viene resa visibile allo spettatore tramite scene che consistono maggiormente di primi piani di persone che ballano, inseriti in una serie di tanti piani dell'evento. Una tale uso di piani si mostra nella seconda sequenza attraverso un montaggio veloce in accordo con la musica e la lunghezza della sequenza, composta da scene ottiche, che contribuiscono all'effetto contemplativo.⁸⁴ Ancora più fenomenale per la sua natura di un evento privato, esclusivo, per pochi eletti con una band, con un lanciatore di coltelli e un'esibizione artistica, è la festa del collezionista d'arte contemporanea Lillo De Gregorio (Pasquale Petrolo). Gli invitati danzano al ritmo della musica lenta e saltano agli occhi i vestiti ricercati, adeguati all'ambiente quasi fantastico del giardino, illuminato di notte. Prevalgono primi piani o figure intere, spesso di dietro o lateralmente, mettendo in risalto i movimenti esagerati, e come si perdono nella contemplazione dell'evento artificiale. Una terza festa si svolge nella terrazza di Jep, dove viene consumata cocaina, il che allude al fatto che queste feste mirino ad evadere dalla realtà. Jep, un po' in disparte, dice alla sua collaboratrice domestica, Ahè: "Ma guarda questa gente, questa fauna. Questa è la mia vita, non è niente." Il commento di Jep rinvia all'osservazione di Debord che il tempo dedicato allo spettacolo è dedicato all'illusione, essendo lo spettacolo nient'altro che la manifestazione dell'illusione, in cui la rappresentazione prende il posto della realtà e l'apparenza il posto dell'essere.⁸⁵ Lo spettacolo va "da nessuna parte" come afferma Jep per i più bei trenini (persone che danzano in fila) di Roma.

L'idea negativa data della società romana ed italiana si manifesta varie volte, e viene comunicata anche da altri personaggi, a prescindere da Jep. Secondo Stefano (Giorgio Pasotti), che custodisce le chiavi dei più bei palazzi di Roma, "Roma è molto peggiorata." Orietta, di Milano, ammette che trova "i romani davvero insopportabili". Al suo commento Jep aggiunge che "i migliori abitanti di Roma sono i turisti", riferendosi probabilmente, tra l'altro, al fatto che loro godano della bellezza della città. Successivamente Jep rimanda in modo negativo al divismo collettivo, celebrato con le feste, chiamando l'Italia il "paese dei debosciati". Il protagonista e i suoi amici si lamentano della città e del paese ma non hanno nessuna intenzione di cambiare nulla che riguarda allo stesso modo la loro vita. Sono immobili, impietriti continuando

⁸⁴ Cfr. paragrafo 1. Vedere e leggere la città.

⁸⁵ Cfr. Debord 1968, p. 15, 130.

a fare lo spettacolo dell'inganno. Perciò il Colosseo appare più volte nel film, è la metafora per quell'immobilità, per quella 'terra ferma' trasformata in spettacolo (turistico), sfruttando il simbolo della città romana come merce in varie forme.⁸⁶

3. 4. Roma ecclesiastica

Solo verso la fine di *La grande bellezza*, a partire dall'introduzione del personaggio del Cardinale Bellucci (Aldo Ralli), del quale si dice che potrebbe diventare papa un giorno, si palesa l'aspetto spirituale. In realtà, l'argomento preferito dell'eminenza è la cucina al posto della religione, e addirittura sfugge quando Jep sta per chiedergli un consiglio spirituale. Il Cardinale partecipa poi all'udienza della "Santa", una missionaria africana chiamata Suor Maria (Giusi Merli), la quale è venuta a Roma in occasione del conferimento di quest'onorificenza. La "Santa" molto anziana, dalla carnagione brunastra e con il viso segnato da rughe cammina lentamente, dando piuttosto l'impressione di una moribonda. La sala dell'udienza, in stile austero, ha l'aspetto di un'aula di tribunale, in conformità alla vita modesta della Santa. Chierici di vari paesi, di vari ordini e di varie comunità assistono a questo evento e, grazie a una sessione fotografica, svoltasi dopo l'udienza, viene consentito di conservare una memoria fotografica della Santa e dell'evento. Essi scattano fotografie insieme a lei: dei primi piani mostrano in alternanza i fotografi lateralmente e i gruppi in campi medi, rivelando così l'effetto spettacolare e turistico. Sia l'udienza, trasformata in una specie di evento turistico, sia la figura del Cardinale Bellucci, che pare più un cuoco che un prete, perdono le loro funzioni, sottolineando come l'istituzione della Chiesa cattolica e i valori cristiani siano stati sorpassati. Soltanto Suor Maria sembra vivere e praticare la carità cristiana, come missionaria. La Santa, animata dalla fede trova la forza di percorrere in ginocchio la scala Santa di S. Giovanni, per ottenere l'indulgenza parziale, nonostante la sua età avanzata. La vita ascetica e l'impegno incessante per i simili sembrano averla consumata quasi completamente e conferiscono un carattere surreale alla figura, che nonostante manchi di realismo non entra nella prospettiva ironizzante dalla cui viene guardato il Cardinale Bellucci.

⁸⁶ Ulteriori osservazioni sulla metafora del Colosseo seguono nel paragrafo 3. 5. Alla scoperta dei luoghi e delle bellezze artistiche.

Mediante un montaggio alternato la salita della Scala Santa di Suor Maria viene intrecciata al discorso finale di Jep sulla vita, descrivendola in un certo senso un aspro cammino che tuttavia promette una ricompensa (gli “sparuti, incostanti sprazzi di bellezza”).⁸⁷

L'obsolescenza della morale cattolica s'intravede ulteriormente in una breve sequenza in cui S. Pietro, sullo sfondo, forma un contrasto visivo con un gruppo di prostitute per strada, lungo un parapetto, di modo che circondino la sede cattolica. Questo contrasto su livello visivo si rispecchia a livello narrativo giacché una delle prostitute chiede a Lello, di passaggio in macchina con sua moglie Trumeau, perché non si intrattenga quella sera, sottolineando il fatto che tradisca sua moglie. A questa serie di scene che giocano sui luoghi comuni si aggiunge quella del boss mafioso, il quale abita nella soffitta del palazzo di Jep, sopra di lui.⁸⁸ Da una parte questa coincidenza stabilisce uno stereotipo, ma dall'altra questa scena andrebbe forse interpretata in modo metaforico, vale a dire che la corruzione si nasconde ben visibilmente in alto, e ciò è oggetto di uno dei film precedenti di Sorrentino, *Il divo*. Tenendo conto del paratesto, il personaggio del mafioso potrebbe riferirsi alle bestie nominate oppure le bestie sarebbero gli uomini immorali in generale. Oltre alla criminalità vengono sfiorate le tematiche stereotipate del calcio e il fatto che gli italiani sono famosi all'estero solo per la pizza e la moda (“per le pizze e le pezze”), conformemente ad un'affermazione di Lello. Negli ultimi due casi diventa più difficile interpretarli in un altro modo. Solo una citazione di Paolo Sorrentino rende il suo approccio più chiaro:

A Roma c'è una bellezza oggettiva, sta nelle cose, nelle architetture, nella visibile stratificazione dei secoli e poi c'è una bellezza nascosta, talora invisibile. Quest'ultima, sosta nelle persone. Ci vuole una certa pazienza per scoprirla. Alle volte, la pazienza non è sufficiente, allora vengono in soccorso la fantasia, l'invenzione, l'immaginazione. Questa trasfigurazione non significa tradire la verità, ma solo riproiettarla sotto una luce di bellezza

⁸⁷ Secondo Sorrentino “la grande bellezza è esattamente questa gigantesca fatica di vivere che a Roma sembra così occulta, sdruciolevole e insidiosa, proprio perché, alle volte, la vita qui appare per nulla faticosa.” Sorrentino 2013, p. 12.

⁸⁸ Molti critici affermano che il film ha ricevuto il premio Oscar, poiché gioca sui luoghi comuni. Tuttavia la visione apparentemente oleografica del protagonista ha esercitato un influsso sulla realtà, siccome esistono tour guidati per visitare i luoghi del film, il Comune di Roma ha creato un database dotato d'informazioni sui luoghi e Sorrentino ha ricevuto la cittadinanza romana onoraria. Cfr. Zaggarro 2014, p. 25; cfr. Crespi 2014, p. 28.

recondita e inedita. In aiuto, arrivano puntuali le parole che Fellini un giorno disse a Mario Verdone: “Il cinema-verità? Sono piuttosto per il cinema-falsità. La menzogna è l’animo dello spettacolo. Ciò che deve essere autentico è l’emozione che si prova nel vedere e nell’esprimere”.

Il cinema, attraverso la fantasia, organizza quel “meraviglioso” che nella vita, molto spesso, si presenta smembrato, ferito, frantumato in tanti piccoli frammenti da apparire semplicemente brutti e inutili.

La struttura di una scena, in un film, non tradisce la verità della bellezza ma, appunto strutturandola, restituisce una forza data dall’unità che, altrimenti, nella vita non si riesce a rintracciare.⁸⁹

Sorrentino afferma, quindi, che il cinema deve esagerare, mostrare le cose in modo diverso dal normale, in modo fantasioso, deformando la realtà per trasmetterla. Certamente, si tratta di un suo metodo personale, che non fa per tutti e che rischia di semplificare e di generalizzare, come affermato dai critici.⁹⁰ Allo stesso modo, non si dovrebbe giudicare un film per certi aspetti, ma cercando di comprenderlo in complesso.

3. 5. Alla scoperta dei luoghi e delle bellezze artistiche

In *La grande bellezza* s'intrecciano l'arte storica e quella contemporanea, che entrano in contrasto a favore dell'arte storica, mentre in quella contemporanea prevale un'idea negativa in quanto prodotto di una società decadente, e quindi sintomo di declino. Il primo esempio rappresenta una *performance* dell'artista Talia Concept (Anita Kravos), che si svolge all'esterno nella zona verde del Parco degli Acquadotti, sfruttando il luogo scenografico assoluto, in cui a quest'ora del mattino il verde del prato brilla ancora di più. Ma Jep guarda l'evento effimero ed unico con

⁸⁹ Cfr. Sorrentino 2013, pp. 10-11. Il diario del film è una collezione di fotografie delle riprese di *La grande bellezza*, introdotto da una breve prefazione di Sorrentino sulle idee e sulle riflessioni, che sono affluite nell'opera filmica.

⁹⁰ Cfr. Marella 2014; cfr. Zagarrò 2014, p. 24. Marella descrive il film come un “gigantesco luogo comune”, senza elencare esempi, però critica in primo luogo che le scene sono troppo elaborate, non realistiche ed ispirate a Fellini in modo scarso. Zagarrò, invece, cerca di replicare a questi critici, argomentando che il film è “compiaciuto e narciso”, come il protagonista per cui si deve provare empatia. Solo la sequenza iniziale con il giapponese che cade morto la ritiene piuttosto assurda. Conclude che i movimenti di macchina sono straordinari, e che il film è politico “nella sua rappresentazione di uno spaccato dell'Italia da Basso Impero.”

indifferenza. La *performance* di una donna nuda, che corre contro le mura dell'acquedotto, sbattendovi contro la testa, non convince l'ammiratore dell'arte 'classica', dell'arte bella. L'arte contemporanea non è né distrazione né tanto meno conforto, l'uomo fa parte dell'opera e coinvolge perciò il pubblico, sconvolgendolo.⁹¹ A parte il fatto che si tratta di una *performance* 'volgare' che un conoscitore del buon gusto, come Jep, non può che sopportare con contegno.

In una sequenza successiva una bambina, un'artista, dipinge un quadro nella tradizione dell'espressionismo astratto. Ma prima che la ragazzina entri in azione, viene introdotta la casa del collezionista d'arte, presso la quale si svolge l'evento. All'interno Jep scorge un quadro, che raffigura un uomo che dal Colosseo cade in una tomba e lo stile fa pensare al realismo magico. Da una parte questo quadro rappresenta un ulteriore riferimento alla morte, e dall'altra che gli artisti siano poveri d'idee quando si occupano del passato e dei luoghi comuni. La giovane artista, Carmelina (Francesca Amodio), dipinge un "*action painting*", precisamente un "*drip painting*" alla Jackson Pollock (1912-1956), ma invece di lasciare le macchie di colore come sono, mischia i colori a mano, gridando e piangendo. Jep e gli altri guardano questo spettacolo né innovativo né provocatorio con incomprensione e con indifferenza (primo piano) finché lui e Ramona si distanziano per godersi poi l'arte barocca.

Nella terza sequenza, grazie ad una mostra di fotografie, l'arte contemporanea assume, finalmente, un valore positivo. La mostra comprende delle fotografie d'un artista (Ivan Franek), a partire dalla sua nascita, fatte da suo padre e poi da lui stesso, attaccate alle nicchie della loggia di Villa Giulia. Una soggettiva mostra come Jep osservi le varie foto, cominciando con quelle da bambino. Un'altra soggettiva mostra l'adulto, una volta sorridente, una volta indifferente o stanco, con e senza barba. Jep è commosso dalle testimonianze fotografiche che forse alimentano in lui il desiderio di lasciare un'ulteriore testimonianza, tramite un altro romanzo. Contemporaneamente gli autoritratti fotografici dell'artista ricordano gli autoscatti di Orietta, fatti, però, per un altro motivo, ovvero per divulgarli su *Facebook* per trovare

⁹¹ *Performances* simili a quella rappresentata erano messe in atto da Charlemagne Palestine, durante gli anni Settanta, sbattendo il suo corpo contro pareti, e gridando per emanare vibrazioni, che utilizzano lo spazio come corpo. Il personaggio femminile, invece, ricorda Marina Abramović. Cfr. Jappe 1993, pp. 29-30, 39.

conferma della sua bellezza. Jep non s'interessava delle pose qualsiasi di Orietta, i ritratti fotografici autentici invece lo colpiscono, perché esprimono una naturalezza alla quale lui non è abituato. La mostra unisce l'arte storica e quella contemporanea, integrando le fotografie nell'architettura rinascimentale.

I monumenti storici della città risvegliano la curiosità di Jep, tra cui l'edificio rinascimentale del Tempietto di Donato Bramante (1444-1514). Lo spettatore entra come uno spettatore qualsiasi, come Jep (soggettiva), ma per scoprire quello che è nascosto nel sotterraneo, così come per scoprire la stuccatura raffinata, occorrono gli occhi curiosi di una bambina, il cui sguardo imita di nuovo la cinepresa.

La bellezza artistica nascosta di Roma, accennata in questa sequenza, si mostra, poi, nella sua grandezza in un giro notturno dei "più bei palazzi", in cui confluiscono i vari trucchi tecnici e visivi per mettere in scena le opere d'arte. Stefano che possiede le chiavi dei palazzi, offre così a Jep e Ramona un evento alternativo, al posto di quello della giovane pittrice. Il tour comincia con un campo visivo nero, tranne che per un buco di serratura che permette a Ramona di rivolgere lo sguardo verso S. Pietro, illuminato di notte, come illustra il piano seguente.⁹² Stefano apre la porta, contemporaneamente la cinepresa si allontana, indicando la vista su S. Pietro circondato da una siepe, tra Ramona e Jep. La cinepresa e allo stesso tempo lo spettatore seguono i tre personaggi, una musica accattivante accompagna i passi lenti per osservare tutto. Stefano apre un'altra porta, che dà sulla scultura "Marforio", che in realtà si trova nei Musei Capitolini. Poi, scendono le scale, mentre camminano lungo un corridoio, adornato di sculture, e la cinepresa inquadra le stanze ai lati o le sculture collocate. Seguono primi piani di volti di sculture mezze illuminate e un movimento della cinepresa intorno ad una scultura, come se fosse stato lo sguardo di Jep a girarsi intorno a questa scultura. Alle sculture si aggiungono quadri, tra cui la "Fornarina" di Raffaello Sanzio (1483-1520), che ad un tratto appare in dissolvenza dal nero. In seguito un campo medio mostra le principesse, proprietarie di palazzi magnifici, che vengono trasformate in un quadro caravaggesco da una lampada che le illumina in mezzo al buio, mentre giocano a carte. Successivamente la cinepresa inquadra Ramona (figura intera) di spalle nella galleria prospettica, costruita da

⁹² La serratura appartiene al cancello del Priorato dei cavalieri di Malta e attira tanti turisti ogni anno. La borsa con le chiavi per "i più bei palazzi di Roma" è ispirata al libro "Le chiavi per aprire 99 luoghi segreti di Roma", in cui Costantino D'Orazio fornisce una raccolta di posti eccezionali, meno conosciuti di Roma e le informazioni necessarie per visitarli. Cfr. D'Orazio 2014, pp. 1-2, 48-49.

Francesco Borromini (1599-1667), e dopo pochi passi ci si accorge della falsa prospettiva.⁹³ Ella si gira e dice: “Avete visto, sembrava enorme invece è piccola, piccola.” Meravigliandosi dell’illusione architettonica, come una bambina, dà l’impressione di rivolgersi al pubblico, e infatti vengono presentati questi posti per la prima volta sia a lei che allo spettatore. All’esterno Ramona assume persino l’atteggiamento di una turista, scattando una foto a Jep e Stefano, tra le sculture dei “Niobidi”, nel giardino di Villa Medici.⁹⁴

La maggior parte dei palazzi visitati in questo giro notturno, oltre alla fontana d’Acqua Paola, a Piazza Navona, a palazzo Pamphilj e alla basilica di S. Lorenzo in Lucina, dove ha luogo la messa funebre per Andrea, sono stati costruiti in epoca barocca oppure sono stati trasformati in questo periodo. Da una parte questa ricorrenza stabilisce, ovviamente, un riferimento alla Roma barocca, e dall’altra costituisce un riferimento allo stile artistico dell’abbondanza e della stravaganza che collima con lo stile di vita della società mondana contemporanea presentata. Questo riferimento stilistico al barocco si riflette nuovamente nel gioco degli sguardi della cinepresa, prima di tutto nella sequenza del giro notturno per i vari palazzi. Ai paralleli con l’arte barocca si aggiungono, inoltre, l’uso della luce che rammenta quadri caravaggeschi, cioè il contrasto tra luce e ombra, e l’illusione.

Al giro dei “più bei palazzi di Roma” si allaccia tematicamente una sequenza posteriore, che si svolge nel Palazzo Colonna. L’edificio è stato venduto dalla famiglia dei Colonna di Reggio a causa delle difficoltà economiche, in contrasto con le ricchezze delle principesse che si possono considerare come il “simbolo di un’alta borghesia elitaria che custodisce avidamente i luoghi più belli della città.”⁹⁵ L’erede Elisabetta Colonna di Reggio abita con suo marito nel sotterraneo del palazzo, e va al museo già chiuso di sera, nei momenti di nostalgia. Passa per le stanze piuttosto buie, sovraccariche di tappeti, di quadri, di mobili, di tende, di vasi, e via dicendo, finché si ferma davanti ad un lettino e ascolta l’audioguida. La voce racconta della sua “infanzia spensierata e felice” in quelle stanze fino alla vendita del palazzo. La storia di Elisabetta Colonna di Reggio lascia, quindi, intravedere che i palazzi, oltre a

⁹³ La galleria prospettica si trova nel palazzo Spada. Cfr. D’Orazio 2014, p. 54.

⁹⁴ Cfr. D’Orazio 2014, pp. 55-56.

⁹⁵ Cfr. Vernaglion 2014, p. 33.

essere musei o custodie sono al contempo associati ai ricordi personali, che non sono visibili per tutti.

Per individuare la funzione del Colosseo, che riappare varie volte nella trama, occorre analizzare le varie scene, e i rapporti tra il monumento e l'ambiente, così come tra il monumento e i personaggi. L'anfiteatro rappresenta uno dei posti ricorrenti, dato che la terrazza dell'appartamento di Jep dà sull'anfiteatro, trovandosi proprio davanti al palazzo.⁹⁶ Già dalla prima sequenza Jep non rivolge lo sguardo all'enorme anfiteatro, che, invece, lo spettatore scorge nella sua intera grandezza, quando egli si dirige verso un altro lato della terrazza. La sua attenzione è attirata dal cortile di un orfanotrofio, dotato di un giardino dove dei bambini e delle monache corrono, e vengono mostrate per delle soggettive di Jep.⁹⁷ In sottofondo suona la canzone armoniosa, quasi malinconica, "My heart's in the highlands". Le siepi e le aiuole del giardino sono disposte in forme geometriche e simmetriche, formano quasi un piccolo labirinto per i bambini, e lo spettatore si trova in mezzo, stravolto dai cambiamenti delle direzioni della cinepresa, che riprende i vari percorsi dei bambini, seguendoli una volta da davanti e una volta da dietro. Mediante i movimenti di macchina il gioco dei bambini viene tradotto in un gioco ottico per lo spettatore. Un primo piano di Jep, lentamente dal basso, lo mostra triste e nostalgico, mentre osserva il giardino. Dietro di lui, sullo sfondo, è vagamente visibile la parte superiore del cerchio del Colosseo, collegandolo all'antico anfiteatro, e viene messo in contrapposizione con il giardino fiorito e con i bambini. L'*hortus conclusus*, come un microcosmo custodito, pieno d'allegria, forma, ugualmente, un contrasto con le vestigia dell'anfiteatro antico, che ricorda violente battaglie. Di conseguenza sembra più intelligibile che Jep non guardi il Colosseo perché richiama alla mente la vanità, che il tempo consumi tutto, sia gli edifici sia gli uomini.

Un'ulteriore sequenza che raffigura la parte superiore del Colosseo con Ramona, lo associa nuovamente alla vanità e alla morte. Un primo piano riprende un piede di Ramona immobile all'ombra, davanti alla vista del Colosseo, e lascia intuire che sia

⁹⁶ Una terrazza come quella di Jep, dove s'incontrano intellettuali e altre celebrità, compare già in *La terrazza* (1980) di Ettore Scola.

⁹⁷ Cfr. Sorrentino/ Contarello 2013, pp. 34-35. Il giardino mostrato è in realtà quello del palazzo Sacchetti, dove abita il personaggio di Viola, che si trova in via Giulia vicino al Tevere, a differenza del Colosseo. Cfr. D'Orazio 2014, pp. 39-43.

morta. Il presentimento viene confermato dalla sequenza seguente, mostrando Jep, mentre compra le sigarette in un bar. Egli si muove lentamente, dando l'impressione che tutto intorno di lui, le persone, la TV, non lo riguardino. Quest'effetto è, al contempo, provocato dalla musica ritmica malinconica di sottofondo, oltre la quale non si sentono altri suoni. Una mezza figura di una coppia ricorda Jep e Ramona, e una donna stringe la mano di Jep che la osserva tristemente; poi gli chiede: "E ora chi si prende cura di te?" Jep si rivolge a lei (primo piano), ma non risponde, non esiste un'altra persona. La sequenza successiva collegata tramite un ponte musicale, presenta Viola seduta sola a tavola nel suo grande e pomposo palazzo, senza suo figlio Andrea, che si è suicidato. Poi, il piano seguente presenta un uomo che fa le condoglianze a Egidio, il padre di Ramona, pure lui seduto solo davanti ad un tavolo. Tutti sono rimasti senza compagnia, anche Jep, che vediamo successivamente di spalle in una mezza figura, isolato, mentre osserva la Costa Concordia mezz'affondata. È depresso, come viene, poi, mostrato da un piano di fronte.

Dadina gli aveva chiesto, in una delle sequenze precedenti, di andare al Giglio per fare un reportage sulla Costa Concordia, cosa che lui non aveva fatto per pigrizia. Ma pare che dopo la morte di Ramona, Jep abbia bisogno di lasciare Roma, la morte lo segue perennemente, può anche recarsi alla Costa Concordia che la ricorda inevitabilmente. La nave mezz'affondata davanti a Jep nell'acqua potrebbe alludere a varie interpretazioni. Quella più vicina, pensando al turista giapponese, sarebbe che un altro viaggio turistico è finito male, il che sottintende che la tecnica, la nave, ha occupato il posto del sublime della natura. Quest'allusione è confermata dalla posizione di Jep che, inquadrato da dietro in mezza figura, guarda la nave da una roccia, richiamando quasi i quadri di Caspar David Friedrich (1774-1840). Oppure la nave in naufragio simboleggia la città di Roma, vittima dello sfacelo decadente.

Verso la fine della pellicola il Colosseo riappare un'altra volta, quasi interamente in dissolvenza. Il piano che precede quello del Colosseo mostra Suor Maria, mentre sta dormendo; pare morta, ed illuminata dall'alto, richiama di nuovo il chiaro scuro caravaggesco. L'effetto di un quadro è, inoltre, evocato da due spigoli della finestra i quali incorniciano Suor Maria e Jep, seduto a fianco. Accompagnato da una musica sacra appare in dissolvenza il Colosseo, sovrapponendosi ai due personaggi.

L'immagine del monumento in dissolvenza per via dell'aspetto scheletrico e spettrale richiama nuovamente alla mente la vanità e la morte. In un certo senso, dall'apparenza spettrale del monumento viene indicato che il fantasma di cui è inseguita Roma è il Colosseo.⁹⁸ La città è determinata dal suo passato di cui non si può liberare, così come Jep non può liberarsi dei ricordi che riaffiorano nella sua mente. Ma per dare una nuova funzione al monumento che altrimenti sarebbe veramente fuori luogo, l'anfiteatro, una volta palcoscenico dei giochi dei gladiatori, è diventato il luogo di un altro spettacolo, quello del turismo odierno. Sebbene una parte del cerchio superiore del Colosseo sia spesso sullo sfondo, visto dalla terrazza, i personaggi non lo guardano, come se fosse invisibile, come se non esistesse – non lo possono più vedere. Il Colosseo viene inquadrato anche prima della sequenza che si svolge dal chirurgo estetico, alle spalle di Jep, stabilendo un paragone tra il monumento simbolo, il cui aspetto e 'vita' vengono prolungate artificialmente con chi fa uso di botulino per mantenere un aspetto giovane. Dal restauro la "singolarità" viene trasformata in immagine, facendone uno spettacolo, che rimanda costantemente ad un'epoca perduta.⁹⁹

Al turismo come spettacolo rinviano ulteriormente i turisti giapponesi, lo spettacolo di magia e la sessione fotografica dei chierici. Questi eventi promettono esperienze memorabili, se non addirittura indimenticabili, il che Sorrentino spinge all'estremo, lasciando morire un turista. Ma le esperienze, infine, si smascherano come illusione, appartenendo alla "spettacolarizzazione del mondo", in cui la realtà e la rappresentazione, o meglio lo spettacolo, stabiliscono un rapporto di reciprocità, in

⁹⁸ Conoscendo le riflessioni di Sorrentino sulla città sembra che l'impressione scheletrica e spettrale del Colosseo sia una scelta intenzionale. In un'intervista dice: "Roma è il posto migliore del mondo in cui vivere". Alla domanda del perché risponde: "Perché Roma è morta. Una straordinaria città morta. È l'integrità del cadavere il grande miracolo estetico e mistico di Roma. È morta duemila anni fa e profuma ancora. Per sentirsi vivi bisogna ossessivamente relazionarsi alla morte. E se poi la morte ha le sembianze di una rutilante, incredibile bellezza, non ti senti ancora più vivo? È un'illusione senza dubbio, ma che male c'è a traversare l'esistenza dentro la bolla dell'illusione? La magia è l'arte dell'illusione, ma io la augurerei a chiunque, una vita magica". Cfr. Gambardella 2014.

Un commento ancora più drastico sul Colosseo riguardo a *La grande bellezza*, lo fornisce Roberto Cotroneo: "Solo quello spettacolo, fuori da quel terrazzo, di quel Colosseo che non è affatto l'Anfiteatro Flavio come tutti credono. Ma un luogo spolpato dalla storia, privato dei marmi, crollato per i terremoti, dimenticato, abitato da famiglie nobiliari che ci costruirono dentro case demolite, restaurato alla meglio perché non crollasse. Un luogo che è antico, ma è anche ricucito come si è potuto, immaginario di un passato, monumento che non ha neppure la forza di sorreggersi da solo. E soprattutto luogo sinistro, di sacrificio e perdizione." Cfr. Cotroneo 2014.

⁹⁹ Cfr. Augé 2012², p. 76; cfr. Di Genova 2015; cfr. Martini 2015.

cui le immagini si sovrappongono al mondo reale, come esposto da Augé.¹⁰⁰ La “spettacularizzazione” si rende evidente in quanto i monumenti, tra cui la Fontana d’Acqua Paolo e Villa Giulia, sono puliti e bianchi e i parchi archeologici, cioè le Terme di Caracalla vengono usati addirittura di notte per lo spettacolo di magia. Per giunta il paesaggio urbano si adatta, servendo da retroscena per le esibizioni artistiche, come quella di Talia Concept, e spiccano fuori le insegne, come quella della Banca popolare di Vincenza oppure quella enorme di “Martini”.¹⁰¹ Non soltanto gli eventi della società che si presentano, ovviamente, come spettacoli fanno parte della “spettacularizzazione” di Roma, ma anche l’ambiente, così come l’uomo stesso, Jep, che si mette continuamente in scena come un divo.¹⁰² Diversi commenti e rimandi, presentati da Jep o da altri personaggi, nell’opera filmica smascherano quest’illusione spettacolare, su cui è basata tutta la vicenda, la quale a prima vista inganna anche lo spettatore.

Il personaggio di Jep, mediante il quale sono collegati tutti i posti mostrati, trasforma tutto in un ambiente romano in sintonia con il suo atteggiamento. Durante le sue passeggiate notturne per la città Jep osserva e contempla tutto senza informazioni ed evita i turisti che a quell’ora dormono. Al contempo le vie deserte sottolineano la sua solitudine. Le varie sequenze, come in parte già illustrato, fanno vedere palazzi magnifici, sculture, quadri e monumenti antichi nella Roma pulita e deserta d’estate, quando tutto è assolato e brilla ancora di più: sia il travertino dell’Acqua Paola, sia il prato o siano atmosfere romantiche soavi del tramonto o dell’alba, oppure di notte quando S. Pietro è illuminato o quando il blu scuro della notte incanta il giardino di Villa Medici. Le passeggiate nei “più bei palazzi di Roma” sono immaginarie, non solo perché finzionali, ma anche rispetto alla presentazione delle opere d’arte, che in realtà si trovano in vari palazzi e musei.¹⁰³ Sorrentino organizza lo spazio in modo diverso e crea un percorso, ovvero un “viaggio immaginario”, come propone il

¹⁰⁰ Cfr. Augé 2012², p. 58. Il concetto della “spettacularizzazione del mondo” è stato adottato da Augé, che la citazione riportata illustra più dettagliatamente. “Sono in atto dei processi di uniformazione e di spettacolarizzazione che ci allontanano sia dal paesaggio rurale tradizionale, sia dal paesaggio urbano nato nell’Ottocento. Due tendenze si stanno delineando: da un lato, l’uniformità dei «non luoghi» (spazi della circolazione, della comunicazione, del consumo), dall’altro, il carattere artificiale delle «immagini».” (Cfr. Augé 2012², p. 75) Per “immagini” intende simulacri e copie. Cfr. Augé 2012², p. 59.

¹⁰¹ L’insegna di Martini esiste davvero. Cfr. D’Orazio 2014, p. 13.

¹⁰² Cfr. Augé 2012², pp. 54-59.

¹⁰³ Inoltre, il film offre la possibilità di vedere posti ed opere d’arte, a cui di solito il pubblico non ha accesso, se non solo in parte.

paratesto. L'unica 'guida' è Jep, che vaga a passo lento e con la mente. Il trucco di Jep è al contempo l'illusione di un viaggio filmico a Roma, di una visione di un esteta e allo stesso tempo di un misantropo.¹⁰⁴

Sono le varie immagini filmiche a dare un'idea di Roma: la bellezza intera e memorabile della città che 'colpisce' il turista; l'abbondanza barocca che incanta anche la spogliarellista Ramona, e le cui forme sinuose sono un piacere per gli occhi il che Sorrentino traspone in un gioco ottico, raddoppiando quell'effetto; e il Colosseo, che pare uno scheletro di notte, un fantasma che insegue Roma, come il passato la città. Ricorrendo alla metafora della città come testo, quello che Sorrentino offre è un testo pieno di metafore e d'iperboli, che stanno nelle immagini filmiche, che lo spettatore deve decifrare anziché leggere, per capire l'opera cinematografica a fondo. "Ecco la sua forza", ecco la sua debolezza.¹⁰⁵

4. Riferimenti intramediali: Federico Fellini

4. 1. *La dolce vita*

La grande bellezza è influenzata da molte opere cinematografiche, tra cui una delle più importanti rappresenta *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. Essa costituisce un "riferimento singolare", vale a dire un testo a cui si riferisce il film di Sorrentino per via della sua vicenda specifica.¹⁰⁶ Il protagonista felliniano, Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), condivide la professione del personaggio di Jep, in quanto sono entrambi sia giornalista sia scrittore a Roma, dove sono arrivati da giovani. Anche la loro apparenza corrisponde a grande linee, dato che indossano sempre un abito e tengono di solito una sigaretta in mano. Marcello si associa alla media ed alta borghesia, partecipando a feste private, seducendo donne, uscendo la sera in locali

¹⁰⁴ Jep si autodefinisce un "misantropo", rivolgendosi a Stefania in una sequenza sulla terrazza.

¹⁰⁵ La citazione si riferisce al paratesto. Cfr. p. 31.

¹⁰⁶ Cfr. Rajewsky 2002, p. 12; cfr. Zecca 2013, p. 90. Per riferimenti intramediali s'intendono le relazioni significative tra due opere, ovvero due 'testi' dello stesso medium. Quando i due testi appartengono a media diversi stabiliscono, invece, relazioni intermediali. In entrambi i casi esiste sempre un testo di partenza, il testo originale, e un testo d'arrivo, che si riferisce al testo di partenza e ne adatta in qualche modo strutture. Cfr. Zecca 2013, p. 89.

lussuriosi o visitando altri luoghi per via della sua professione. Di solito passa le serate in Via Veneto, aspettando tra giornalisti e fotografi degli attori ed delle attrici famosi, così come dei personaggi dell'alta società. Via Veneto, illuminata da insegne, è affollata da persone, da macchine, da tavoli e da clienti fuori dei ristoranti pieni.¹⁰⁷ In *La grande bellezza*, invece, la “bella confusione” è smarrita, Jep passeggia per una Via Veneto quasi deserta la sera, dove si trovano solo pochi turisti.¹⁰⁸ Ai tanti fotografi in cerca d'istantanee di *La dolce vita* allude una sequenza successiva di *La grande bellezza*, ambientata a Via Veneto, in cui un fotoreporter fotografa una coppia, seduta accanto a Egidio in lutto per sua figlia Ramona. Sorrentino mette in risalto che la via non rappresenta più un luogo d'incontro per i divi e le celebrità, bensì innanzi tutto per i turisti. Le personalità famose, che vi si ritrovavano, vengono ricordate soltanto da Madame Ardant, che scende le scale in Via Veneto, passando davanti a Jep. Una trasformazione simile a quella di Via Veneto hanno subito le Terme di Caracalla: nel film di Fellini, le rovine delle Terme servono da sfondo atmosferico per una serata di danza con Marcello, l'attrice Sylvia (Anita Ekberg) ed altre personalità.¹⁰⁹ Soprattutto Sylvia e l'attore Frankie Stout (Alain Dijon) attirano l'attenzione degli altri con le loro pose sorprendenti, accompagnati da musicisti. Sorrentino, invece, mette in scena l'area archeologica vuota, a prescindere da Jep e Arturo, la sera, senza più insegne. Si esplicitano i rimandi al film di Fellini dalla scelta dei luoghi e dall'inserimento del fotografo e di Madame Ardant. Sorrentino indica che la città romana e i posti sono cambiati nel corso degli anni, e che sono diventati pressappoco il contrario di spazi della vita notturna.

Marcello descrive Roma “una specie di giungla”, nella quale si può nascondere bene, e prevalgono, difatti, impressioni di folle di fotoreporter, di gruppi di giornalisti o di ospiti alle feste, che danno un'idea meno solitaria di Marcello in confronto a Jep. Solo di notte, quando Marcello passeggia in macchina per la città, spesso in compagnia femminile, giunge in luoghi abbandonati, come Piazza del Popolo oppure in vicoli spopolati intorno alla Fontana di Trevi. In confronto a *La dolce vita*, il volto del centro

¹⁰⁷ Via Veneto è stata ricostruita in uno stabilimento cinematografico. Cfr. Bondanella 1992, pp. 138-139.

¹⁰⁸ “La bella confusione” era il titolo, che Fellini aveva previsto, dapprima, per *La dolce vita*. Cfr. La Capria 2010, p. 224.

¹⁰⁹ Anche le Terme di Caracalla sono state ricostruite in studio. Cfr. Bondanella 1992, p. 141.

storico è cambiato in *La grande bellezza* in quanto non si presentano degli edifici di mura scrostate e coperte di affissi oppure gatti.

Il personaggio *Camp* di *La dolce vita* non è tanto Marcello quanto Sylvia, la quale, ostentandosi per i fotografi, quando esce dall'aereo, o dando risposte fatue e divertenti agli intervistatori, fa la parodia di sé stessa. La scontentezza di Marcello della propria persona e della propria vita sono, invece, caratteristici di Jep, che ammette a Ramona di essere stato deludente. Ma Marcello è ancora nella fase di vita in cui la vorrebbe cambiare. È stufo di perdere tempo, vale a dire di aspettare nuove notizie a Via Veneto, di osservare un miracolo religioso o di riportare fatti di cronaca con "amplificazioni". Ciò, insomma, gli dà la sensazione di essere un agente pubblicitario, e lo distrae inoltre, come Jep, dallo scrivere. Per distrarsi, invece, dal lavoro e di sua moglie Marcello sembra favorire le "tre grandi evasioni": "fumare, bere e letto", fatto di cui una poeta americana parla alla serata in casa di Steiner, sottolineando di vivere nel presente. Da queste evasioni è attratto anche Jep, che racconta il giorno dopo la festa del suo compleanno che ha bevuto per dimenticare il suo compleanno, e alla festa in terrazza è ubriaco. I tentativi di abbordare donne e le sigarette rispondono al bisogno delle due altre evasioni. Analogamente, Maddalena (Anouk Aimée), un'amica di Marcello dell'alta società, mette in rilievo, i lati positivi dell'alcol ad una festa, dicendo: "sto bene, sono ubriaca". L'ultima volta quando ella ha visto Marcello, gli ha detto che voleva nascondersi e vivere in un'altra città. Con queste parole esprime un sentimento, che prova anche Jep, quando dubita di essere ancora adatto a Roma. Maddalena conclude che solamente l'amore, in questa vita mondana noiosa, può darle forza. Di conseguenza l'amore potrebbe essere altrettanto ciò che manca a Jep, suggerito al contempo dai ricordi d'Elisa e dagli incontri con Ramona.

Una festa privata di *La dolce vita* sembra proprio lo spunto per il giro notturno dei "palazzi più belli di Roma". La serata si svolge in un palazzo nella campagna romana, dotato di busti in stile romano antico e di una galleria di quadri nelle stanze adiacenti che però sono disabitate e buie, come se nessuno si godesse le opere d'arte. Guardando i ritratti femminili della galleria, Marcello ammette che per lui Maddalena rappresenta un mistero. Lei è d'accordo con Marcello, ma non ha voglia di approfondire questo argomento, così come non ha voglia di affrontare un discorso serio, dice, in modo simile a Jep, che preferisce parlare di sciocchezze per non

svelare le menzogne in cui vive. All'improvviso, arrivano degli ospiti in una di queste stanze, provenienti da un'antica villa del parco attiguo all'edificio e invitano Marcello e Maddalena a seguirli. Attraversano il parco organizzato con siepi sinuose e con muri, al quale ambiente quasi fiabesco assomiglia il giardino di Villa Medici, presentato nel film di Sorrentino, sebbene sia meno monumentale di quest'ultimo. Gli ospiti portano dei vestiti stravaganti, tra questi si distingue una donna per la sua mantella, affine a quella indossata da Ramona e per via della quale Marcello commenta che sembra essere "scesa di un quadro". L'allusione alla pittura per quanto riguarda i personaggi la ritroviamo poi ancora una volta, in un'altra sequenza, sia in *La dolce vita* che in *La grande bellezza*. All'alba i partecipanti della festa tornano all'edificio principale dove l'ospitante saluta sua madre, alla quale si rivolge con il titolo "principessa", che viene poi, attribuito alle tre proprietarie dei "più bei palazzi di Roma" in *La grande bellezza*.

L'inserimento del giro notturno in *La dolce vita* viene utilizzato per far vedere le ricchezze nascoste dell'aristocrazia nell'occasione d'eventi esclusivi. Ma l'ambiente di una bellezza magica e fiabesca, prodromo di *La grande bellezza*, occupa ancora un ruolo secondario, dato che i piani dedicati all'ambiente sono molti meno in *La dolce vita* rispetto a *La grande bellezza*. Siccome l'ambiente nella sequenza di *La dolce vita* non è in primo piano, neanche i movimenti di macchina non sono tanto complessi, prevalgono mezze figure e campi medi. Invece, i movimenti di macchina di un'altra sequenza, ambientata a San Pietro annunciano sequenze più elaborate di *La grande bellezza*. In questa sequenza Sylvia, Marcello e un fotoreporter salgono le scale della cupola di San Pietro, mentre la cinepresa li segue, filmandoli lateralmente o da dietro. I movimenti di macchina si adattano alle curve della cupola tra le cui mura s'infila Marcello, filmato da una soggettiva, mentre si avvicinano sempre di più le mura. In primo luogo la soggettiva di Marcello, la lunghezza della salita curvata, e i vari cambiamenti di posizione, grazie a cui lo spettatore percepisce lo spazio in modo verosimile e viene messo in risalto l'architettura barocca, sembrano aver ispirato i movimenti di macchina di *La grande bellezza*. Sia il personaggio di Sylvia sia di

Ramona scoprono esclusivamente le bellezze di Roma e servono per far vedere i posti celebri.¹¹⁰

Persino le sequenze finali delle due opere filmiche rivelano delle similitudini marcate. In *La dolce vita* Marcello, dopo una notte di festa, ritrova sulla spiaggia la ragazza umbra, chiamata Paola, che in una sequenza precedente lo distraeva dallo scrivere. Lei sembra invitarlo ad una passeggiata ma il rumoreggiare del mare impedisce a Marcello di capirla e così se ne va con gli altri, salutandola con un cenno di mano. Anche lei lo saluta, e l'ultima inquadratura la riprende, mentre sorride, e muove un po' la testa come se seguisse Marcello, finché ad un certo punto, guardando nella cinepresa, rivolge lo sguardo allo spettatore. Nella sequenza precedente in cui appare la ragazza, Marcello la paragona agli angioletti delle chiese umbre. Perciò il fatto che Marcello rifiuti di avvicinarsi a lei e preferisca, invece, di andarsene con i partecipanti della festa nella sequenza finale, simboleggia, in un certo senso, la sua scelta della vita mondana al posto di quella religiosa e sobria. In *La grande bellezza* Jep non si trova in spiaggia ma su una roccia al mare, e al posto della ragazza bionda Paola si presenta Elisa, una sua immaginazione. Ugualmente a *La dolce vita* un primo piano di Elisa costituisce l'ultima inquadratura della pellicola, ma al contrario della ragazza angelica Elisa non ride, il suo sguardo è rivolto a Jep, che apre gli occhi e sorride allo spettatore, dopo aver rivelato che la vicenda è una sua invenzione. Lo sguardo di Elisa sostituisce, in qualche modo, la reazione dello spettatore alla rivelazione di Jep, guardandolo, ovvero lo spettatore con sconvolgimento. Poi socchiude gli occhi, e riappare la scritta *La grande bellezza* su fondo nero, lasciando lo spettatore in sospeso e suscitando ironia, dato che da una parte la grande bellezza non esiste, e dall'altra viene messo l'accento sul fatto che *La grande bellezza*, cioè il film, è una finzione. Parallelamente il titolo *La dolce vita*, entrato nella lingua comune, ha una connotazione positiva, ma conoscendo il film, la dolcezza acquisisce un retrogusto amaro.

¹¹⁰ Oltre a questi paralleli tra le due opere filmiche espone, sono riconoscibili alcune composizioni ed alcuni luoghi. Le analogie più cospicue sono fornite dall'ospedale all'EUR come modello per il negozio d'alta moda, da una fila di danzanti, che seguono Sylvia, come i trenini alla terrazza di Jep, dalle insegne del Martini e dal Parco degli Acquadotti. I fotoreporter e le messe in scene di fotografie per i giornali sono paragonabili alle tante fotografie turistiche. Luoghi comuni, sono inoltre già presenti in *La dolce vita*, sebbene ce ne siano altri legati alla cucina italiana, alla chiesa cattolica, nonché allusioni all'antichità romana.

La società mondana presentata in *La dolce vita* non si differenzia tanto da quella messa in scena in *La grande bellezza*. Le serate dell'alta società nel film di Fellini comprendono ugualmente spettacoli ed eventi, però diversi da quelli della Roma contemporanea, vale a dire la caccia ai fantasmi, spogliarelli e vandalismo. In occasione degli eventi, i partecipanti vanno allo stesso modo in scena: indossano vestiti ricercati, ballano, festeggiano fino all'alba e fanno scherzi triviali. I divertimenti dell'alta società si orientano verso il sesso e posizioni di potere, contro le fondamenta della società cattolica, che più di sessant'anni fa erano più oppressive che al giorno d'oggi. Si manifesta un'idea negativa della società, esplicitamente degli appartenenti all'aristocrazia, dato che, circa il loro comportamento, una partecipante chiede a Marcello se scriverà poi un articolo sull'"aristocrazia stupida e corrotta". Egli sostiene in modo noncurante che non è un argomento interessante, come se non fosse una novità. L'evidenza dei problemi sociali viene dimostrata dal fatto che Steiner si è suicidato dopo aver ammazzato i suoi figli, e dalle chiacchiere su una donna giovane e ricca che per due volte ha tentato di suicidarsi. L'esempio della donna fa pensare ai problemi psichici di Andrea che spingono anche lui al suicidio, in *La grande bellezza*. Fellini e Sorrentino inquadrano entrambi, dunque, gruppi sociali d'intellettuali, di mondani e di discendenti della nobiltà, che per divertirsi e per dimenticare per qualche ora della loro scontentezza fanno feste.

Siccome l'opera filmica di Fellini non implica una vista soggettiva, essa è più realistica che quella di Sorrentino, nonostante la vicenda si concentra su Marcello. Invece in *La grande bellezza* la vicenda è in qualche modo sospesa, a causa dall'artificiosità della visione soggettiva di Jep. In *La dolce vita* soltanto dei personaggi come Sylvia, la pittrice Jane, dei piccoli dettagli o dei vestiti singolari danno un aspetto comico ed ironico, oppure in un certo senso inconsueto, agli eventi presentati. Il realismo filmico si manifesta attraverso la presentazione dei luoghi più verosimile con macchine e passanti, di vari ambiti e quartieri. Gli spazi sono sempre definibili, collegati tra di loro per via della professione di Marcello, in modo che si possono definire più precisamente la sfera spazio-temporale per i passaggi in macchina e per il susseguirsi delle sequenze. Nonostante che si noti ancora l'influsso neorealista *La dolce vita* rappresenta un'opera paradigmatica, passando oltre la

stilistica neorealista.¹¹¹ In particolare per Pier Paolo Pasolini il film felliniano imbocca una nuova via stilistica, chiamata “neodecadentismo”, in analogia al neorealismo e allo stile letterario precedente.¹¹² Pasolini esprime le osservazioni seguenti a riguardo.

Queste non sono che sommarie, generiche descrizioni di alcune caratteristiche della lingua felliniana: tuttavia siamo già in grado, direi, pur con tali schematiche induzioni di dichiarare quest’opera di Fellini, dal punto di vista stilistico, come appartenente in pieno alla grande produzione del decadentismo europeo. Di questa, essa ha tutti i connotati: la compiacenza fonica (che è il primo connotato del decadentismo) ha un equivalente in Fellini in una compiacenza visiva per cui l’immagine fuoriesce dalla funzione e si fa pura, con tutto l’incantesimo che ne deriva; la dilatazione semantica (il secondo connotato del decadentismo) è continuamente praticata da Fellini: non c’è un solo significato nel suo film che si presenti come puramente strumentale: è sempre eccessivo, sovraccarico, lirico, magico, o troppo violentemente veristico: è cioè dilatato semanticamente.

Continuando col parallelo che abbiamo fatto più sopra tra il primo strato stilistico dell’operazione cinematografica e la raccolta del materiale lessicale, potremmo agevolmente osservare come il lessico di Fellini abbia le caratteristiche del lessico decadente: è colorito, raro, bizzarro, superscritto, con *pastiches* espressivi provenienti dai più diversi gusti, presi dai più diversi mondi.¹¹³

Per “compiacenza visiva” Pasolini intende, a quanto pare, che le immagini filmiche, soprattutto quelle che comprendono personaggi, creino una certa distanza con lo spettatore. Affinché i personaggi non guardino direttamente nella cinepresa, vengono ripresi lateralmente oppure di dietro, e compaiono, difatti, in maggior parte mezze figure o figure intere. Questa distanza è combinata con una piattezza delle immagini filmiche e una lentezza dei movimenti di macchina, anche frequentemente dei personaggi, di modo che le immagini filmiche siano più verosimili e tralascino la loro funzione, diventino quasi superflue. Alla compiacenza visiva contribuiscono, i

¹¹¹ Cfr. Brunetta 2003, p. 191. Nel film di Fellini entravano diversi fatti di cronaca, come il suicidio di un uomo, che ha ammazzato prima suoi figli, e della quale moglie un fotoreporter voleva fare una fotografia quando apprese la notizia. Per di più si basano su fatti reali lo spogliarello improvvisato e il costume da prete di Sylvia, che prende a modello un costume simile che portava Ava Gardner, quando ha visitato Roma, tra altre concordanze. Cfr. Neutres 2013, pp. 38-40, 47.

¹¹² Cfr. Pasolini 1999, p. 2278.

¹¹³ Pasolini 1999, pp. 2273-2274.

movimenti di macchina, in parte sinuosi, che implicano un rifiuto della razionalità a giovamento della tecnica e della poeticità, di uno stile decadente, argomenta Pasolini.¹¹⁴ Gli stilemi indicati, tranne la piattezza, sono identificabili anche in *La grande bellezza*: i movimenti di macchina sinuosi sono ancora più complessi e la “dilatazione semantica” è ancora più evidente, cioè il sovraccarico, l’eccessivo, i vari gusti e gli elementi bizzarri. D’altronde anche la “dilatazione «d’atmosfera»”, tipica per il decadentismo, cioè l’importanza d’esterni, si estende su quasi tutto il film.¹¹⁵ Alcune osservazioni di Pasolini, a riguardo della società mondana di Roma, ritratta in *La dolce vita*, si potrebbero attribuire altresì a *La grande bellezza*. “Guardate la Roma che egli descrive: è difficile immaginare un mondo più perfettamente arido. Un’aridità che toglie vita, che angoscia. Vediamo passare davanti ai nostri occhi un fiume di personaggi umiliati, in un umiliante spaccato della capitale”.¹¹⁶ È proprio quest’aridità, che Pasolini constata per *La dolce vita*, a cui alludono la metafora visiva del Colosseo e i diversi commenti dei personaggi in *La grande bellezza*.¹¹⁷

La grande bellezza è stata girata decenni dopo *La dolce vita*, e perciò, benché ne accomuni delle caratteristiche, non si lascia ascrivere al neodecadentismo. La si potrebbe considerare, forse, al pari di *La dolce vita*, come un’opera filmica che intrada una propria via stilistica, che rintraccia, ovviamente, quella di Fellini e si potrebbe dunque definire “neo-neodecadentismo”, in analogia al neo-neorealismo.

¹¹⁴ Cfr. Pasolini 1999, pp. 2272-2273, 2276.

¹¹⁵ Cfr. Pasolini 1999, p. 2272.

¹¹⁶ Pasolini 1999, pp. 2278-2279.

¹¹⁷ Pasolini introduce il termine “neodecadentismo” per categorizzare esclusivamente *La dolce vita*. Ma tuttavia, per quanto riguarda la tematica di un individuo, che avverte una mancanza d’ideali e una scontentezza, avanzando nella città romana e cercando di perdersi, sebbene viva in abbondanza e in relazione, essa viene affrontata pure in *L’eclisse* (cfr. paragrafo 2. 6. I vicoli degli amanti distanti: l’Eur). A prescindere delle similitudini contenutistiche, *La dolce vita* e *L’eclisse* accomunano delle caratteristiche a livello estetico-formale, vale a dire la lentezza lirica dei movimenti di macchina e dei personaggi, piani carichi di oggetti e l’eccessivo modo di far vedere le architetture e l’ambiente. D’altronde lo spazio filmico della pellicola di Antonioni è sospeso, in maniera simile a quello de *La grande bellezza*, ma per motivi diversi, siccome la limpidezza e la regolarità del paesaggio architettonico e l’impressione di uno spazio piuttosto vuoto concordano con lo stato d’animo della media ed alta borghesia rappresentata. Nel film di Antonioni, la compiacenza visiva viene disturbata da forme, spesso geometriche, che saltano agli occhi, e vengono omessi aspetti ironici e comici. Eccessivi sono piuttosto il silenzio e il vuoto. Ciò nonostante la poeticità filmica, la società presentata e la dilatazione atmosferica rappresentano componenti decadenti, benché in modo diverso che in *La dolce vita*.

4. 2. *Otto e mezzo*

Un altro film di Fellini, *Otto e mezzo* (1961), serve da modello dal punto di vista formale per quanto riguarda la ‘focalizzazione’ della narrazione filmica e l’estetica dell’immagine filmica. Con questo film Fellini propone in modo simile una visione soggettiva del protagonista, a cui si riferisce l’opera filmica di Sorrentino anche per la sua autoriflessività con un “riferimento singolare”.

Al modello di Fellini è fatto riferimento inizialmente nella prima sequenza di *La grande bellezza* le cui inquadrature mostrano persone sedute o sdraiate su panchine lungo la passeggiata del Gianicolo, tra cui una donna la cui apparenza fa pensare subito ai personaggi felliniani. La donna anziana, con una sigaretta infilata in bocca, come se stesse per cadere, è vestita in modo appariscente, e con lo sguardo assume un atteggiamento pressappoco altezzoso. Rappresentazioni piuttosto comiche molto simili, di dame eleganti, risaltano in una delle prime sequenze di *Otto e mezzo*, in cui i personaggi femminili si trovano ugualmente seduti in un parco, tra cui anche una donna che ricorda quella di *La grande bellezza*. Inoltre, l’andamento lento di *travelling* e la musica classica delle sequenze iniziali sono confrontabili. La nitidezza dell’immagine filmica, il contrasto tra luce e ombra e l’alternanza tra primi piani e campi medi del protagonista, caratteristici per l’estetica filmica di *Otto e mezzo* in generale, precedono quella assai simile di *La grande bellezza*.

Al protagonista Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), regista di 43 anni, mancano le idee per il suo nuovo film, le cui riprese cominciano fra poco. La mancata ispirazione del regista ricorda l’incapacità di Jep di scrivere un altro romanzo, e corrispondono anche la pettinatura, gli occhiali e l’abito dei due autori. Ambedue i personaggi sono arrivati ad un punto della loro vita in cui mettono in discussione le loro scelte e sé stessi. Parallelamente le riflessioni di Guido e i commenti di Jep alludono alla vicenda filmica stessa, tra cui una scena autoriflessiva di *Otto e mezzo*, che prende spunto da un provino per il film di Guido. Nell’occasione del provino sua moglie, Luisa (Anouk Aimée), se ne va, e Guido, sorpreso, la segue e le chiede il motivo: “Ma che c’è, cosa è successo?” Luisa risponde irritata: “Non è successo niente, non succede mai niente tra noi due.” In effetti, questo piccolo dialogo si trova trasformato in *La grande bellezza* poiché Jep, dopo aver parlato con Romano della sua intenzione di riprendere a scrivere, quello gli chiede: “Ma è successo qualcosa?”. Jep

risponde seccamente: “A Roma succede sempre qualcosa, non è successo niente.” Sorrentino adatta il dialogo a Roma per evidenziare che quello che è cambiato non è né la città né le circostanze, bensì Jep. Luisa constata al contrario che secondo lei Guido non è cambiato, è esattamente quello che le fa pena. Nella sua agitazione Luisa continua a fare i conti con Guido: “Oh, lo so meglio di tutti, che si tratta di un film. Ch'è un'invenzione, un'altra bugia, anche se ci hai messo dentro tutti. Ma come fa comodo a te, la verità, però è un'altra.” L'affermazione di Luisa è comparabile alle osservazioni di Jep sulla scrittura, tramite la quale “si dà corpo a fantasie, immaginazioni, bugie.” Ella fa, però, notare che Guido vede la ‘realtà’ da una sua prospettiva, che non comprende quella degli altri e pertanto la sua natura fittizia, che mette in luce piuttosto gli aspetti positivi, ciò che vale altrettanto per l'invenzione di Jep.

Guido è analizzato dall'intellettuale Carini (Jean Rougeul) che sparisce sempre all'improvviso e rivolge la parola soltanto a lui, per cui dovrebbe essere una sua immaginazione. Molto significativo è il ragionamento di Carini nei confronti del rifiuto del nuovo progetto filmico di Guido.

Distruggere è meglio che creare quando non si creano le poche cose necessarie. [...] Siamo soffocati dalle parole, dalle immagini, dai suoni che non hanno ragione di vita, che vengono dal vuoto e vanno verso il vuoto. A un artista veramente degno di questo nome non bisognerebbe chiedere che quest'atto di lealtà: educarsi al silenzio. Ricorda l'elogio di Mallarmé alla pagina bianca? E di Rimbaud? Un poeta mio caro non un regista cinematografico. Lo sa di Rimbaud quando ha finito una poesia, la sua rinuncia a continuare a scrivere, la sua partenza per l'Africa? Se non si può avere il tutto, il nulla è la vera perfezione. Mi perdoni quest'eccesso di citazioni, ma noi critici facciamo quello che possiamo. La nostra vera missione è spazzare via le migliaia di aborti che ogni giorno, oscenamente, tentano di venire al mondo. E lei vorrebbe addirittura lasciare dietro di sé un intero film, come lo sciancato si lascia dietro la sua impronta deforme. Che mostruosa presunzione credere che gli altri si gioverebbero dello squallido catalogo dei suoi errori. E a lei che cosa importa cucire insieme i brandelli della sua vita, i suoi vaghi ricordi o i volti delle persone che non ha saputo amare mai?

Guido pensa a riguardo:

Ma che cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare e mi ridà forza, vita? Vi domando scusa dolcissime creature, non avevo capito, non sapevo. Com'è giusto accettarvi, amarvi e com'è semplice. Luisa, mi sento come liberato: tutto mi sembra buono, tutto ha un senso, tutto è vero. Ah, come vorrei sapermi spiegare. Ma non so dire. Ecco, tutto ritorna come prima, tutto è di nuovo confuso. Ma questa confusione sono io. Io come sono, non come vorrei essere e non mi fa più paura. Dire la verità, quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato. Solo così mi sento vivo e posso guardare i tuoi occhi fedeli senza vergogna. È una festa la vita, viviamola insieme. Non so dirti altro, Luisa, né a te né agli altri. Accettami così come sono se puoi, è l'unico modo per tentare di trovarci.

Quello che espone Carini sul film di Guido, vale a dire che le riflessioni di Guido sulla sua vita incompleta, sul vuoto, sui suoi difetti e sui suoi fallimenti non sono rilevanti per farne un'intera opera cinematografica, viene espresso da Jep in maniera diversa. Egli afferma che la sua vita "non è niente" per via delle persone e delle feste, che ne fanno parte, e perché non ha fatto di più nella sua vita, probabilmente per pigrizia e per distrazione. Per esprimere questa delusione anche Jep si riferisce con ironia alla letteratura francese, dicendo: "Flaubert voleva scrivere un romanzo sul niente e non c'è riuscito, posso scriverlo io." Al contempo con questo commento Jep accenna al fatto che gli manca l'ispirazione per la scrittura in quanto non ha trovato la grande bellezza. Solo infine, quando riesce ad accettare, in un certo senso, la condizione dell'esistenza umana, ritrova l'estro letterario. Ciò nonostante Jep non giudica la vita così positivamente come Guido, che è più ottimista, paragonando la vita ad una festa. Jep, invece, conclude:

Finisce sempre così. Con la morte. Prima, però, c'è stata la vita. Nascosta sotto il 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 e l'uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo. Bla bla bla.

Al posto della grande bellezza Jep ha trovato la vita così com'è, con tutto quello che implica, il che vuole comunicare attraverso il suo romanzo. Di conseguenza anche Jep lascia dietro di sé uno "squalido catalogo" come Guido, che, però, per ognuno conta. Sia per Guido sia per Jep non esiste altro che la propria vita, che costituisce la propria persona. Proprio perché rammaricano di non aver fatto di più nella loro vita, si sentono confusi e miserabili e sono in cerca della voglia di vivere.

Nelle ultime sequenze di ambedue le opere filmiche confluiscono le riflessioni dei protagonisti con la risoluzione che la vicenda presentata è identica a quella ideata dai protagonisti. In *Otto e mezzo* si esterna una visione soggettiva dato che la vicenda viene continuamente intervallata dalle immaginazioni di Guido, più frequenti che quelle in *La grande bellezza* di Jep, confuse dai suoi ricordi. Pur tenendo conto che tutta la vicenda di *La grande bellezza* consiste della vista soggettiva di Jep, va sottolineato che allo stesso modo anche le sequenze, in cui Jep non appare, devono essere considerate frutto delle sue immaginazioni; tra queste ricordiamo quella della recita di Romano e quella di Elisabetta Colonna di Reggio.¹¹⁸

In *Otto e mezzo* la città di Roma non è riconoscibile, tranne che per i set cinematografici che accennano a Cinecittà. La trama è concentrata sulla vita interiore di Guido per cui tutto intorno a lui sbiadisce e s'impregna sovente delle sue immaginazioni.¹¹⁹ Ma esattamente questa 'contaminazione' della trama e soprattutto dell'atmosfera a causa della 'focalizzazione interna' della vicenda filmica, ritroviamo in maniera diversa in *La grande bellezza*, e caratterizza anche quest'opera filmica.

4. 3. Roma

Un ulteriore "riferimento singolare" è rappresentato dal film *Roma* (1972) di Federico Fellini, interamente dedicato alla città eterna e ai suoi abitanti. Il ritratto filmico consiste in vari episodi, che formano un itinerario dai dintorni di Roma attraverso la

¹¹⁸ D'altronde, s'intravedono anche piccoli riferimenti a *Otto e mezzo* nell'opera filmica di Sorrentino, spesso formali: una scena in ascensore con chierici e Guido, che si sente a disagio, pare il modello per quella con Jep e il boss mafioso, altrettanto in ascensore; e appaiono scene di danza e uno spettacolo di magia.

¹¹⁹ Delle altre sequenze si svolgono nelle Terme di Chianciano. Cfr. Borin 1999, p. 75.

periferia fino al centro storico e un allontanamento alla fine.¹²⁰ Il viaggio filmico è organizzato in un percorso nello spazio oltre ad un percorso temporale per le varie epoche: dall'antichità romana Fellini fa un grande passo in avanti all'anteguerra fino all'età contemporanea, combinando componenti finzionali e documentari. Il ragazzo, che serve da filo conduttore per connettere i diversi episodi, proviene dal nord, come Fellini stesso, e mediante lui Fellini mette in scena il suo rapporto con Roma sin dall'inizio. In effetti, anche Jep proviene da Napoli come Sorrentino.

Fellini da ragazzino rappresenta, invece, il personaggio di un bambino che fa conoscenza della Roma antica, dei Cesari, del latino, dei miti, come quello della lupa, tra l'altro guardando i kolossal storici al cinema. All'arrivo del giovane *alter ego* di Fellini a Roma introducono vari piani, similmente alla prima sequenza di *La dolce vita* e di *La grande bellezza*, gli edifici e monumenti celebri della città, tra cui S. Maria Maggiore, porta S. Giovanni e il quartiere San Lorenzo. Allo stesso tempo con il suono delle campane di sottofondo questi piani alludono a Roma come capitale religiosa.

In una di queste prime sequenze, un abitante dice con entusiasmo: "Il bello di Roma è: Roma è grande, non ti conosce nessuno". Fellini espone a riguardo del suo film: "Anche la frase molto comune: « Ma chi sei? Nun sei nessuno! » è confortante. Perché non c'è solo disprezzo, ma anche una carica liberatoria. Non sei nessuno, quindi puoi anche essere tutto. Tutto può ancora essere fatto. Si può partire da zero."¹²¹ La frase ben nota è entrata in *La grande bellezza* ed è una bambina a rivolgerla a Jep, che visita il Tempietto, e gli chiede: "Chi sei tu?". Jep sta per rispondere, ma la bambina lo interrompe, dicendo: "Tu non sei nessuno". Jep è scombussolato e ripete: "Nessuno? Ma io". La sequenza seguente lascia intendere che le parole della bambina scombinate Jep: egli comunica alla sua collaboratrice domestica Ahé che si sente strano e che la sera precedente è andato a letto addirittura alle dieci e mezza. Un effetto causato dalla domanda postagli dalla bambina potrebbe essere, inoltre, il fatto che Jep annunci, successivamente, a Romano che vuole riprendere scrivere. Jep sa benissimo che è uno scrittore e un giornalista conosciuto, ma per la bambina è un anziano qualsiasi, con il quale Jep non s'identifica e che suscita, probabilmente, in lui la necessità di riflettere sulla sua identità. Sono quarant'anni che non ha più scritto un romanzo, che ha tralasciato la

¹²⁰ Molte sequenze sono state girate in studi cinematografici. Cfr. Neutres 2013, p. 90.

¹²¹ Fellini 1993, p. 145.

sua professione o forse persino vocazione. Per questo ha bisogno di giustificarsi, perché non ha più scritto un libro per così tanto tempo. Invece, un altro romanzo gli permetterebbe di lasciare traccia di lui, della sua vita in questa città, in cui succede sempre qualcosa ed eterna sembra solo la città stessa, per non avere la sensazione di essere nessuno.

Attraversando il Grande Raccordo Anulare, Fellini e la sua équipe entrano Roma e giungono al centro, davanti al Colosseo, dove si è formato un ingorgo di traffico. L'atmosfera lugubre del monumento, illuminato da poca luce nel buio fitto della sera, intensificata dalla cinepresa che si avvicina alle arcate buie, sembra il modello per l'apparizione spettrale dell'anfiteatro in *La grande bellezza*; entrambe le sequenze terminano con il Colosseo in dissolvenza. Un'altra volta riappare il Colosseo anche in *Roma*, nella sequenza finale, di notte, senza illuminazione, per lungo tempo in una soggettiva di motociclisti, che stanno per lasciare la città – i nuovi barbari che invasano il *Caput mundi*. La rappresentazione del monumento antico rinvia, nuovamente, alla presenza perenne del passato in città.

I turisti (americani) simboleggiano, invece, gli altri invasori che arrivano con un pullman, come mostra una sequenza precedente, nel parco di Villa Borghese. Visitando il parco, scattano delle fotografie al posto di guardare, e urlano quasi in inglese. In *La grande bellezza* alla visita del Gianicolo è allo stesso modo fonte di disturbo la voce della guida turistica, che parla in giapponese, mentre un coro canta. Il turista giapponese, che cade poi morto, scatta fotografie ancora prima di guardare, e gli altri turisti non sembrano tanto interessati, guardano la fontana soltanto quando la guida la indica. In lontananza si scorge il pullman da cui esce, poi, l'autista italiano, che sta parlando al telefono e impreca contro l'ascoltatore. Questa piccola scena assieme ad un'altra simile in cui un uomo bestemmia si riferiscono, probabilmente, ai tanti insulti, che intervallano continuamente i diversi episodi di *Roma*, e caratterizzano dunque la vita cittadina.

Le lamentele sui romani e sulla città, che Sorrentino inserisce nelle conversazioni di Jep e dei suoi amici, in *Roma* vengono riportati in alcune interviste; tra queste un anziano che afferma che tutti sono matti, hanno fretta, che la gente si è fatta cattiva, e che per questo sono scomparsi i romani. Vengono così trasmesse le

preoccupazioni degli abitanti, segnalando un peggioramento di Roma, fatto che può essere nuovamente identificato in *La grande bellezza*. In particolar modo, per quanto riguarda il declino dell'arte, è importante una sequenza che per un'analisi riconduce ad una rappresentazione di teatro di varietà con varie recite e scene di ballerini, prima dell'entrata nella Seconda Guerra mondiale. Per lo spettatore di *Roma*, si svolgono due spettacoli, da una parte sul palcoscenico, e dall'altra in tribuna dove il pubblico si lamenta, grida, bestemmia e scherza. Tra la massa di visitatori s'individuano il giovane Fellini e due intellettuali, che parlano di Proust. La donna si lamenta, dicendo "sempre questo Proust in bocca", sottintendendo che se ne parla troppo, come se servisse da richiamo. Difatti, in *La grande bellezza* la donna, che Romano ammira, e un attore parlano pure di Proust. Ma non sembra che s'interessino davvero, siccome la donna bestemmia e l'attore aggiunge che il suo secondo scrittore preferito è Ammaniti, che nasce dal filone della letteratura pulp – pare quasi una contraddizione preferire questi due scrittori. In seguito, in *Roma*, un altro intellettuale, accanto al giovane Fellini, sebbene continui a guardare lo spettacolo del teatro di varietà, afferma che l'arte è caduta in basso. Il degradamento artistico si mostra similmente in *La grande bellezza* tramite le esibizioni delle artiste femminili. Le scene voyeuristiche del teatro varietà corrispondono, invece, alle ostentazioni delle cubiste nella discoteca e nel nightclub, inserite in *La grande bellezza*.

L'accento al passato di cui Roma in un certo senso è ossessionata, a cui rinvia il Colosseo in *La grande bellezza*, si rivela nella sua dimensione nel film di Fellini. Al cantiere della metropolitana un ingegnere spiega che il sottosuolo è imprevedibile, e perciò non sa ancora quando finiranno i lavori della metropolitana, iniziati 100 anni fa, nel 1872. Durante l'attraversamento del sotterraneo dell'ingegnere e degli operai viene segnalata l'onnipresenza dell'antichità da una necropoli e dalla scoperta d'una casa romana con degli affreschi e con delle statue. A quest'esplorazione sotterranea di *Roma*, si orienta il giro notturno dei "più bei palazzi di Roma" per quanto riguarda i movimenti di macchina e l'illuminazione. La cinepresa filma gli operai, mentre entrano con le lampadine tascabili, illustrando le bellezze antiche, sono spesso soggettive, che indicano le pitture e le statue. In *La grande bellezza* Stefano porta un candeliere elettrico, in analogia a quelli veri in *La dolce vita*, per illuminare i palazzi bui, come lo fanno gli operai con le lampadine tascabili. Attraverso un buco, scavato

da una fresa meccanica, si scorgono degli affreschi antichi della casa romana. L'entrata nello scavo anticipa il buco della serratura all'inizio del tour di *La grande bellezza*, e poi le varie soggettive che filmano statue e quadri vagamente illuminati, i vari cambiamenti delle direzioni e una statua marmorea da dietro permettono di riconoscere, definitivamente, il modello felliniano.

Creando un legame tra il passato e il presente, varie volte nel film, Fellini rimanda all'epoca dell'antichità al posto di quella del barocco, alla quale rinvia Sorrentino. A riguardo del *Satyricon* Fellini ha spiegato perché la Roma antica lo affascini talmente: "Potrei dire che la Roma della decadenza rassomiglia molto al nostro mondo d'oggi, con questa smania buia di godere la vita, la stessa violenza, la stessa vacanza di principî, la stessa disperazione, la stessa fatuità."¹²² Difatti questa descrizione si adatta a *La dolce vita*, quasi più che a *Roma* rispetto alla società mostrata. Le analogie tra l'antichità e l'età contemporanea si trovano però solamente in *Roma*, come tra i Cesari e il Duce, nonché tra i motociclisti e i barbari. Per di più accomunano le due epoche i banchetti abbondanti, le prostitute, l'architettura, la volgarità e i rapporti amorosi smoderati.¹²³

Come in *La dolce vita*, Fellini inserisce ancora una volta una principessa dell'aristocrazia, l'anziana Domitilla, proprietaria d'un antico palazzo dotato di quadri e di mobili squisiti. Nel palazzo si riuniscono appartenenti all'aristocrazia e chierici d'alto rango i cui vestiti neri e la carnagione pallida concordano con la sala disadorna.¹²⁴ Quest'evento fa pensare Domitilla al passato, alla Roma diversa da quella contemporanea, quando la gente era più buona e rispettosa, quando i monsignori, i cardinali e il papa erano ancora amici. Venivano celebrate delle feste in ville e palazzi, che le davano l'impressione di vivere in un quadro. Questa metafora della vita, come quadro, della principessa, viene messa in scena da Sorrentino tramite lo stratagemma di raffigurare le tre principesse come un quadro caravaggesco, sottolineando così la loro natura anacronistica. Successivamente Domitilla si ricorda delle statue di cera introvabili, regalate dal cardinale Alteri. Ma

¹²² Fellini 1993, p. 105.

¹²³ Cfr. Neutres 2013, p. 77.

¹²⁴ Gli appartenenti all'aristocrazia vestiti di nero alludono probabilmente alla detta "nobiltà nera" di Roma, cioè la nobiltà ch'è rimasta fedele al papa dopo l'annessione di Roma al regno d'Italia. Cfr. Sanfilippo 2004.

questa informazione, in primo luogo superflua, dovrebbe riferirsi non tanto alle statue di cera reali, bensì a Domitilla e ai suoi ospiti dell'aristocrazia e della chiesa cattolica con visi bianchi, vestiti sbiaditi e pose irrigidite.

Nella sequenza della rassegna di moda ecclesiastica culmina quest'effetto in quanto la poca luce conferisce ai personaggi un tono grigiastro e scolorito. Infine compare una specie di abito ornato di scheletri, che precede insieme alla carnagione pallida delle eminenze le sembianze della moribonda, suor Maria, di *La grande bellezza*. Alla comparsa delle eminenze segue quella del papa circondato da un nimbo e seduto su un trono, il quale insieme alla sala della rassegna di moda ecclesiastica in stile di un'aula di tribunale precorre l'udienza di Suor Maria. Per giunta la componente ironica della rassegna di moda ecclesiastica si trasforma in una specie di sessione fotografica in *La grande bellezza*, e i vari tipi di abiti si ripresentano nella veste di vari gruppi di ordini con diversi abiti. Sorrentino pone l'accento sull'aspetto spettacolare di un'attrazione turistica, mentre Fellini indica non solo che il clero è più apparenza che altro, ma che dietro l'apparenza si nascondono vecchie fondamenta. Dal fatto che all'epoca di *Roma* il clero aveva più influsso che al giorno d'oggi nasce probabilmente la sua rappresentazione in modo più negativo di Fellini in confronto a quella di Sorrentino. Per quanto riguarda la rappresentazione dell'aristocrazia concordano il personaggio solitario di Domitilla e Elisabetta Colonna di Reggio che si rammaricano della mancanza della vita dei nobili e del fasto che li caratterizzava. Invece, il fatto che Domitilla venga chiamata principessa e possieda delle opere d'arte magnifiche, senza farne partecipare il pubblico, accenna alle principesse di *La grande bellezza*. Si delinea, dunque, un certo tipo di donna aristocratica che è divenuta antiquata e fuori moda per via della sua nostalgia per il passato glorioso e perduto, a cui ricordano prima di tutto i palazzi e le ricchezze artistiche.

Una delle ultime episodi di *Roma* si svolge a Trastevere alla "Festa de' Noantri", a cui partecipa lo scrittore americano, Gore Vidal, abitante di Roma.¹²⁵ Egli risponde alla domanda sul perché viva a Roma, nel modo seguente.

[...] Roma è la città dell'illusione. Non a caso qui ci sono la chiesa, il governo e il cinema. Tutte le cose che producono illusione. Come fai tu, come fa[ccio]

¹²⁵ La "Festa de' Noantri", è una festa "dei noi altri" nei confronti dei "voi altri", di altri quartieri. La festa ha delle origini religiosi, e va festeggiata ogni anno d'estate nel rione di Trastevere a partire dal 1535. Cfr. Festa de' Noantri.

io. Sempre più il mondo si avvicina alla fine perché troppo popolato, troppe macchine, veleni. E quale posto migliore di questa città, morta tante volte e tante volte rinata. Quale posto più tranquillo per aspettare la fine da inquinamento, [da] sovrappopolazione. È il posto ideale per vedere se tutto finisce o no.¹²⁶

All'idea di Roma come città dell'illusione, espressa da Vidal, alludono nel film di Sorrentino i tanti spettacoli a cui Jep assiste, sia le feste che gli eventi artistici, dedicati all'illusione dello spettacolo. All'illusione per sé rimandano la galleria prospettica di Bernini, che rappresenta un'illusione architettonica, e, naturalmente, l'illusione filmica del trucco di Jep.

All'incontro con Gore Vidal segue quello di Fellini e di Anna Magnani, modello per l'incontro di Jep e di Madame Ardant.¹²⁷ La voce fuori campo di Fellini racconta che l'attrice romana "potrebbe essere anche un po' il simbolo della città." "Una Roma vista come lupa e vestale, aristocratica e stracciona, tetra e buffonesca", come illustra Fellini. Egli le vuole porre una domanda, ma Anna non si fida di lui, cosicché lo saluta con un sorriso e chiude il portone. Con questa sequenza Fellini intendeva far vedere che questa "città misteriosa non si fa svelare".¹²⁸ Il ritratto filmico di Roma rimane di conseguenza incompleto, si lascia solo evocare un'atmosfera e cogliere un barlume di questo microcosmo romano, per cui Fellini addirittura conclude che la città è rimasta "totalmente estranea" al suo film.¹²⁹

Attraverso l'ultima parte dei loro film, dedicata alla città stessa, cioè l'ultima sequenza di *Roma* e i titoli di coda di *La grande bellezza*, Fellini e Sorrentino fanno ulteriormente cenno alla città protagonista. Entrambi applicano un approccio quasi documentario: in *La grande bellezza* diverse aree della città, fra cui le muraglie, i ponti e S. Pietro in lontananza, vengono inquadrate da una nave in movimento sul Tevere. In *Roma* invece dei motociclisti attraversano di notte le vie deserte, sfrecciando per posti famosi, fra cui Castel Sant'Angelo, Piazza Navona e Piazza di Spagna, finché al termine della pellicola i motociclisti spariscono nel buio, gli invasori

¹²⁶ Gore Vidal accenna forse al famoso proverbio: "Finché esisterà il Colosseo, esisterà Roma, quando cadrà il Colosseo, cadrà anche Roma, ma quando cadrà Roma, anche il mondo cadrà."

¹²⁷ Cfr. Bocchi 2014.

¹²⁸ Zapponi 1972, p. 68.

¹²⁹ Cfr. Fellini 1993, p. 150.

abbandonano la città rimasta intatta. Fellini individua Roma esplicitamente come protagonista, mentre Sorrentino congiunge le sue idee di Roma al protagonista Jep.¹³⁰ Comunque, in entrambe le opere filmiche la città di Roma viene presentata attraverso i percorsi dei personaggi, sia da Jep che da Fellini e dai suoi *alter ego*.

Per comprendere più profondamente la visione di Roma fornita da Fellini è opportuno considerare le sue osservazioni formulate a riguardo. Non a caso proprio Anna Magnani rappresenta per lui un simbolo della città, vale a dire la “Mamma Roma”, in quanto definisce Roma una città femminile, una donna. Fellini espone più dettagliatamente: “Roma è una madre, ed è la madre ideale, perché indifferente. È una madre che ha troppi figli, e quindi non può dedicarsi a te, non ti chiede niente.”¹³¹ Quest’indole materna viene trasmessa dalle tante donne inserite in *Roma*, e al contempo le tante prostitute mostrate rinviano alla lupa materna del mito di fondazione, visto che nell’antichità romana le prostitute sono state chiamate lupe.¹³² Una sequenza composta da varie inquadrature della Roma deserta di notte, fra cui un campo lungo della Via Appia Antica, presenta il punto di ritrovo delle prostitute tra macerie e statue romane semidistrutte, alludendo così alla loro presenza sin dalla Roma antica. Una delle donne indossa un vestito nero, un gilè rosso e una specie di mantella molto simile all’apparenza di una delle prostitute, messe in scena in *La grande bellezza*, mentre circondano Lello che passa in macchina. Sorrentino lascia dunque solo intuire questa presenza femminile e materna. Difatti, la figura materna per Jep, di una donna che cucina per lui e che lo rasserena, viene rappresentata proprio dalla piccola Dadina, la quale sembra incarnare dal punto di vista fisico una portinaia piccola dai capelli neri corti e con gli occhiali tondi di *Roma*.¹³³

L’immagine di Roma fornita dal film di Fellini si differenzia da quella di *La grande bellezza* per via della sua vivacità di un viavai di gente, di masse stridenti, di manifestazioni, di feste, di teatri di varietà e della forte presenza della vita quotidiana. Si delinea l’impressione d’un “eterno spettacolo” di Roma: la città è in continuo

¹³⁰ Cfr. Sorrentino 2013, p. 12.

¹³¹ Fellini 1993, p. 144.

¹³² Cfr. Neutres 2013, p. 101.

¹³³ Un altro parallelo si lascia tracciare tra gli ambienti esclusivi, tra quello dello studio medico del chirurgo estetico, in *La grande bellezza*, e quello del bordello lussuoso, in *Roma*.

mutamento, in moto, “succede sempre qualcosa”, come esprime Jep.¹³⁴ In *La grande bellezza*, invece, non c'è traccia di questa Roma popolare, buffonesca, di vie affollate d'abitanti, di macchine, nella quale tutto sembra possibile, la sua fine e la sua rinascita. A riguardo delle opere filmiche di Fellini, Deleuze, riferendosi ad un concetto di Fellini, propone, perciò, la nozione “procadenza”. Essa denota una decadenza positiva che precorre una futura rinascita, prendendo il prefisso della parola “procreazione”, e la s'intravede specialmente in *Roma* in quanto è vivace e dinamica.¹³⁵

In *La grande bellezza*, anche per il fatto che Sorrentino incornicia un piccolo gruppo di personaggi piuttosto anziani, manca quell'aspetto positivo della decadenza. E contrariamente allo spettacolo continuo romano fornito da Fellini si distinguono le sequenze di *La grande bellezza* ambientate alla casa di Jep dagli spettacoli apparenti, cioè dalle feste e dagli eventi artistici. Neanche la disperazione e l'amarezza suscitate in *La grande bellezza* vengono sfiorate da Fellini in *Roma*, siccome espresse in *La dolce vita*, ma dà vita ad uno spettacolo senza sosta, con più naturalezza.¹³⁶ Perciò omette anche l'aspetto centrale della magica bellezza di Roma, presentato *in extenso* in *La grande bellezza*. Tuttavia Fellini fa intravedere che ha sorvolato questo aspetto nel suo ritratto filmico di Roma tramite un'osservazione.

Purtroppo nel mio film [*Roma*] questo aspetto magico della città non c'è; [...] e del resto come avrei potuto suggerire questo ineffabile incantesimo? Avevo pensato di mettere qua e là come caduti per caso nelle sequenze del film, dei quadri fermi che avessero l'ipnotica fissità delle diapositive: scenografie di Roma, violetti con immense fontane, prospettive deserte di severi palazzi tagliati da ombre gigantesche, catastrofiche e splendenti rovine, immagini

¹³⁴ Cfr. Morin 1972, p. 87. Riferendosi alle tante sequenze negli interni dei palazzi e nei cantieri sotterranei della metropolitana e alla rassegna di moda ecclesiastica, che finisce con l'abito ornato di scheletri, Morin definisce il film di Fellini “autopsia di un eterno spettacolo”. Cfr. Morin 1972, pp. 88-91.

¹³⁵ Cfr. Deleuze 1985(b), p. 121; cfr. Zucconi 2012. Fellini utilizza il termine “progressenza”, composta da “progresso” e “decadenza”, al posto di “procadenza” di Deleuze, spiega Zucconi nell'intervista.

¹³⁶ Cfr. Deleuze 1985(b), pp. 120-121. Gilles Deleuze illustra in maniera precisa: “Fellini a pleinement saisi le principe économique d'après lequel il n'y a de payante que l'entrée. Il n'y a pas d'unité de Rome, sauf celle du spectacle, qui sont autant de germes à cet égard. Amengual a profondément défini cette originalité du spectacle chez Fellini, sans distinction regardants-regardés, sans spectateurs, sans sortie, sans coulisses ni scène : moins un théâtre qu'une sorte de Luna-Park géant, où le mouvement, devenu mouvement de monde, nous fait passer d'une vitrine à une autre, d'une entrée à une autre à travers les cloisons”.

colte nella fibrillante luminosità del giorno o nel violetto voluttuoso della sera;
immagini mute senza senso, misteriose; struggenti di disumana bellezza.¹³⁷

Potrebbero essere state le parole di Fellini ad influenzare l'immagine di Roma di *La grande bellezza* per quanto riguarda la luminosità di giorno e di notte e la magica bellezza, nonché le rovine splendide (Parco degli Acquadotti) e catastrofiche (Colosseo). Ma in realtà tali descrizioni atmosferiche di Roma si trovano, già prima, nella letteratura italiana.

5. Riferimenti intermediali letterari: Gabriele D'Annunzio e Raffaele La Capria

5. 1. *Il piacere*

Tra i modelli letterari più significativi per *La grande bellezza*, il romanzo *Il piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio (1863-1938) occupa un ruolo centrale.¹³⁸ Il riferimento a *Il piacere* rappresenta oltre a un "riferimento singolare", cioè un riferimento all'opera concreta di D'Annunzio, un "riferimento sistemico" alla letteratura, in primo luogo al "sotto-sistema" del genere del romanzo. Con il "riferimento sistemico" ci troviamo davanti ad una "citazione sistemica", precisamente ad una "citazione indiretta per trasposizione", la quale si divide ancora una volta in tre tipologie, di cui l'esempio dato rappresenta un'"evocazione". Nell'evocazione di un sistema, il medium tematizza in modo non esplicito un altro medium a cui il medium originale si riferisce con i propri 'metodi'.¹³⁹

Il riferimento al "sotto-sistema" del romanzo in *La grande bellezza*, si esterna con le conversazioni dei personaggi, che rimandano al genere del romanzo, prima di tutto parlando del romanzo del protagonista, Jep. Egli si riferisce costantemente ad romanzi e romanzieri celeberrimi, tra quelli francesi a Gustave Flaubert (1821-1880),

¹³⁷ Fellini 1993, p. 150.

¹³⁸ L'osservazione dei paralleli tra il romanzo di D'Annunzio e *La grande bellezza* è documentata da Christian Caliandro. Cfr. Caliandro 2014.

¹³⁹ Cfr. Zecca 2013, pp. 90-91.

“che voleva scrivere un romanzo sul niente”, e ad André Breton (1896-1966), precisamente al suo romanzo *Nadja* (1928), citandone l'inizio: “Chi sono io?”. Ulteriori allusioni al genere del romanzo sono rappresentate dal nome di “Polina”, compagna d'Alfredo, che rammenta Jep ad un personaggio omonimo di *Il giocatore* di Fëdor Dostoevskij (1821-1881). Inoltre, vengono semplicemente menzionati gli autori Marcel Proust (1871-1922) e Niccolò Ammaniti. Per giunta il paratesto di Céline costituisce un riferimento al genere del romanzo, specificamente a *Voyage au bout de la nuit*, del quale è tratto il paratesto. D'Annunzio viene persino nominato da Jep, mentre ascolta una frase della nuova opera teatrale di Romano, che gli ricorda lo stile dello scrittore decadentista. In effetti, Jep si riferisce, a quanto pare, a D'Annunzio romanziere, chiedendo a Romano se vuole adattare D'Annunzio al teatro, che in realtà ha scritto anche delle opere teatrali, oltre a delle poesie. Alla profonda conoscenza delle opere di D'Annunzio potrebbe anche accennare il titolo del primo romanzo di Jep, “L'apparato umano”, che ricorda una nozione di D'Annunzio, usata in *Il piacere*, vale a dire l’“apparato d'amore”.¹⁴⁰ Per “apparato d'amore” D'Annunzio intende, a quanto pare, la relazione tra due amanti, mentre il titolo del romanzo di Jep allude, presumibilmente, all'uomo stesso, forse ad una certa degradazione dell'uomo, così come D'Annunzio con *Il piacere*. Al contempo il riferimento al romanzo di D'Annunzio costituisce di conseguenza un riferimento al decadentismo, ossia alla decadenza. In *Il piacere* viene persino inserito un riferimento alla decadenza del barocco, siccome ad Andrea piacerebbe scrivere “un grande studio di decadenza” su Bernini e il suo secolo.¹⁴¹ Perciò la continuità tra l'epoca barocca e l'epoca contemporanea, concernendo il degrado dei costumi e i valori, che entrano in crisi, si manifesta già nell'opera dannunziana, addirittura in maniera più esplicita che nel film di Sorrentino.

A prescindere dai discorsi sui romanzi, si evidenzia l’“evocazione” del genere del romanzo con i propri metodi, ovvero convenzioni del medium del film tramite la voce fuori campo del protagonista, che funge più volte da narratore. Ulteriori elementi che evocano il genere del romanzo costituiscono la lingua usata del protagonista, in primo luogo quella della sua voce fuori campo, perché si lascia attribuire più alla

¹⁴⁰ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 24, 347.

¹⁴¹ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 185. Il personaggio di Elena afferma appunto che la “modernità è brutta.” (Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 66.) Per quanto riguarda le analogie con l'epoca barocca cfr. paragrafo 3. 5. Alla scoperta dei luoghi e delle bellezze artistiche.

lingua scritta che parlata, e naturalmente la vicenda stessa, essendo quella del romanzo di Jep. Anche la vista soggettiva, paragonabile ad una 'focalizzazione interna' della vicenda sul protagonista Jep, corrisponde alla focalizzazione interna dominante del narratore onnisciente sul protagonista in *Il piacere*. Nel romanzo dannunziano "[g]li eventi si susseguono in un ordine mentale e non effettuale, la realtà si smaterializza, filtrata dagli occhi dei personaggi, anzi del personaggio centrale, vittima del fantasma di Elena, ma a sua volta carnefice di Maria."¹⁴² In modo simile un "ordine mentale", quasi casuale, organizza anche la narrazione filmica di *La grande bellezza*, però in contrasto con *Il piacere*, non vengono date delle indicazioni sul periodo svoltosi, cioè se si tratta di alcune settimane oppure di pochi mesi, ecc.

Tra *Il piacere* e *La grande bellezza* si lasciano individuare varie similitudini dal punto di vista contenutistico e formale, specialmente rispetto alla rappresentazione del paesaggio (urbano) e alla sua importanza acquisita nell'opera letteraria. Al centro della vicenda di *Il piacere*, ambientata nella Roma umbertina negli anni dal 1885 al 1887, è il protagonista Andrea Sperelli, proveniente da Napoli e appartenente alla "special classe di antica nobiltà italiana".¹⁴³ Il giovane sulla ventina, trasferitosi a Roma a circa 22 anni, è incisore e scrittore, e scrive soprattutto opere liriche. Potrebbe rappresentare, quindi, un giovane Jep, alla *fin de siècle*. Ma al contrario di *La grande bellezza*, il romanzo dannunziano dà un'idea delle origini del protagonista: Andrea ha viaggiato con suo padre, e ha conosciuto così la vita movimentata "delle realtà umane" di suo padre, che "aveva turbata e travagliata in tutti i modi la pace coniugale."¹⁴⁴ Il figlio non è "soltanto corrotto dall'alta cultura, ma anche dall'esperimento", e segue la "massima fondante" di suo padre: "Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui."¹⁴⁵

Il principio secondo il quale Andrea conduce, per meglio dire forma la sua vita si lascia confrontare allo stile di vita del romanziere anziano, Jep. Entrambi badano molto alla loro apparenza: ai vestiti, ai gesti, a quello che dicono e anche all'intonazione. Inseriscono delle citazioni o si riferiscono ad altri autori con quello

¹⁴² Gibellini 2013⁵, p. IV.

¹⁴³ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 42, 46. Il romanzo si basa in parte su fatti autobiografici e storici. Cfr. Bertazzoli 2012, p. 157.

¹⁴⁴ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 45.

¹⁴⁵ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 45.

che dicono, Jep però meno spesso che Andrea, il quale ostenta il suo sapere, utilizzando frequentemente citazioni straniere. Jep, invece, parla solo il francese, dicendo “*c’est moi*”, “*par excellence*” oppure chiamando Dadina “*chérie*”. Anche gli autori a cui si riferisce sono in primo luogo quelli francesi, per esempio Flaubert e Breton. Andrea rimanda varie volte a Shelley e Goethe, tra tanti altri autori ed artisti. A differenza delle numerose citazioni riportate da Andrea, Jep aggiunge commenti ironici, in qualche modo divertenti, oppure almeno calzanti, attirando così l’attenzione ‘del suo pubblico’. Egli non definisce esplicitamente la sua vita un’opera d’arte, ma la propone come opera d’arte tramite il suo secondo romanzo, e dedica la sua vita allo stile e al buon gusto, per cui occorre una messa in scena simile a quella di un’opera d’arte, tipico per l’estetismo di *Camp*.¹⁴⁶ Andrea, invece, è dotato di un “senso estetico appunto, sottilissimo e potentissimo e sempre attivo”, che si esprime anche rispetto alla città.

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l’Arco di Tito per la Fontana delle Tartarughe.¹⁴⁷

Andrea preferisce, come Jep, le architetture rinascimentali e barocche, che combaciano con il gusto raffinato di un *dandy*, al contrario di quelle antiche in rovina.¹⁴⁸ Il sogno di Andrea sarebbe di possedere un palazzo decorato da quadri e da statue di maestri, da marmo e d’altre ricchezze artistiche, perché in effetti gli piacerebbe essere un principe romano.¹⁴⁹ Quell’idea del nobile d’alto rango, o almeno d’una persona importante, è sostenuta pure da Jep, denominandosi “re dei mondani”. Oramai è appartenente al “vortice della mondanità” di Roma, mentre

¹⁴⁶ Cfr. paragrafo 3. 2. Jep, “il re dei mondani”.

¹⁴⁷ D’Annunzio 2013⁵, p. 46. Il “Campo Vaccino” è stato chiamato il Foro Romano perché l’area ha servito da pascolo durante il Medioevo. La “Fontana delle Tartarughe” si trova in Piazza Mattei.

¹⁴⁸ Il dandismo è un fenomeno che va di pari passo con periodi di transizione, in cui l’aristocrazia è in degrado ma al contempo la democrazia non è ancora al potere. In questi periodi di trasformazione sono i *dandies* a proporre un nuovo modello d’uomo intellettuale, il quale mira alla bellezza. (Cfr. Hinterhäuser 1977, p. 88) Susan Sontag argomenta similmente, e spiega ulteriormente nel suo saggio “Notes on Camp” che *Camp* è il nuovo dandismo, il dandismo dell’epoca della cultura di massa. A differenza del dandy il conoscitore di *Camp* non differenzia tra oggetti unici e quelli di massa, per questo Andrea appartiene ai *dandies* e Jep ai conoscitori di *Camp*. Cfr. Sontag 1966, pp. 288-289.

¹⁴⁹ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 47.

Andrea si associa al detto “gran cerchio mondano” della vita cittadina.¹⁵⁰ Di questo cerchio mondano fa parte “gente fatua”, che si riunisce in ricevimenti per parlare di pettegolezzi, di malignità e di galanterie.¹⁵¹ Questi eventi non si differenziano tanto da quelli frequentati da Jep e dai suoi amici rispetto all’epoca: ci si veste alla moda e spesso in modo appariscente, ci si prende in giro, ci si raccontano le novità scandalose su altre persone note e a volte delle maldicenze.¹⁵² Le “*demi-mondaines*” tra i partecipanti, di cui Andrea ride e in presenza di cui parla di sciocchezze, anticipano l’“ex-soubrette televisiva” Lorena e l’attrice ammirata da Romano di *La grande bellezza*.¹⁵³ Andrea assume un atteggiamento affine a quello di Jep, che deride le “belle persone” al di fuori del mondo mondano o si stupisce della loro volgarità.

I due vani gentiluomini, dato che anche Jep si definisce come “gentiluomo”, accomunano l’inclinazione al fumo, all’alcol e alle donne. Passeggiano in compagnia femminile per le ville, per i parchi e per le gallerie: Jep è accompagnato da Orietta o da Ramona, mentre Andrea porta nei posti ricercati prima l’amante Elena e poi l’adorata Maria, per impressionarle con questi e con le sue conoscenze artistiche. Queste gite servono di nuovo per introdurre ed esibire le ricchezze della città sacra al lettore, ovvero allo spettatore; in *Il piacere* si mostra in primo luogo il personaggio di Maria, che non conosce tanto bene Roma.¹⁵⁴

La bellezza dei luoghi è influenzata dai sentimenti, prima di tutto da quello dell’amore: “«*Eine Welt zwar bist Du, o Rom!* Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l’amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma».”¹⁵⁵ Il passaggio, una citazione di Goethe, accenna al nesso tra amore e Roma, ossia al nesso tra la bellezza di Roma e il sentimento dell’amore, come segnala un’altra frase: “Alle incitazioni che gli [Andrea] venivano dalla nuova bellezza di Roma, quanto in lui rimaneva del fascino di quella donna”.¹⁵⁶ In Andrea si fondono i

¹⁵⁰ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 290. 264.

¹⁵¹ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 80, 69.

¹⁵² Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 80.

¹⁵³ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 272.

¹⁵⁴ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, pp. 353-354.

¹⁵⁵ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 107. Gabriele D’Annunzio cita il distico finale della prima elegia delle *Römische Elegien* (*Elegie romane*; 1788-1790) di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). La citazione allude presumibilmente anche ad un epigramma latino di Maffeo Barberini (1631-1685), in cui indica che “Roma” letto a rovescia vuol dire “Amor”. Cfr. Hinterhäuser 2010³, p. 14.

¹⁵⁶ D’Annunzio 2013⁵, p. 122.

sentimenti interni e le sensazioni esterne, il paesaggio e l'atmosfera offrono da una parte nuove sensazioni, che entrano a volte in conflitto con i suoi sentimenti, per la maggior parte però le sensazioni esterne sembrano riflettere spesso i sentimenti e lo stato d'animo del protagonista. Metafore del paesaggio illustrano frequentemente la sua vita interiore, parallelamente il paesaggio oppure certi posti rievocano ricordi in lui, ad esempio alla sua amante Elena.

Il giorno del gran commiato [di Elena] fu appunto il venticinque di marzo del mille ottocento ottanta cinque, fuori della Porta Pia, in una carrozza. [...] Egli, ora, aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile. La visione del paesaggio nientemeno gli si apriva d'innanzi ora in una luce ideale, come uno di quei paesaggi sognati in cui le cose paiono essere visibili da lontano per un irradimento che si prolunga dalle loro forme.¹⁵⁷

I "paesaggi sognati" percorrono, difatti, tutto il romanzo. I vari luoghi della città cambiano il volto a seconda dell'ora del giorno e della stagione offrendo "lo spettacolo di Roma".¹⁵⁸ Più volte il termine "spettacolo" serve per descrivere il panorama secondo l'atmosfera, e include a volte passanti, come "una torma rossa di chierici".¹⁵⁹ L'uso della parola "spettacolo" si estende su tutto il romanzo per questo significato preciso, per denominare gli spettacoli della città, che "sfuggono alla piena comprensione dell'intelletto."¹⁶⁰ Il protagonista osserva questi spettacoli spesso attraverso incorniciature nel senso più ampio, come finestre nel caso suddetto, un'altra volta vede "lo spettacolo di Roma tra le palme" o gli "spettacoli ch'ella [Maria] ancora serbava negli occhi, dei ricordi che le empivano l'anima" oppure lo "spettacolo pomeridiano", visto dalla terrazza.¹⁶¹ Dal punto di vista contemporaneo queste incorniciature sono paragonabili a quadri. Mentre dal punto di vista odierno, queste incorniciature fanno pensare ad inquadrature filmiche, anche per il fatto che lo spettacolo della città assomiglia più alle immagini in movimento del cinema o del teatro, perché Andrea osserva l'ambiente che lo circonda o le persone che passano a volte dalla carrozza, cioè in movimento.

¹⁵⁷ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 12.

¹⁵⁸ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 148.

¹⁵⁹ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 270.

¹⁶⁰ D'Annunzio 2013⁵, p. 349.

¹⁶¹ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, pp. 269-270, 148, 192, 241-243.

La luce a seconda del tempo inonda il paesaggio (urbano) e il cielo prende colori diversi, compaiono ponti rossastri, cieli diafani o viola, tramonti paonazzi, e via dicendo.¹⁶² Oppure Roma appare scura sullo sfondo di luce gialla, o splendente, o una “città d’argento” d’inverno.¹⁶³ In autunno la città diventa perfino la “Divina Roma” e prende un colore d’ardesia, d’ametista, evocando un’atmosfera simile a quella della sequenza con i fenicotteri di *La grande bellezza*.¹⁶⁴ Queste viste armoniose e atmosferiche incantanti costituiscono i passaggi descrittivi dominanti del romanzo dannunziano, e fanno poi da sfondo per i veri spettacoli artistici, turistici oppure per gli eventi mondani di *La grande bellezza*. Rare sono, invece, nel romanzo le descrizioni negative ed ‘esotiche’, come quelle che alludono ad un paragone con l’Africa, o quelle di vie popolate o quelle dell’animazione serale, anche piuttosto inusuali per il film di Sorrentino.¹⁶⁵ Ciò nonostante un’impressione affine della vita romana mondana movimentata come quella data di Jep, che descrive che “a Roma succede sempre qualcosa”, viene da una frase del romanzo dannunziano, vale a dire “passò come tutto passa nella vita mondana”.¹⁶⁶ In *Il piacere* s’intravede, al contrario dell’opera filmica di Sorrentino, una certa vivacità della città, della gente che passa, che Andrea osserva, descrizioni di confusione, di rumori, ecc.

Alcune descrizioni di dettagli o di luoghi di *Il piacere* si ripresentano nelle immagini filmiche di *La grande bellezza*, tra cui un “portico vegetale”, che rammenta le siepi che circondano San Pietro di notte nel film di Sorrentino.¹⁶⁷ D’altronde un ricordo che rivivono Elena e Andrea, parlandone, li riconduce ad una gita, ovvero all’occasione in cui Elena vede la cupola di San Pietro dal buco della serratura del portone del

¹⁶² Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 14, 122, 141, 95.

¹⁶³ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 141, 295

¹⁶⁴ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 269-270.

¹⁶⁵ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 281; Un esempio per questo paragone con l’Africa è dato dal seguente brano. “Dalla piazza di Montecitorio, dalla piazza Colonna venivano clamori e si propagavano come uno strepito di flutti, aumentavano, cadevano, risorgevano, misti agli squilli delle trombe militari. La sedizione ingrossava, nella sera cinerea e fredda: l’orrore della strage lontana faceva urlare la plebe; uomini in corsa, agitando gran fasci di fogli, fendevano la calca; emergeva distinto su i clamori il nome d’Africa.” (Cfr. p. 327-328) Pure in un altro passaggio Roma viene descritta come “una città dell’Estremo Oriente” a causa della luce del sole d’oro e del cielo diafano. (Cfr. p. 48) Quest’allusione a Roma come città africana non si trova in *La grande bellezza*. Ma anche Fellini fa un confronto con l’Africa a riguardo del suo film *Roma* per via della suggestione preistorica e primordiale, e del pace e dell’immobilità, che rende l’individuo indifferente in città, in senso positivo. (Cfr. Fellini 1993, p. 144, 149) Per Fellini le qualità africane della città non assumono una connotazione negativa in contrasto con *Il piacere*, come illustra soprattutto la citazione indicata sopra, che associa Roma all’Africa a causa del clamore e della violenza.

¹⁶⁶ D’Annunzio 2013⁵, p. 305

¹⁶⁷ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 12.

Priorato di Malta.¹⁶⁸ Il buco della serratura offre uno sguardo insolito ed impressionante sulla basilica tanto nota, che per Ramona, in *La grande bellezza*, non dà solo alla cupola, ma le apre un'altra Roma, la quale finora le era stata inaccessibile. Inoltre, anche delle descrizioni dell'atmosfera di Villa Medici coincidono. Durante la visita a Villa Medici di Andrea e Maria si trovano sulla terrazza, davanti alla balaustra del belvedere, e la sera l'atmosfera viene illustrata nel modo seguente. "Pareva che il chiarore si fermasse sul limite, dove sorgono le due erme custodi, e non potesse rompere la tenebra; pareva che quegli alberi rameggiassero in un'altra atmosfera o in un'acqua cupa, in un fondo marino, simili a vegetazioni oceaniche."¹⁶⁹

In *La grande bellezza*, dapprima il cielo è rischiarato fino a quando il colore si tramuta in un fitto blu marino, e vengono anche mostrate gli alberi sullo sfondo marino del cielo, come descritto nel passaggio di D'Annunzio. Solo un aereo che passa, rompe l'incantesimo e serve per portare lo spettatore, insieme ad un ponte sonoro, alla sequenza successiva. Il passaggio di D'Annunzio mette in risalto che la luce suggestiva determina l'atmosfera, il che si configura anche in altri passaggi, nonché nei fotogrammi di *La grande bellezza*. Ad un'altra atmosfera meravigliosa di *// piacere* rimanda una sequenza ambientata a Piazza Navona dove Jep e Orietta passeggiano. Ella racconta di aver visto una volta la piazza ricoperta di neve. Jep, curioso, le chiede delle sue impressioni, ma ella risponde banalmente: "Bianca". Il paesaggio non sembra suscitare delle sensazioni intense in Orietta, mentre in *// piacere* vengono descritte le sensazioni di Andrea, provocate dall'affascinante spettacolo invernale di Roma.¹⁷⁰

Oltre ai luoghi, si possono rintracciare nel romanzo decadentista dei paralleli relativi alle molteplici allusioni alla morte. Nel corso della vicenda Elena si ammala e il suo atteggiamento fa pensare a quello di Ramona, ferma e immobile nel letto di Jep. "[Elena] teneva le braccia fuori dalla coperta abbandonate lungo i fianchi, le mani supine, quasi morte".¹⁷¹ A differenza della descrizione di *// piacere* la mano e il piede di Ramona, posizionate in tal modo, accennano e segnalano davvero la sua morte. Il secondo riferimento alla morte che accomunano le due opere è una visita al cimitero.

¹⁶⁸ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 119.

¹⁶⁹ D'Annunzio 2013⁵, p. 360.

¹⁷⁰ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 344.

¹⁷¹ D'Annunzio 2013⁵, p. 102.

Andrea e Maria si recano al cimitero Acattolico dove l'atmosfera tenebrosa e angosciosa, oltre ai dialoghi, fanno nuovamente cenno alla morte e ciò anticipa contemporaneamente la fine dell'avventura amorosa di Andrea e Maria.¹⁷² In *La grande bellezza* compare, invece, il cimitero del Verano dove Jep assiste alla sepoltura di Elisa. Anche in questo secondo esempio la morte simbolica presentata in *Il piacere* viene sostituita da quella vera in *La grande bellezza*, il che potrebbe essere ricondotto al fatto che la morte rappresenta una realtà più concreta per Jep che per Andrea. Nelle due opere le allusioni alla morte si differenziano, ma mediante piccoli rimandi si esplicita ugualmente la continua presenza della morte, che contrassegna dunque la città.

Sebbene Andrea sia più giovane di Jep, è rimasto gravemente ferito in un duello, per il quale ha “guardato negli abissi della morte”, e si rende conto, come mai prima, della sua esistenza finita.¹⁷³ Riconosce “che la sua vita reale [...], non vissuta da lui; è il complesso delle sensazioni involontarie, spontanee, incoscienti, istintive”.¹⁷⁴

Solo il senso estetico, “la concezione della bellezza, stabilisce un certo ordine, un equilibrio, nello spirito perché gli manca la “forza morale”. Il senso estetico è l'asse portante “intorno al quale tutte le [sue] passioni gravitano.”¹⁷⁵ Ciò si esprime quando Andrea prova piacere nella contemplazione del paesaggio della Costa adriatica, che ammira da Villa Schifanoia, dove soggiorna dalla cugina Francesca che durante la convalescenza si prende cura di lui.

Un giorno [...], il grande e terribile silenzio gli lasciò vedere dentro, d'improvviso, abissi di sofferenza e di rimpianto, tutta la sua miseria d'un tempo, tutti i vertiginosi, bisogni inestinguibili, indistruttibili ricordi, cumuli di sofferenza e di rimpianto, tutta la sua miseria d'un tempo, tutti i vestigi del suo vizio, tutti gli avanzi delle sue passioni.¹⁷⁶

Nella solitudine, lontano dalla mondanità cittadina, Andrea è afflitto dai rimorsi provocati dalle donne che aveva ingannato: “le sue vanità”, “le sue crudeltà”, “i suoi

¹⁷² Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 394. Il fatto che si tratta del cimitero Acattolico viene indicato dalla piramide di Cestio, che si vede dal cimitero descritto. Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 398.

¹⁷³ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, pp. 153-154.

¹⁷⁴ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 153.

¹⁷⁵ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, pp. 48-49, 292.

¹⁷⁶ D'Annunzio 2013⁵, p. 158.

artifici”, “le sue menzogne” ed i ricordi dell’amore perduto, di Elena, non gli danno tregua.¹⁷⁷ È uno dei momenti in cui il protagonista si rende conto dei suoi sbagli, di “tutta la sua miseria”. I “vestigi” e gli “avanzi delle sue passioni” si scorgono diversamente in Jep: egli si ritiene deludente, si rammarica del “niente” della sua vita, e non riesce a non ricorrere agli “indistruttibili ricordi” di Elisa. Le vestigia costituiscono una metafora delle cose meno belle, incomplete, e allo stesso modo di quelle persistenti della vita passata, nascoste nelle profondità della memoria.

Prendendo in considerazione questo confronto tra la parte della memoria in qualche modo abbandonata e le vestigia dei monumenti, il Colosseo in *La grande bellezza* potrebbe di conseguenza simboleggiare quello che Jep rifiuta di affrontare e di ricordare. Egli tiene il passato per sé, salvo alcuni frammenti importanti, che portano più conforto che dispiacere. Che il Colosseo rinvia alla memoria di Jep si lascia intuire dalla prima sequenza in cui appare il Colosseo e viene contrapposto ad un giardino idilliaco che ricorda un labirinto per via delle soggettive arbitrarie di Jep. E difatti in *Il piacere* si ripete la metafora del labirinto per dare forma all’immaginazione di Andrea. “Il paesaggio divenne per lui [Andrea] un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il labirinto interiore.”¹⁷⁸ Dunque, le soggettive di Jep, che mostrano i bambini che corrono in mezzo al piccolo labirinto di siepi, potrebbero ricondurlo altrettanto ai pensieri e ai ricordi della sua infanzia oppure al ricordo di Elisa, quando era felice.¹⁷⁹ Sono le sensazioni del paesaggio ‘reale’ che animano il paesaggio interiore e immaginario, sia di Jep sia di Andrea.¹⁸⁰ Andrea riconosce perfino “segrete affinità” tra la sembianza delle cose e la sua vita intima di desideri e di ricordi. In particolare, il mare stabilisce un nesso tra vita esteriore e interiore.¹⁸¹

¹⁷⁷ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 156, 163.

¹⁷⁸ D’Annunzio 2013⁵, pp. 158-159.

¹⁷⁹ Il romanzo dannunziano potrebbe essere il modello di riferimento per gli aspetti giocosi in *La grande bellezza*, siccome la figlia di Maria Ferres, Delfina, corre per il giardino della villa Schifanoja “come una gazzelletta tra gli avvolgimenti dell’agrumeto.” Ella si comporta perciò in modo simile ai bambini che corrono per il labirinto. (Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 200) Un’altra volta Maria grida il nome di Delfina, facendo finta di cercarla per fuggire d’Andrea, quasi come la madre nel Tempietto che cerca sua figlia, Francesca, e che incontra Jep. (Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 211) I bambini accompagnati da monache, che ricompaiono varie volte in *La grande bellezza*, potrebbero ispirarsi ai racconti d’infanzia di Maria e della sua amica e cugina di Andrea, Francesca, che hanno frequentato il conservatorio claustrale. Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 183, 190-191.

¹⁸⁰ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 86. Le “sensazioni grate condussero il suo spirito agli errori dilettoni. Egli andava errando senza mèta, come in un fantastico labirinto. In lui il pensiero assumeva talvolta la virtù dell’oppio: poteva inebriarlo.”

¹⁸¹ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 159.

Il convalescente rinveniva sensazioni obliate della puerizia, quell'impressione di freschezza che dànno al sangue puerile gli aliti del vento salso, quegli inesprimibili effetti che fanno le luci, le ombre, i colori, gli odori delle acque su l'anima vergine. Il mare non soltanto era per lui una delizia degli occhi, ma era una perenne onda di pace a cui si abbeveravano i suoi pensieri, una magica fonte di giovinezza in cui il suo corpo riprendeva la salute e il suo spirito la nobiltà. Il mare aveva per lui l'attrazion misteriosa d'una patria; ed egli vi si abbandonava con una confidenza filiale, come un figliuol debole nelle braccia d'una padre onnipossente. E ne riceveva conforto; poiché nessuno mai ha confidato il suo dolore, il suo desiderio, il suo sogno al mare invano.¹⁸²

Anche l'“intima vita” di Jep è correlato al mare, ma invece del mare reale sovente i ricordi a quello riaffiorano nella mente di Jep, facendolo rivivere l'adolescenza e il suo primo amore Elisa, di cui trae conforto. Ancora all'età di 65 anni torna spesso a quel momento passato, quasi a testimoniare il fatto che non avesse amato nessun'altra come lei. Il mare sembra offrirgli analogamente una “fonte di giovinezza”, e infatti una volta Jep, da anziano, si trasforma in giovane nel ricordo. Un altro passaggio di *Il piacere* collega anche la memoria all'acqua: “Egli aveva troppo sognato, nella notte, a occhi aperti, nuotando in una felicità senza fine, mentre il ricordo d'un gesto, d'un sorriso, d'un aria della testa, d'una piega del vestito lo prendeva l'allacciava, come una rete.”¹⁸³ I sogni a occhi aperti, che lo rendono felice, equivalgono le immaginazioni e i ricordi di Jep, e persino i ricordi dei dettagli, che lo attanagliano come una rete, corrispondono all'atteggiamento di Jep, che una volta raccontando la sua prima volta a Ramona, non la guarda. La forza dei ricordi lo sopraffà in modo tale che gli impedisca di raccontare il ricordo. Parla lentamente, fa delle pause e cerca di ricominciare fino al punto in cui si ferma. Il ricordo rappresenta per lui, forse, “un'ora indimenticabile [...] quasi sacra nella memoria”, come un ricordo di Maria per Andrea.¹⁸⁴

Tenendo conto del legame tra vita esteriore e interiore, cioè tra il mare e Jep, in analogia a *Il piacere*, la gita all'isola del Giglio con il relitto della Costa Concordia galleggiante nell'acqua ci porta ad ulteriori interpretazioni. Siccome Jep si reca

¹⁸² D'Annunzio 2013⁵, pp. 159-160.

¹⁸³ D'Annunzio 2013⁵, p. 80.

¹⁸⁴ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 315.

all'isola del Giglio dopo la morte di Ramona, grazie a cui ha di nuovo scoperto cosa significa “volersi bene”, il relitto, pensando a passaggi di *Il piacere*, potrebbe simboleggiare il “naufragio oscuro” dentro di Jep.¹⁸⁵ Andrea si trova in una situazione simile durante la convalescenza, guarda nel “cupo naufragio” dentro di lui, nella solitudine della sua anima, che dà al “freddo abisso vacuo” in lui, come al niente della vita di Jep.¹⁸⁶

Alle vestigia interiori di Andrea viene fatto cenno dalle parole finali di Jep sulla vita, nascosta e sedimentata sotto il sentimento, l'emozione, la paura, la poca bellezza e lo squallore. È tutto “sepolto dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo.” I sedimenti della vita potrebbero, quindi, raffigurare gli strati della memoria, percorrendo i quali Jep rivive la sua vita, “la miseria mortale”, riscoprendo il paesaggio, ovvero il labirinto interno.¹⁸⁷ Scopre che questa è l'opera d'arte, la vita stessa. E essendo lui un artista, uno scrittore, deve mettere questa vita per iscritta, e così nello stesso tempo Jep dà prova della sua capacità letteraria, del fatto che è ancora in grado di scrivere, di creare un'opera d'arte. Anche Andrea nella convalescenza ritrova le sue capacità artistiche, che dopo l'incidente nel duello aveva messo in dubbio, e scopre nella composizione dei versi che l'arte è “l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la fonte della gioia pura”.¹⁸⁸

Probabilmente queste parole seguenti sono state pronunciate dal padre di Andrea in seguito ai casi di amori perduti: “Il rimpianto è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato. Bisogna sopra tutto evitare il rimpianto occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove immaginazioni”.¹⁸⁹ Sia Andrea che Jep cercano di occupare la propria anima passeggiando in città, soli o in compagnia di donne, frequentando eventi mondani, visitando bellezze artistiche, e via di questo passo. Ma a volte non riescono a placare il rimpianto che li affligge, in particolar modo a casa, dove non sperimentano nuove sensazioni. Per quanto riguarda Andrea, gli oggetti, “le cose dell'esistenza esteriore avevano su di lui un gran potere d'oblio, lo

¹⁸⁵ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 292.

¹⁸⁶ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 162.

¹⁸⁷ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 290.

¹⁸⁸ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, pp. 167-168.

¹⁸⁹ D'Annunzio 2013⁵, p. 45.

occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani.”¹⁹⁰ Dagli oggetti di una tale attrazione sono, però, esclusi quelli, che lo assalgono di ricordi di Elena, situati a casa sua.¹⁹¹ Nell'appartamento di Jep, apparentemente, non vi sono oggetti che gli ricordino Elisa, ma il semplice fatto di guardare il soffitto bianco e vuoto, che non offre nuove sensazioni, sembra essere sufficiente a riportarlo al ricordo, al rimpianto.

La *femme fatale* e la *femme fragile*, Elena e Maria, il primo e il secondo amore di Andrea, si uniscono nella figura di Elisa De Santis.¹⁹² Elena così come Elisa sono delle donne seduttrici che, avendo pochi anni di più rispetto ai loro amanti, prendono l'iniziativa. L'adorazione e l'idealizzazione nei confronti d'Elena e d'Elisa, da parte degli uomini, si rispecchiano concretamente nel paragone con figure femminili di quadri di grandi maestri. Andrea compara Elena alla figura di Danae, presente in un quadro della Galleria Borghese, nonché alle allegorie di Leonardo da Vinci (1452-1519).¹⁹³ Jep, invece, contempla a lungo la “Fornarina” di Raffaello Sanzio, accompagnata da un suono soggettivo del fruscio del mare che indica che il quadro fa tornare alla mente Elisa a Jep. Il riferimento al quadro si palesa nella sequenza finale in cui i gesti di Elisa rimandano alla figura dipinta, vale a dire che si sbottona la camicetta e fa un gesto con la mano a spalle nude.¹⁹⁴

Per Jep sembra esista solo Elisa come vero amore. L'amante ideale di Andrea, invece, siccome non riesce a decidersi tra Elena e Maria, è puro oggetto della sua immaginazione.¹⁹⁵ Solo quando Andrea desidera una donna precisa, sembra che allora anche per lui esista solo un'unica donna, perché esiste poi “un sol desiderio, l'incurabile disgusto d'ogni altro godimento”.¹⁹⁶ In questo caso Andrea si riferisce ad Elena. I ricordi di lei, gli impediscono un altro amore, non solo nella realtà ma anche nel sogno, in quanto il “senso estetico e la raffinatezza della sensualità soverchiarono e falsarono in lui il sentimento schietto ed umano dell'amore.”¹⁹⁷

¹⁹⁰ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 18.

¹⁹¹ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 312.

¹⁹² Cfr. Hinterhäuser 1977, p. 111; cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 265.

¹⁹³ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 68.

¹⁹⁴ Cfr. Sorrentino/ Contarello 2013, p. 216.

¹⁹⁵ Cfr. Borek 1983, pp. 126-129. Un capitolo di questo studio è dedicato alla sensazione dell'ambiguo nella figura di Andrea Sperelli.

¹⁹⁶ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 33.

¹⁹⁷ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, pp. 33-34, 268.

Andrea sottopone quindi il sentimento dell'amore al senso estetico, e parallelamente il romanziere Jep, dotato dal senso estetico e dalla sensibilità di *Camp*.

Un contrasto con la falsificazione dei sentimenti di Andrea è costituito dal "Giornale intimo", una specie di diario, di Maria Ferres, di cui "tutte le pagine splendevano d'una comune luce, ossia di Verità."¹⁹⁸ Attraverso il diario di Elisa, anche Alfredo scopre che sua moglie, Elisa, ha amato sempre e solo Jep. Non viene fornita alcuna spiegazione del perché Elisa abbia sposato Alfredo e lasciato Jep, ma dato che Elena ha sposato un altro uomo, Lord Heathfield, a causa del suo notevole patrimonio – e non per amore – potrebbe suggerire che Elisa abbia sposato Alfredo per ragioni estranee all'amore.¹⁹⁹ Forse, l'ha sposato per non restare da sola, come suggerisce un'annotazione del suo diario, secondo la quale era un "buon compagno". Jep nega, rivolgendosi ad Alfredo, che la scrittura si attiene alla verità, il che viene sostenuto anche dal padre d'Andrea: "Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità. La parola è una cosa profonda, in cui per l'uomo d'intelletto son nascoste inesauribili ricchezze."²⁰⁰ Sia Jep che Andrea sottolineano la forza immaginaria della scrittura, che offre la possibilità di modificare la realtà a vantaggio loro.

Una descrizione di *Il Piacere* ci porta ad un'ulteriore spiegazione del fatto che Jep non abbia mai più scritto un libro, in questi decenni, dopo il suo primo romanzo. In analogia a Maria, che ha l'illusione di "uno spettacolo di bellezza" in sé, quando ripensa al periodo trascorso insieme ad Andrea, Jep, forse, non ha trovato "la grande bellezza" perché non ha più trovato l'amore, dopo essere stato lasciato da Elisa.²⁰¹ Sembra che solo l'amore profondo porti bellezza all'anima, che Jep, dopo Elisa, non ha più trovato. Egli ritrova la bellezza, grazie alla città di Roma e a Ramona, ma ovviamente non (più) la grande bellezza.

Il piacere finisce con la partenza di Andrea da Roma, poiché entrambe le amanti lo hanno lasciato. Ma sebbene il protagonista stia per partire, l'ultima pagina del romanzo lascia intuire che lo spettacolo urbano continui. "L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e s'imporporavano come penetrati d'una

¹⁹⁸ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 220.

¹⁹⁹ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, pp. 294-296.

²⁰⁰ D'Annunzio 2013⁵, p. 46.

²⁰¹ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 359.

fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo.”²⁰²

Per la sua vitalità Roma viene paragonata oltre al fuoco, come indicato sopra, anche al mare. Tornato da un viaggio a casa sua, a Roma, “gli [Andrea] occupava l’anima [...] il pieno e vivace risveglio del suo vecchio amore per Roma, per la dolcissima Roma, per l’immensa augusta unica Roma, per la città delle città, per quella ch’è sempre giovine e sempre novella e sempre misteriosa, come il mare.”²⁰³ Questa citazione illustra che la città di Roma è sempre in mutamento, in moto come l’acqua che scorre e come le onde, che si accavallano. È misteriosa e “novella” poiché è grande, con posti sconosciuti, cambia il suo volto a seconda della stagione, del tempo e dell’area. Assume un aspetto misterioso in primo luogo di notte, o quando piove, o d’inverno. Nella città scorre il tempo, nelle profondità si nascondono gli avanzi, il rumore giunge “come il murmure d’un flutto assai lontano”, e gli uomini contribuiscono alla fluidità. Essa è un eterno ondeggiamento, un eterno spettacolo di bellezza grazie all’incanto naturale della città.²⁰⁴

Sono proprio queste immagini atmosferiche di Roma senza cui *La grande bellezza* sembra impensabile, partendo dal modello letterario di D’Annunzio, al di là delle affinità tra i protagonisti, di posti incantevoli, della costante presenza della morte e del ruolo importante del mare.

5. 2. L’estro quotidiano

Ulteriori similitudini fondamentali con *La grande bellezza*, che concernono la rappresentazione di Roma e il protagonista, si lasciano identificare nel romanzo *L’estro quotidiano* (2003), di Raffaele La Capria.²⁰⁵ Dal punto di vista

²⁰² D’Annunzio 2013⁵, p. 406.

²⁰³ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 264.

²⁰⁴ Cfr. D’Annunzio 2013⁵, p. 101, 156.

²⁰⁵ L’influenza delle opere di Raffaele La Capria e di lui stesso sul film viene indicata da Caprara e perfino da Sorrentino. La Capria stesso ammette, che esiste una certa somiglianza: “«Si lo so», sorride Raffaele La Capria, classe 1922, «napoletano di Roma» come l’hanno spesso definito, «qualcuno sostiene che la figura di Toni Servillo nella Grande bellezza mi somigli, è una leggenda... in lui c’è, forse, un lontano riflesso di me, io questa somiglianza non l’ho vista. Servillo ha una personalità così spiccata, il personaggio gli appartiene completamente, comunque sarei felice di essere come lui».” Caprara 2014; cfr. Sorrentino 2013, p. 11.

dell'intermedialità il riferimento a *L'estro quotidiano* costituisce ancora una volta un "riferimento singolare", un'evocazione del "sotto-sistema" del romanzo, e per di più di un "riferimento transmediale" alla persona di Raffaele La Capria, in quanto la sua persona non è specifica per un medium.²⁰⁶ La maggior parte dei romanzi di La Capria prendono spunto dal suo carattere e dalla sua biografia e collegano quindi la personalità alla sua rappresentazione letteraria, tra cui anche *L'estro quotidiano*. Si tratta di un romanzo, una specie di diario autobiografico, raccontato da La Capria, da narratore autodiegetico.²⁰⁷ A volte occorre deviare *L'estro quotidiano* e soffermarsi su una raccolta di testi di lui, ripubblicati nel 2014 sotto il titolo *La bellezza di Roma*, visto il riferimento alla personalità di La Capria ed alcuni passaggi significativi su Roma. Oltre a ciò conviene fare riferimento al suo saggio *La nostalgia della bellezza* per captare l'idea della bellezza di La Capria, entrata in *L'estro quotidiano*, e per trattare il tema della bellezza, allo stesso tempo fondamentale per l'opera filmica principale in oggetto.

A grande linee la carriera dei due scrittori, La Capria e Jep, corrisponde: La Capria è nato a Napoli nel 1922, e quasi trentenne si è trasferito a Roma, dove ha lavorato come giornalista per la RAI, stabilendosi parallelamente come scrittore. Tra i testi pubblicati si trovano sceneggiature, saggi e romanzi, e il suo secondo romanzo, *"Ferito a morte"*, che ha ricevuto il premio Strega nel 1961.²⁰⁸ Sebbene Jep abbia smesso di scrivere e non abbia avuto tanto successo, anche a lui è stato attribuito il "premio Bancarella" per il suo primo romanzo, il quale allude dunque ad un premio letterario italiano famoso. Entrambi gli scrittori, esteti e seduttori, appartengono alla società mondana, o come la chiama La Capria, alla "buona società", caratterizzata da una particolare conversazione mondana, alla quale ci si deve abituare "perché per chi non è del giro si parla del nulla."²⁰⁹ Una di queste conversazioni sul nulla, o come direbbe Jep, sul "niente", cade sull'eleganza, facendo pensare al discorso sul comportamento a un funerale di Jep. Parla però Giovanni, un amico di Raffaele:

²⁰⁶ Cfr. Rajewsky 2002, pp. 12-13. Anche l'aspetto di La Capria assomiglia a quello di Jep: l'acconciatura, il cappello e i vestiti. L'analisi dei vari rimandi al "sotto-sistema" del romanzo in *La grande bellezza* fa parte del paragrafo 6. 1. *Il piacere*.

²⁰⁷ Sebbene La Capria, ovvero il narratore, indichi che si tratti di un diario e di un "libro d'ore, delle ore che restano", il testo non è molto tipico per un diario, a causa di eventi e fatti, avvenuti in passato o riguardanti altre persone che ricompaiono, quasi come i personaggi di un romanzo. Oltre a ciò, mancano indicazioni di date, solo la separazione in capitoli senza numerazione e senza titoli fa percepire una distinzione tra le varie annotazioni. Cfr. La Capria 2005, p. 70.

²⁰⁸ Cfr. Perrella 2002, pp. 65-66; cfr. La Capria 2014, p. 35, 55.

²⁰⁹ Cfr. La Capria 2005, p. 83, 151-152.

«Non è la Bellezza, che è più sacrale e numinosa, non è il buongusto che riguarda l'accordo dei particolari, non è la grazia naturale che è di un gatto, di un cigno o di un delfino, non è l'educazione che riguarda il comportamento e può essere impartita, non è l'abito che come si sa non fa il monaco, ma contiene tutti questi elementi distribuiti in dosi diverse. A ciascuno di questi l'eleganza aggiunge un di più che lo nobilita e l'affina, come la goccia di angostura che dà l'equilibrio a un cocktail».²¹⁰

Le parole dell'amico fanno pensare alle "acrobazie intellettualistiche" di Romano, oppure alle "fesserie" di Stefania, cioè alle "sciocchezze" di cui Jep e i suoi amici parlano. La Capria spiega che la "bella società" è bloccata "dai talk-show, dove ognuno "rappresenta" un'opinione, ma non parla."²¹¹ A quest'affermazione di La Capria risponde il personaggio di Stefania in *La grande bellezza*, facendo un elogio al marxismo, "compiuto pienamente" solo a Roma.

La Capria all'arrivo a Roma per lavorarvi, definisce la città come la "Capitale delle Apparenze", dove invece di "lavorare" deve "impiegarsi" per apparire [...] un cittadino della capitale delle Apparenze", e la finzione va trasformata in funzione.²¹² Così pure La Capria è entrato in questo mondo, in cui si deve recitare un ruolo, quello dello "spettacolo dell'attività", in modo che dopo decenni "l'Apparenza diventa la Realtà".²¹³ All'inizio osservava i cittadini "come un popolo straniero", ma adottando il loro linguaggio, i loro costumi, e via dicendo, è diventato uno di loro, o almeno quando entra nel suo ruolo.²¹⁴ Questa contraddittorietà tra l'appartenenza alla "Capitale delle Apparenze" e la sua critica da parte di La Capria si riflette in Jep, che è scontento della sua vita, però non è neanche disposto a cambiare la sua situazione: non vuole abbandonare il suo ruolo, specialmente perché non ha nessun altro tranne i suoi amici, mentre La Capria è sposato e ha dei figli. La loro professione li lega al cerchio mondano e ai suoi costumi, dato che questa "Apparenza" è diventata realtà con il tempo.

²¹⁰ La Capria 2005, p. 153.

²¹¹ La Capria 2005, p. 54.

²¹² Cfr. La Capria 2014, p. 27. Il testo in cui racconta della "Capitale delle Apparenze" è intitolato "Il posto alla Rai".

²¹³ Cfr. La Capria 2014, pp. 30-34.

²¹⁴ Cfr. La Capria 2014, p. 28, 33-34. I passaggi sulla "Capitale delle Apparenze" richiamano alla mente quelli di *La société du spectacle* di Debord, che combaciano con la società mondana mostrata in *La grande bellezza*. Cfr. paragrafo 3. 3. Gli "amici intimi" di Jep e la società dello spettacolo.

L'estro quotidiano è stato scritto durante il 2003, quando La Capria aveva ottant'anni, l'età in cui era morto suo padre.²¹⁵ Il romanzo comincia in maniera simile a *La grande bellezza*, in cui il protagonista Jep viene introdotto per l'occasione del suo sessantacinquesimo compleanno. Quest'avvenimento sollecita Jep a voler fare soltanto più quello che gli piace. La sua morte si avvicina, e avverte una sensazione di smarrimento in quanto le persone intorno a lui decedono, come se la morte lo circondasse. Rispetto al loro stato d'animo Jep e La Capria si trovano in una situazione simile benché, naturalmente, la differenza di 15 anni, che li separa, sia notevole. Ciò si evidenzia soprattutto perché gli amici dell'ottantenne diminuiscono, e la morte prende sempre più una forma reale, anche a causa delle sue carenze fisiche. Per lui "la morte è come un *arrière pensée* che sta sempre sullo sfondo."²¹⁶

Non hai capito ancora che la situazione non ha via d'uscita – parlo di noi vecchi – ed è talmente seria che non consente neppure lo sdoppiamento dell'ironia. Non c'è niente, proprio niente, da ridere o da sorridere, caro mio. Il mio senso della morte ha molto a che fare col rapporto che ho col mio corpo. Più che lo vedo decadere, incresparsi, gonfiarsi, più sento di morire. La morte ha a che fare col mio senso estetico, l'inestetico che scopro di continuo nel mio corpo e nel suo fisiologico degrado, mi priva di entusiasmo e spegne i desideri che ancora (ahimè!) sento.²¹⁷

La distinzione tra i due protagonisti si fa notare poiché La Capria non si sente più in vena di trattare la sua condizione con ironia, contrariamente a Jep, che afferma di perdere colpi da anni e il cui "senso estetico" non sembra essere influenzato. Tuttavia, il senso estetico di La Capria in rapporto all'ambiente e agli altri non sembra limitato in tal modo, come illustra un esempio alla fine del romanzo. Ilaria, la moglie di La Capria, scopre un pavone su un tetto, guardando dalla finestra. Nel momento in cui viene il portiere di Villa Doria per acchiappare il pavone fuggito, arriva un giornalista per intervistare La Capria riguardo al tema della bellezza, che ha affrontato in diversi testi.²¹⁸ La conversazione ruota intorno all'idea del "Bello" di La Capria. Per primo spiega che il concetto del "Bello" nell'arte è difficile da "afferrare"

²¹⁵ Cfr. La Capria 2005, p. 9.

²¹⁶ La Capria 2005, p. 70.

²¹⁷ La Capria 2005, pp. 44-45.

²¹⁸ Il pavone sul tetto avrà ispirato forse i fenicotteri sul tetto di Jep, anche dato che si tratta della sequenza, in cui si parla della "grande bellezza".

perché quadri, come per esempio quelli di Bacon, per lui non sono belli. Espone ciò in seguito più dettagliatamente.²¹⁹

Perché se il Bello da qualche parte c'è, e lo scopriamo con meraviglia non solo nell'Arte ma dove capita (nel viso di una ragazza, in un paesaggio, o appunto in un pavone), dovremmo anche poterlo definire in qualche modo. E però o le parole ci ingannano o è il Bello ad ingannarci, certo è che c'è sempre la sensazione di non aver afferrato ciò che volevamo afferrare [...].²²⁰

Durante l'intervista La Capria deve scusarsi a causa dell'uccello, che non si lascia catturare, e l'avvenimento lo porta alla conclusione che, sia il pavone sul tetto sia quanto affermato nell'intervista, "il Bello ci sfugge".²²¹ Proprio questo intendeva prima, formulando che il "Bello" non si lascia veramente afferrare.

Se il "Bello", ovvero la bellezza è un concetto 'sfuggevole', il "senso estetico" permette di percepirla, ma cercando di comprenderla nella contemplazione ci sfugge qualcosa, siccome si tratta di un processo di traduzione: di tradurre quello che vediamo e sentiamo in parole, in pensieri. E come al solito una traduzione non può sostituire l'originale, ci si può avvicinare alla bellezza, ma non coglierla completamente. Questo 'processo di traduzione' sottintende, probabilmente, La Capria quando descrive che "il Bello ci sfugge". In analogia a queste osservazioni "la grande bellezza", che Jep non ha trovato, rappresenterebbe probabilmente una certa ideale bellezza, oltre alla bellezza. Ma dato che neanche la bellezza è definibile come potrebbe esserlo "la grande bellezza", che rappresenta una bellezza utopica, una bellezza ideale, che non esiste.²²² Quell'ideale, ovvero questa perfetta bellezza, che non esiste in realtà perché si tratta di un'invenzione mentale, manca perciò nella vita. La 'vera' vita comprende solo gli "sparuti, incostanti sprazzi di bellezza", di cui Jep sembra in cerca, passeggiando per Roma. La Capria sottolinea che la bellezza è necessaria, soprattutto al giorno d'oggi, in cui viviamo in un "deserto spirituale".²²³ La bellezza svolgerebbe dunque una funzione spirituale, che si potrebbe interpretare come un'evasione (momentanea).

²¹⁹ Cfr. La Capria 2014, pp. 179-180.

²²⁰ La Capria 2005, pp. 180-181.

²²¹ Cfr. La Capria 2005, p. 181.

²²² Cfr. La Capria 2011, p. 10.

²²³ Cfr. La Capria 2011, p. 11.

Jep e Raffaele La Capria cercano quindi la bellezza, che La Capria divide in due categorie. Distingue tra la “Bellezza Naturale”, per esempio della città e del paesaggio, e la bellezza dell’arte, il “Bello”. Ma, in effetti, la città riunisce entrambe le categorie di bellezza: si tratta da un lato di un terreno naturale, che è determinato da certe circostanze climatiche ed atmosferiche, e dall’altro lato di architetture, che possiedono prevalentemente un valore artistico. Il film di Sorrentino le include entrambe. La bellezza dell’arte viene messa in rilievo tramite la contrapposizione tra l’arte ‘classica’, cioè quella non contemporanea, e appunto quella contemporanea, che secondo La Capria non è più bella. Ritiene l’arte contemporanea non bella perché non è né magia, né incanto, né seduzione.²²⁴ Secondo lui, guardare “un’opera d’arte dovrebbe essere una specie di innamoramento”, il che l’arte contemporanea di solito non offre, anche a causa della sua autoreferenzialità.²²⁵ Quest’innamoramento riguarda difatti in *La grande bellezza* quasi esclusivamente l’arte non contemporanea, in modo che l’arte contemporanea suggerisce un decadimento della società (mondana), che si riflette nella produzione artistica.

Per “Bellezza Naturale” La Capria intende, invece, la città e il paesaggio, che per via della dilagante “Bruttezza Artificiale” sta scomparendo.²²⁶ Il termine della “Bruttezza Artificiale” non viene definito esplicitamente, ma le citazioni in questo capitolo ci danno un’idea. La Capria racconta in *L’estro quotidiano* che gli piace girovagare a piedi in città, di solito di giorno al contrario di Jep, che esce la sera. Ambedue sono osservatori appassionati, che seguono la loro abitudine di passeggiare. La Capria fa delle descrizioni a riguardo.

Arriva sovente a Roma una piccola primavera nel cuore dell’inverno, il sole e un amabile tepore dell’aria invitano a passeggiare nello splendore del mattino per “le care note strade”, come direbbe Robert Walser, lo scrittore che elesse la passeggiata a genere letterario: “Con grande attenzione colui che passeggia deve studiare a osservare ogni cosa, un bambino, un cane, una zanzara, una farfalla, un passero, un verme, un fiore, un uomo, una casa, un albero, una chiocciola, un topo, una nuvola, un monte, una foglia, come pure un mistero pezzettuccio di carta gettato via”. Così faccio io. Ora

²²⁴ Cfr. La Capria 2011, p. 24.

²²⁵ La Capria 2011, p. 46. L’innamoramento di un’opera d’arte rammenta l’antonomasia di D’Annunzio, che denomina l’arte “l’Amante fedele”. Cfr. paragrafo 5. 1. *Il piacere*.

²²⁶ Cfr. La Capria 2011, pp. 10-11.

che non mi accompagna più il mio cane Guappo la mia vagante attenzione, [...] si distribuisce equamente sulle minime cose cui accenna Walser e sui “quotidiani aspetti della strada” che mi vengono incontro mentre percorro via del Piè di Marmo per andare al vicino tabaccaio.²²⁷

Questa predilezione di guardare i “quotidiani aspetti della strada” si fa notare specie in una delle prime sequenze di *La grande bellezza*. Jep sembra tornare a casa la mattina: vede le bambine di un convento, un uomo che porta a passeggio il cane, che vuole fermarsi a dispetto del padrone, cosicché le bambine e Jep comincino a ridere. Poi avanzando, Jep osserva una fontana, una statua e le bambine, che se ne vanno, come suggeriscono dei piani interpretabili come soggettive. Il viavai quotidiano e contemplativo affascina Jep, sia i posti sia i passanti attirano la sua attenzione e suscitano il suo entusiasmo. Tutto è già lentamente assorbito dalla luce del sole, che mostra la qualità di Roma, che affascina di più La Capria.²²⁸

La luce: la qualità della luce di certe mattine romane è qualcosa di incredibilmente bello... Corot è stato il pittore di questa luce, a Roma ha fatto molti suoi quadri, a Roma ha capito che stava nel posto giusto. Vi sono certe mattine di sabato [...] in cui Roma sfolgora, e si sente che è stata costruita da gente che pensava in grande. Ci sono delle piazze architettonicamente grandiose, scenografiche, molto adatte a sposarsi con questa luce, ad esempio Piazza Navona, Piazza di Trevi, Piazza di Spagna, una piazza neoclassica come Piazza del Popolo, una alla De Chirico, come Piazza del Quirinale. Gli antichi monumenti si stagliano nella luce in maniera meravigliosa, si vede la poetica geometria della città... io conosco molte città: Parigi, Londra, New York. Ognuna ha il suo carattere, però una città come Roma, così a misura d'uomo, è impossibile trovarla... [...] le piazze romane hanno la misura giusta. In questo senso Roma è la città più bella che esista.²²⁹

La Capria distingue Roma dalle altre città per la luce unica, che la avvolge. Si riferisce in primo luogo al centro storico con le piazze “scenografiche”, che contribuiscono all'eccezionalità di Roma, alla sua bellezza artistica e naturale. Allo

²²⁷ La Capria 2005, pp. 176-178.

²²⁸ Cfr. La Capria 2014, p. 62.

²²⁹ La Capria 2014, p. 62.

stesso tempo La Capria fa allusione all'assetto urbano come palcoscenico, e di conseguenza alla città come spettacolo, o almeno come posto degno di uno spettacolo. Questo ambiente unico del centro storico si trova, però, in condizioni disastrose, come riporta La Capria in una sua lettera al sindaco di Roma.

Gentile signor sindaco, [...] foste dotati non dico di senso estetico ma di senso della vista, per vedere quello che tutti vedono, vi accorgereste che una piazza è un'opera d'arte né più né meno di un quadro. Usereste un quadro per scrivervi sopra con lo spray tutte le oscenità che vi saltano in mente? Per appiccicarvi sopra degli adesivi pubblicitari, per spegnervi mozziconi di sigaretta, per sfregiarlo insomma nei mille modi in cui è possibile all'umana bestialità? Ebbene esattamente questo si fa a Roma con le sue belle piazze.²³⁰

L'esteta La Capria è disturbato dalla situazione attuale, 'l'immagine' delle piazze, ovvero della città non solo lo turba, bensì è indizio dello stato inquietante della capitale e addirittura del paese.

[L]o spettacolo è sotto gli occhi di tutti. Voglio solo aggiungere che la vista di questo spettacolo rende palese come vanno oggi le cose in Italia. I monumenti della passata grandezza sono diventati il monumento del presente sfacelo. Li guardi, e subito ti prende quel misto di ira e di sconforto e impotenza che tanti italiani oggi conoscono fin troppo bene. Li guardi, e subito sei messo al corrente su tutto quello che non va e dovrebbe essere cambiato. E uno si chiede: se per una cosa così semplice (portare un po' di pulizia e di decenza in questi luoghi venerabili) non si riesce a far niente, figuriamoci per tutti il resto! Da quali lontane origini deriva questa incuria, questa insensibilità, questo desiderio di autodistruzione?²³¹

Per l'esteta, si tratta oltre che di un problema visivo ed estetico, di un problema morale. Per lui la bellezza è legata alla decenza e alla bontà, che rappresenta però di nuovo una bellezza utopica ed ideale, che sembra inconciliabile con la realtà di una città. In *La grande bellezza* solo dei piccoli dettagli rinviano a questo nesso tra bellezza e morale. Quando Jep passeggia al Lungotevere passano alcuni corridori, uno di loro bestemmia in modo volgare, e Jep si sente disturbato perché non è

²³⁰ La Capria 2014, p. 63.

²³¹ La Capria 2014, pp. 67-68.

elegante insultare in tal modo. Oppure alla festa del collezionista d'arte, un piatto galleggiante in una fontana gli dà fastidio, al che Stefano commenta che "Roma è molto peggiorata".

Tuttavia l'immagine di Roma data in complesso, nel film di Sorrentino, è quella di un centro storico pulito, ordinato e restaurato, al posto di una rappresentazione che comprende architetture diroccate e sporche, immondizia, venditori di souvenir e piccioni. La rappresentazione idealizzata della città di *La grande bellezza* si basa molto probabilmente anche su una "modesta proposta", esposta da La Capria per porre fine a queste condizioni preoccupanti. In una lettera al sindaco di Roma abbozza questa "modesta proposta", che in realtà è lontana dall'essere modesta. Essa consiste nel suggerimento "di creare un piccolo Corpo di Vigili Urbani, da scegliere per concorso tra gli studenti laureati in storia dell'arte, architettura e materie affini."²³² Per "dare lavoro, e uno stipendio, a giovani amanti del bello e dotati di senso estetico."²³³ Ognuno di loro dovrebbe prendersi cura di un monumento, di una piazza, ecc.²³⁴ La proposta delineata rivela tratti autoritari e irrealizzabili, probabilmente, anche per motivi economici. Ma la figura di un vigile che custodisce bellezze artistiche, affine all'idea di La Capria, è rappresentato dal personaggio di Stefano in *La grande bellezza*. Egli viene semplicemente chiamato "una persona affidabile" la quale possiede le chiavi dei palazzi magnifici di Roma.

Come Jep, Raffaele La Capria predilige l'architettura barocca, in primo luogo le piazze scenografiche e la teatralità "smaccata", tra cui Piazza Navona, che uno "immette in una complessa scenografia studiata in modo che lo spettatore si trovi coinvolto nelle strutture stesse dello spettacolo, determinandone di volta in volta, soggettivamente, la suggestione a seconda dei suoi spostamenti".²³⁵ Queste strutture dello spettacolo rappresenta in maniera eccezionale la galleria prospettica in *La grande bellezza*, la quale suggerisce uno spazio illusorio, e quest'illusione si dissipa solo grazie agli spostamenti di Ramona, sostituendo lo spettatore. Mentre nel film, in generale, queste strutture barocche vengono tradotte dai movimenti di macchina sinuosi e sorprendenti. La Capria descrive in seguito che grazie ad una "magia architettonica che tutto avvolge e ingloba, che tutto rende vivo e vivente;

²³² Cfr. La Capria 2014, p. 68.

²³³ Cfr. La Capria 2014, p. 68.

²³⁴ Cfr. La Capria 2014, p. 68.

²³⁵ Cfr. La Capria 2014, pp. 79-80.

uomini e pietre, diventiamo tutti elementi della costruzione, come gli animaletti di una maestosa barriera corallina nella silenziosa perfezione subacquea dell'oceano.”²³⁶ Roma viene nuovamente paragonata al mare, come già da D'Annunzio, che attribuisce l'aggettivo “misteriosa” alla città e al mare, che allude similmente ad una “magia”, un aspetto non intelligibile, come illustra La Capria. La caratteristica più importante che accomuna Roma con il mare, pare il suo fascino, la magia “che avvolge e ingloba” tutto, che immerge tutto come l'acqua, e che è sempre in trasformazione, a cui allude D'Annunzio definendola “sempre novella”.²³⁷

A Via Veneto manca, invece, oltre alla vita cittadina, questa “magia architettonica”. La Capria mette in risalto che la strada, deserta e abbandonata, gli trasmette una sensazione di solitudine, non rappresenta più un luogo d'incontro, tranne che per i turisti. Associa allo stato desolato della via cambiamenti sociali negativi, diventa per lui la *pars pro toto* per tutto quello che è in declino.²³⁸

Seduto al tavolo di un caffè di Via Veneto malinconicamente meditavo, come Mario sulle rovine di Cartagine, intorno alle cause dell'ascesa e della decadenza di praticamente ogni cosa al mondo. Questa strada la ricordavo piena di vita, di chiacchiere mondane o intelligenti e straniere. Ora la stessa strada era morta e muta, poche persone nei caffè, addobbi e bellurie architettoniche, gabbie di vetro e piante, e tutto l'apparato turistico alberghiero, nell'attesa di ospiti che non arrivavano o se arrivavano non si fermavano più del necessario. Cos'era avvenuto negli anni per decretare la morte di una strada che una volta, non molto tempo fa, era stata così famosa?” [...] E per associazione pensavo a tutte le cose che avevo visto negli anni decadere, il tono generale della società, la vita letteraria e artistica, il valore delle amicizie, la politica, l'intelligenza, la legalità, i rapporti umani.²³⁹

La scomparsa della gente, della vita, di Via Veneto diventa simbolo per le trasformazioni architettoniche e per quelle dovute al turismo (mondiale). Al contempo lo scrittore si accorge che la strada “morta” accenna alla morte della sua

²³⁶ La Capria 2014, p. 80.

²³⁷ Cfr. paragrafo 5. 1. *Il piacere*.

²³⁸ Cfr. La Capria 2014, p. 43.

²³⁹ La Capria 2005, p. 42.

generazione, e come lui afferma perfino dell'intelligenza e dei rapporti umani. Attraversando Via Veneto Jep dovrebbe trovarsi in uno stato d'animo simile a quello di La Capria, siccome Jep ammette a Ramona che si sente vecchio. Lo stato attuale dei posti non corrisponde più a quello che prevale nei ricordi dei due scrittori, perciò il posto attuale provoca un senso di non appartenenza. La Capria racconta in seguito che ha l'impressione "di essere un fantasma del passato, un sopravvissuto, un'ombra inconsistente", tutto gli sembra un film irreale "visto da quell'altro, dai suoi ottant'anni."²⁴⁰ Il "fantasma del passato" in *La grande bellezza* ci appare tramite il Colosseo, che in analogia allo stato d'animo di La Capria, potrebbe accennare al fatto che persino Jep simboleggia un "fantasma del passato", che non riconosce più la Roma, che aveva trovato al suo arrivo, che si sente estraneo al suo ambiente, come l'anfiteatro antico è estraneo a quello urbano.

La giovinezza di La Capria è collegata alle isole d'estate, a Ischia, Procida e Capri.²⁴¹ Il nome dell'isola dei ricordi lontani di Jep non viene nominato, ma è una di quelle che sono vicine a Napoli. L'ottantenne si ricorda di una ragazza "bionda, bella ed elegante", quasi come Elisa, però si chiama Paola, come la ragazza di *La dolce vita*.²⁴² La relazione tra Paola e Raffaele non è durata a lungo, e poi lui si è trasferito a Roma. Pensava e pensa di tanto in tanto a lei, "mentre la vita velocemente passava, "distrattamente" ".²⁴³ L'impressione della distrazione è forse dovuta alla vita in città, come afferma Jep, dicendo che "Roma ti fa perdere un sacco di tempo." Al contrario di Jep, Raffaele trova, invece, il tempo per scrivere, forse non è pigro.

Entrambi gli scrittori inseriscono elementi autoriflessivi nelle loro opere letterarie, sia la vicenda di *La grande bellezza* sia quella di *L'estro quotidiano*, li comprendono. A proposito della memoria e della scrittura La Capria scrive, che la memoria inventa come un narratore per ritrovare il passato, "partendo da un dato o pretesto qualsiasi, a seconda del caso o dell'occasione."²⁴⁴ La Capria spiega in seguito. " "Non raccontare la propria vita come la si è vissuta, ma credere di averla vissuta come la

²⁴⁰ Cfr. La Capria 2005, p. 43. In *L'estro quotidiano* si trovano continuamente riferimenti al medium del film, significativi sono soprattutto quelli che confrontano la vita alla pellicola, che ripassa davanti agli occhi del protagonista, ovvero di La Capria, grazie alla memoria. Cfr. La Capria 2005, p. 22, 31, 45, 121, 122, 131, 145.

²⁴¹ La Capria 2005, p. 84.

²⁴² Cfr. La Capria 2005, p. 125.

²⁴³ La Capria 2005, p. 26.

²⁴⁴ Cfr. La Capria 2005, p. 33.

si racconta”, è questo quello che capita, anche a me. È una bella e proficua illusione [... che] si confonde con la verità, così come la memoria inventata si confonde con la memoria della vita.”²⁴⁵ Quest’illusione della vita narrata e la vera vita confluiscono pure nel romanzo di Jep, ovvero nella vicenda filmica che lo rappresenta: alla “proficua illusione” di La Capria corrisponde il trucco di Jep. Rinarrano e ricordano la loro vita perché la fine del loro viaggio non sembra più lontano, si trovano “nella stessa barca”, come tutti, cioè in quella che va alla morte.²⁴⁶ Jep, però, non sembra andare incontro solo alla morte ‘reale’ ma anche a quella simbolica, cioè lo “smarrimento dell’essere umano in una grande città come Roma”.²⁴⁷ Lo smarrimento di Jep si palesa, poiché, non ha compagnia oltre ai suoi amici, di cui anche quello migliore, Romano, torna dai suoi parenti in paese. Alla solitudine del protagonista si accompagna la malinconia, perché rimpiange la vita passata, soprattutto della sua adolescenza, e la sua vita momentanea gli sembra un ‘bel niente’, quasi come La Capria, che descrive “la “Grande Occasione Mancata” fu la vita.”²⁴⁸ Ciò nonostante la vita continua e Jep continua a recitare il suo ruolo, è una delle poche certezze che ha. Quel ruolo oramai gli appartiene da decenni, da quando è diventato un cittadino della “Capitale delle Apparenze”, in cui dopo decenni “l’Apparenza diventa la Realtà”.²⁴⁹

La figura di Raffaele La Capria è reinventata nel personaggio di Jep, in cui s’intrecciano la persona reale e il personaggio letterario, e concorda anche l’immagine di Roma descritta. La Roma barocca assoluta e scenografica, bella e restaurata, secondo il senso estetico di La Capria, percorsa a piedi, è quella a cui Sorrentino dà un’immagine filmica con *La grande bellezza*. Nelle due opere coincide anche l’idea della “spettacolarizzazione” della città: tematizzano lo spettacolo architettonico del centro storico, quello naturale ed atmosferico, quello della “fiera del paese”, che include quello turistico, e quello dell’uomo, che fa parte della società mondana, vale a dire della “Capitale delle Apparenze”.

²⁴⁵ La Capria 2005, p. 36.

²⁴⁶ Cfr. La Capria 2005, p. 121. La Costa Concordia in *La grande bellezza* potrebbe dunque alludere alla barca che va nel ‘al di là’.

²⁴⁷ Cfr. De Gregorio. Si tratta di un video di un’intervista a Paolo Sorrentino condotta da Concita De Gregorio, in cui Sorrentino spiega che il film tratta di questo “smarrimento” indicato sopra.

²⁴⁸ La Capria 2005, p. 39.

²⁴⁹ Cfr. La Capria 2014, p. 34.

Le proposte di La Capria in rapporto alla ‘protezione’ del patrimonio artistico della città sembrano esagerate, autoritarie e prima di tutto difficili da realizzare, per via dei mezzi finanziari e per via dei bisogni quotidiani, a cui deve essere adeguata la città, poiché non è un museo, anche se Roma a volte dà quest’impressione. I suggerimenti dell’esteta esprimono allo stesso modo una sua preoccupazione per il futuro della città che ama. Il seguente passaggio, piuttosto polemico, rende più chiara l’idea dell’ansia di La Capria.

Cos’è oggi Roma, allora? Cos’è diventata? Da Caput Mundi a Kaputt Mundi, del Mondo Occidentale, dell’Europa. Sempre più appartenente ad un Mediterraneo inquinato da raffinerie e attraversato da correnti clerico fasciste. Punto di confluenza dei risentimenti di un Sud mafioso malato e sottosviluppato. Centro di oppressione Buro-Ministeriale, Aeroporto di Fiumicino di programmi e governi, Torre di Babele dei linguaggi pseudopolitici. Gran Teatro degli ammicchi e delle allusioni, [...] A volte di notte sogno Annibale alle Porte, sogno il Sacco di Roma, i Barbari, e Guai ai Vinti! [...] Esiste più Roma, la Roma che amo, o è solo un’altra Città invisibile che devo disseppellire ogni giorno dal fondo del cuore?

Esistono le mura arancioni illuminate di sole, le piazze con le statue grandiose nel gesto albicanti tra solenni prospettive barocche, le antiche pietre col verde dei sempreverdi e lo scoppio degli oleandri intorno?

Il cielo azzurro, esatta e chiara luce di Roma, me lo conferma anche oggi, nel nitore di questo mattino invernale. Questa Roma ancora esiste, irresistibile: ma per quanto?²⁵⁰

Si manifestano, come in *La grande bellezza*, i temi della bellezza eccezionale, della decadenza e della sfiducia nel futuro. La preoccupazione di La Capria per la città, non è solamente preoccupazione per essa, ma gli “ricorda il gran disordine che sgoverna il mondo”.²⁵¹ Ma seppur Roma sia la *pars pro toto* per il mondo, La Capria dedica, naturalmente, la sua attenzione e il suo amore a Roma, alla città in cui vive e agisce. Grazie alla sua bellezza architettonica, artistica e naturale Roma sembra la città adatta, quasi ideale, per l’esteta La Capria, e allo stesso tempo per Jep. Per La Capria solo nel suo immaginario Roma rappresenta una città ideale, come lascia intravedere la sua “modesta proposta”. Questa città ideale e immaginaria per quanto

²⁵⁰ La Capria 2014, pp. 16-17.

²⁵¹ La Capria 2014, p. 79.

riguarda la rappresentazione dei luoghi entra, però, in *La grande bellezza*; in questo senso la rappresentazione ideale dei luoghi nel film di Sorrentino si può considerare la “grande bellezza” in quanto è ideale, e perciò un trucco, un’illusione. Ma come la “proficua illusione” che sostituisce quello “accaduto”, basandosi sull’“essenziale” della realtà, secondo La Capria, possiamo anche considerare il film *La grande bellezza* un lungo ricordo della “proficua illusione” della memoria di Jep Gambardella. L’immagine di Roma data, è quella che prevale nella memoria, quella sofisticata dell’invenzione della memoria e di quella della narrazione: è un’essenza di Roma.

6. Conclusioni

Giunti all’ultima tappa di questo percorso romano, dobbiamo vedere le tracce seguite in complesso, il testo e l’immagine di Roma che si sono formati. Predomina una parola in questo testo, la parola “spettacolo”, e si manifesta in vari sensi. Cosa significa la nozione “spettacolo” in questo contesto della città di Roma e in cosa consiste “lo spettacolo di Roma”?

Dapprima dobbiamo interrogarci sulla nozione “spettacolo”. Deriva dalla parola latina “*spectare*” che significa “guardare”, e assume in fondo due significati. Il primo, quello dominante, denomina rappresentazioni artistiche ed eventi, ad esempio opere teatrali o cinematografici. Il secondo si riferisce, invece, a panorami e viste. In *La grande bellezza* e nelle ulteriori opere in oggetto si ritrovano entrambi i due usi. Oltre ai riferimenti espliciti, tramite l’utilizzo della parola spettacolo nelle opere, si possono individuare alcune sue caratteristiche, soprattutto su livello sociale, sebbene il termine non viene usato esplicitamente. Queste caratteristiche spettacolari possono essere identificati, grazie alle teorie di Guy Debord e di Marc Augé, formulate sul concetto dello “spettacolo”.

Nell’opera principale, *La grande bellezza*, la parola “spettacolo” non denomina esplicitamente la città e la vita degli abitanti, ma indica soltanto uno “spettacolo di magia”. Questo “spettacolo di magia” rinvia, però, al romanzo di Jep e all’opera filmica stessa, siccome si servono ambedue di un “trucco”, di un’illusione. Sebbene

manchi un'espressione esplicita, che definisce Roma come spettacolo, tanti spettacoli singoli generano l'effetto di un grande spettacolo. Questi singoli eventi, che sono apparentemente identificabili come spettacoli, sono le esibizioni artistiche, lo spettacolo di magia e le viste di Roma al tramonto, di notte o all'alba. Considerando le tesi di Debord, che si fondano sul fatto che i rapporti sociali degli uomini siano mediati da immagini, da rappresentazioni, e che nel modello sociale dominante della società dello spettacolo la forma e il contenuto sono identici, ulteriori rappresentazioni si aggiungono agli spettacoli. In *La grande bellezza* questo rapporto sociale si manifesta nelle feste in occasione delle quali si danza e si parla di "schiocchezze", negli autoscatti continui di Orietta, nelle ostentazioni dei personaggi e nella loro apparenza 'in pubblico' mediante la quale danno l'effetto di una messa in scena continua. La rappresentazione dei luoghi corrisponde, per meglio dire completa quest'impressione: non solo gli spettacoli apparenti dei panorami, ma anche l'apparenza delle architetture ed altri elementi urbani intensificano quest'effetto e si lasciano ascrivere al fenomeno della "spettacolarizzazione del mondo", esposto da Augé. Esempi per questa "spettacolarizzazione" sono i monumenti 'puliti', le insegne spiccanti e i posti ordinati e puliti, senza immondizia e quasi senza cartelli e macchine. L'apparenza smaccata delle architetture va di pari passo con il turismo (mondiale) crescente, accennato anche dalla sessione fotografica della Santa, e il restauro eccessivo dei monumenti trova persino il suo equivalente nel botulino per gli uomini. Insomma, la forma prevale, lo spettacolo si esibisce.²⁵²

In *La dolce vita* gli aspetti spettacolari si palesano mediante le feste quasi orgiastiche della società mondana, le messe in scene delle fotografie per i giornali e i giornalisti a caccia degli scandali, che vengono riportati con amplificazioni. Roma, come attrazione turistica, si fa vedere già nella sequenza iniziale tramite un elicottero, che sorvola la città, e offre sempre nuove impressioni, oltre alla figura di Sylvia che fa la turista, scoprendo la vista sulla città dal cupolone di S. Pietro o la Fontana di Trevi. Lo spettacolo religioso è fornito da due bambini, che avrebbero visto la Madonna, e intorno ai quali si raduna una massa di credenti e di giornalisti. Queste tendenze spettacolari, sviluppate in rapporto alla rappresentazione di Roma in *La dolce vita*, vengono rinforzate da Fellini in *Roma*. Il film mostra lo spettacolo romano per

²⁵² Al contrario dell'idea dello spettacolo, per quanto riguarda la rappresentazione di Roma, Paolo Sorrentino spiega che per lui Roma è il "più grande luogo di villeggiatura", in cui s'inserisce Jep Gambardella in *La grande bellezza*. Cfr. Sorrentino 2013, p. 10, 12.

eccellenza: un susseguirsi di episodi con spettacoli di teatro, di cinema e di varietà, che si alternano con lo spettacolo del pubblico. Il panorama della città è accompagnato da un viavai di gente, dal tumulto, dal traffico, e così via. La città dà veramente l'idea dell'eterno spettacolo, unendo Roma antica, popolare, borghese, aristocratica, fascista, religiosa e contemporanea.

In *Il piacere* di D'Annunzio lo "spettacolo di" Roma" dominante ed esplicito è quello atmosferico del paesaggio urbano, a cui si aggiungono di tanto in tanto la vita serale o folle passanti. I rapporti sociali della società mondana comprendono, come quelli di *La grande bellezza*, ostentazioni. Riferimenti a rappresentazioni artistiche entrano continuamente nell'ordine sociale, trasformandolo nell'ordine spettacolare, tra questi il paragone delle amanti a figura femminili di quadri, e prima di tutto la figura di Andrea Sperelli. Raffaele La Capria abbozza persino con brevi osservazioni sulla "Capitale delle Apparenze", riferendosi alla società mondana, un'idea simile a quella della società dello spettacolo di Debord. D'altronde La Capria sottolinea che le piazze barocche possiedono una qualità scenografica ed espone esplicitamente che Roma impone uno spettacolo, anche grazie alla luce solare magnifica.²⁵³ Per i cambiamenti dovuti in primo luogo al turismo, come i pullman, i venditori di souvenir e via dicendo, chiama Roma "fiera del paese". Questi vari spettacoli presentati, vale a dire lo spettacolo del paesaggio, quello dell'architettura (barocca), quello del turismo, quello della chiesa cattolica e quello della società, ovvero quello dell'uomo, compongono quindi lo spettacolo della città di Roma. Le parole di Jep "a Roma succede sempre qualcosa", esprimono in modo calzante questa vivacità dell'attrazione cittadina.

Per collegare questi vari aspetti della città serve un personaggio, un protagonista. E chi sarebbe più adatto per la città di Roma, che unisce come nessun'altra bellezze artistiche di tutte le epoche, se non la figura dell'esteta? Perché, appunto, l'esteta, come lo fanno Jep Gambardella, Andrea Sperelli e Raffaele La Capria, sa apprezzare la bellezza artistica e quella naturale. La visione soggettiva di Jep di *La grande bellezza*, la focalizzazione interna del narratore onnisciente su Andrea in *Il piacere* e le narrazioni spesso autodiegetiche di La Capria, permettono in un certo modo di guardare la città con i loro occhi e di vederla a modo loro. Sia il dandy Andrea, sia i conoscitori di *Camp*, Jep e Raffaele, recitano un ruolo, che pare proprio

²⁵³ Cfr. La Capria 2014, p. 79.

adatto al palcoscenico delle piazze scenografiche, che gli fa il protagonista per eccellenza dello spettacolo di Roma.

Allo spettacolo è intrecciata una visione negativa della società, una certa decadenza in quanto prevale l'apparenza, la rappresentazione, nonché uno stile di vita dissoluto. Quello che sta dietro l'apparenza, la morale e i valori, entrano, invece, in crisi. Ma questo declino, questa decadenza, è proprio caratteristico per la città e trae le sue origini dalla decadenza della Roma antica. Questo legame di continuità tra la Roma antica e quella contemporanea viene messo in risalto nelle opere in oggetto, prima di tutto in *Roma* di Fellini, tramite ricorsi all'antichità romana su vari livelli. Raffaele La Capria rinvia altrettanto al declino della società, ai barbari moderni, che invasano Roma. Alla decadenza dell'epoca barocca e al decadentismo letterario posteriore rimandano, invece, *Il Piacere*, *La dolce vita* e *La grande bellezza – Il Piacere* appartiene, naturalmente, al decadentismo letterario. Le analogie tra gli aspetti decadenti e il decadentismo letterario si lasciano intravedere grazie alle osservazioni di Pasolini su *La dolce vita*, che attribuisce il film al filone del "neodecadentismo", da lui introdotto a riguardo. Le caratteristiche dell'eccessivo, del mischio dei gusti, della dilatazione semantica e di quella atmosferica, che Pasolini analizza nel film di Fellini, sono presenti per la maggior parte anche per il film di Sorrentino, più di cinquant'anni dopo. D'Annunzio si riferisce pure alla società decadente dell'epoca barocca, mentre in *La dolce vita* e soprattutto in *La grande bellezza* si alludono a più i movimenti di macchina sinuosi e inaspettati. Tutte le tre opere si riferiscono invece all'arte barocca, soprattutto Sorrentino con l'illusione, la vanità, il chiaroscuro e il gioco degli sguardi attraverso i movimenti di macchina. Anche la predominanza dello sguardo e di scene ottiche è intrinseca nello spettacolo.

Alla decadenza e al decadentismo si allaccia il tema della morte, come condizione dell'esistenza costantemente presente. Tuttavia rispetto alla città eterna, la morte non è specifica per il decadentismo, siccome le rovine del passato richiamano la vanità e la morte. Roma è sovraccarica di vestigia antiche, che impediscono lo sviluppo urbano, a cui accenna Fellini in *Roma* con la costruzione della metropolitana, che non sembra finire mai a causa di scavi archeologici. Il passato 'morto' è onnipresente come in nessun'altra città, in particolare per chi ha una

sensibilità per la morte come sembrano d'averla Jep, Andrea e Raffaele.²⁵⁴ In *La grande bellezza*, in *Roma*, in *Il piacere* e nei testi di La Capria, i monumenti antichi assumono una connotazione negativa: non combaciano con il gusto degli esteti, richiamano la vanità o probabilmente il passato personale alla mente, come le vestigia interiori, cioè i ricordi abbandonati, come quelli di Andrea. Allo stesso modo, come la città non riesce a liberarsi del passato, non sono nemmeno capace i protagonisti, che si legano al passato tramite i ricordi. La metafora degli strati della città per quelli della memoria si ripete varie volte nel romanzo di D'Annunzio. Fellini rinvia a questo nesso in maniera indiretta in *Roma*, alternando i suoi ricordi intorno alla città eterna sin dall'infanzia, e mediante il cantiere della metro e le rovine, che ricompaiono continuamente. Il Colosseo in *La grande bellezza* si lascia, inoltre, interpretare come un rinvio agli avanzi della memoria di Jep, ai quali accennano le parole di Jep sui sedimenti dell'emozione, della paura e via dicendo.

La nostalgia del passato, dei giorni felici che rievocano le vestigia, fa sprofondare Jep nella malinconia, alla quale si aggiunge la solitudine che scorgono anche momentaneamente Andrea e Raffaele, sottolineata dalle strade deserte (di notte). Solo l'ambiente, le architetture o i piccoli avvenimenti quotidiani li distraggono, dando loro conforto e portando bellezza nell'animo.²⁵⁵ Ulteriori distrazioni vengono offerte dagli incontri e dalle feste della società mondana. La necessità dello spettacolo risulta dal fatto che gli spettacoli rappresentino i nuovi esili che sostituiscono l'illusione religiosa, secondo Debord. Un'osservazione simile viene constatata da La Capria per la bellezza, che sostituisce una mancanza spirituale.²⁵⁶ Ma siccome lo spettacolo sostituisce l'illusione religiosa, allora anch'esso si fonda sull'illusione, essendo quello la rappresentazione, ossia l'apparenza dell'essere. Allo spettacolo come manifestazione dell'illusione allude La Capria, descrivendola come "finzione" riguardo alla "Capitale delle Apparenze", Jep, invece, parla del "niente" ed Andrea avverte un senso di vacuità.²⁵⁷ Roma è dunque "la città dell'illusione" perché offre un continuo spettacolo naturale, artistico e umano in cui la bellezza "vivente" e quella "morta" circondano e affliggono le persone con sensazioni simili a quelle dei protagonisti.

²⁵⁴ Cfr. Gianola 1977, p. 177.

²⁵⁵ Cfr. Gianola 1977, p. 134.

²⁵⁶ Cfr. Debord 1968, p. 15.

²⁵⁷ Cfr. D'Annunzio 2013⁵, p. 290.

Oppure è forse la bellezza magnifica riunita a Roma che fa percepire, ancora di più, il contrasto tra la bellezza e quello che la viola, come descrive vivacemente La Capria. Forse è proprio il rischio di perdere la bellezza della città che fa pensare alla decadenza. Oppure si tratta davvero di una decadenza che provoca la scomparsa della bellezza, a causa dello spettacolo turistico e dei restauri eccessivi, che fanno parte della “spettacolarizzazione del mondo” di cui Roma è la *pars pro toto*. Oppure i protagonisti dovrebbero lasciare il palcoscenico, lo spettacolo, a cui Jep rinvia, affermando che “è solo un trucco”.

Debord sostiene, difatti, che “[l]o spettacolo è il cattivo sogno della moderna società incantata, che esprime solo il desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno.”²⁵⁸ A questo sonno mancato allude Maddalena in *La dolce vita* quando dice: “Ci vorrebbe una carica vitale che io non ho per girare a testa alta.” Anche Marcello alla fine di *La dolce vita* si trova sulla spiaggia di Fregene, stanco delle feste notturne. Andrea di *Il Piacere* e Romano di *La grande bellezza* partono addirittura perché sembra che la città li abbia non solo delusi, ma anche stancati. Jep lascia almeno momentaneamente Roma, come Marcello, tornando all’isola desiderata. Ma comunque, sebbene Maddalena sia stufa della vita mondana di Roma, non la lascia. Nemmeno Marcello e Jep abbandonano la città come lasciano intuire i vari avvenimenti di *La dolce vita* e di *La grande bellezza*.

La ragione per cui non abbandonano Roma si evince di nuovo da *La dolce vita*, quando Maddalena spiega a Marcello che esiste soltanto una cosa, che le dà forza, ovvero l’amore. Questo discorso tra lei e Marcello prende spunto, non a caso, dalla vita in città e da Roma, perché Roma e amore sono collegate. È l’amore per la città sacra che lega i protagonisti a Roma. L’amore per Roma può causare persino preoccupazione e malinconia, come per La Capria, che scrive “Roma-Amor, chi ti ridusse a tale?”²⁵⁹ L’incommensurabilità tra la protezione della bellezza architettonica-artistica e la vita cittadina, tra passato e presente, e tra conservazione e progresso di una città, si pone in maniera particolarmente problematica rispetto a Roma. Ma tuttavia il passato dimostra che la morte e la decadenza non sono una minaccia seria, cioè un avversario, ma fanno parte della città, come dimostrato dai

²⁵⁸ Debord 1968, p. 15.

²⁵⁹ Cfr. La Capria 1982, p. 264.

monumenti sopravvissuti al corso degli anni. In effetti, non è un caso che i romani definiscano la morte come “la commare secca”, che fa da parente.²⁶⁰

La Roma decadente costituisce la *pars pro toto* per il mondo in decadenza perché vita e morte, presente e passato, e la vanità della bellezza sono fortemente presenti nella città, e fanno allo stesso tempo parte del suo fascino misterioso e magico. Tuttavia sembra molto probabile che Sorrentino affronti il tema di Roma, inquadrando un gruppo della società mondana e ricorrendo continuamente ad una visione piuttosto negativa, cioè decadente, perché il tema della decadenza sia di nuova attualità. In confronto a *Roma* di Fellini, l'ultimo film precedente che mette Roma al centro, Sorrentino mette in scena lo spettacolo turistico correlato all'apparenza smaccata dei monumenti e insiste sullo spettacolo umano. Non solo il protagonista Jep, un esteta e artista con un atteggiamento teatrale, ma anche le scene ottiche degli spettacoli della società concordano con lo spettacolo urbano di Roma. In tal modo il legame degli aspetti spettacolari viene messo in risalto prima di *La grande bellezza* solo nei modelli letterari, in cui Roma e il protagonista si fondano nella vicenda, a cui Sorrentino dà per primo un'immagine filmica.

Le relazioni intra- ed intermediali aggiungono ed alludono ai tanti significati in più dell'opera filmica di Sorrentino e hanno permesso di guardarla da diverse prospettive. L'analisi dei vari riferimenti ha dunque permesso di scovare i significati nascosti e sedimentati, di trovare le tracce della memoria cinematografica e letteraria di Roma che si celano in *La grande bellezza*. Il testo di Sorrentino, pieno di metafore, d'iperbole e di rimandi, come messo in luce nel corso di questo studio, coglie l'essenza di una certa Roma, per meglio dire dello spettacolo di Roma, la quale, però, ci sfugge come la bellezza.

²⁶⁰ Cfr. Zapponi 1972, p. 72. L'espressione “la commare secca” si riferisce ad una poesia di Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), che si ritrova anche nel film omonimo di Bernardo Bertolucci.

7. Bibliografia

7. 1. Monografie ed articoli

Augé, Marc, Rovine e macerie. Il senso del tempo, trad. dal francese di Aldo Serafini, Bollati Boringhieri: Torino 2012².

Bass, David, Insiders and Outsiders. Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome, in: Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, a cura di François Penz e Maureen Thomas, Londra: British Film Institute 1997, pp. 84-99.

Bertazzoli, Raffaella, Gabriele D'Annunzio, Firenze: Le Monnier Università 2012.

Bertozzi, Marco, Il cinema, l'architettura, la città, Roma: Editrice Librerie Dedalo 2001.

Bondanella, Peter, The Cinema of Federico Fellini, Princeton/ New Jersey: Princeton University Press 1992.

Bondanella, Peter, A History of Italian Cinema, New York/ Londra: Continuum 2009.

Borek, Johanna, Sensualismus und Sensation. Zum Verhältnis von Natur, Moral und Ästhetik in der Spätaufklärung und im Fin de Siècle, Vienna/ Colonia/ Graz: Böhlau 1983.

Borin, Fabrizio, Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio, Roma: Gremese 1999.

Brunetta, Gian Piero, Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale, Roma: Editori Laterza 1995(a).

Brunetta, Gian Piero, Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri, Roma: Editori Laterza 1995(b).

Brunetta, Gian Piero, Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003, Torino: Einaudi 2003.

Bruni, David, Roberto Rossellini. Roma città aperta, Torino: Lindau 2006.

Bruno, Giuliana, Bildwissenschaft. *Spatial Turns* in vier Einstellungen, trad. dall'inglese di Jörg Döring, in: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, a cura di Jörg Döring e Tristan Thielmann, Bielefeld: transcript 2008, pp. 71-74.

Butor, Michel, Die Stadt als Text, trad. dal francese di Helmut Scheffel, Graz/ Vienna: Droschl 1992.

Canova, Lorenzo/ Pirani, Federica, Corpi e luoghi. Pasolini e gli artisti contemporanei, in: Pasolini e Roma, a cura di Enzo Siciliano con Federica Pirani, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 2005, pp. 19-23.

Cappabianca, Alessandro, Pasolini a Roma: dal sogno all'incubo, in: Roma nel cinema, a cura di Americo Sbardella, Roma: Semar 2000, pp. 27-37.

Codelli, Lorenzo, Entretien avec Paolo Sorrentino. "Je cherche un père, trad. dall'italiano di Paul Louis Thirard, in: Positif. Revue mensuelle de cinéma, Jun. 2013, pp. 27-30.

Codelli, Lorenzo, La grande bellezza... del cinema italiano, in: Da Venezia al mondo intero: scritti per Gian Piero Brunetta, a cura degli allievi, Venezia: Marsilio 2014, pp. 33-36.

Comolli, Jean-Louis, Du promeneur au spectateur, in: La ville au cinéma. Encyclopédie, a cura di Thierry Jousse e Thierry Paquot, Parigi: Cahiers du Cinéma 2005, pp. 28-35.

Corna Pellegrini, Giacomo, Paesaggi geografici nell'interpretazione filmica, in: Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea, a cura di id., Milano: CUEM 2003, pp. 1-9.

Crespi, Alberto, Roma, il Grand Tour anche in 500, in: Bianco & Nero. Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia, No. 578, gen-apr, 2014, pp. 28-32.

Crowdus, Gary, In search of *The Great Beauty*. An Interview with Paolo Sorrentino, in: CINEASTE, Spring 2014, pp. 8-13.

Debord, Guy, La società dello spettacolo, trad. dal francese di Valerio Fantinel e Miro Silvera, Bari: De Donato 1968.

De Certeau, Michel, The Practice of Everyday Life, Berkely: University of California Press 1987.

Deleuze, Gilles, L'image-mouvement. Cinéma 1, Parigi: Les Éditions De Minuit 1985(a).

Deleuze, Gilles, L'image-temps. Cinéma 2, Parigi: Les Éditions De Minuit 1985(b).

Di Marino, Bruno, A spasso nel tempo. Roma sul grande schermo, quartiere per quartiere, in: Americo Sbardella, Roma nel cinema, Roma: Semar 2000, pp. 45-60.

Di Marino, Bruno, Esterno/interno giorno. Spazio urbano, design d'interni e immagine pubblicitaria, in: Storia del cinema italiano. Volume X - 1960/1964, a cura di Giorgio De Vincenti, Venezia/ Roma: Marsilio/ Edizioni di Bianco & Nero, 2001, pp. 267-280.

Di Marino, Bruno, L'Eur, set del futuro, in: Iperurbs. Roma. Visioni di conflitto e di mutamenti urbani, a cura di Roberto De Angelis, Roma: DeriveApprodi 2005, pp. 86-88.

Di Marino, Bruno, Molti sogni per le strade. Immagini ed immaginari di Roma nel cinema, in: Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia 2006², pp. 36-45.

D'Orazio, Costantino, La Roma segreta del film *La grande bellezza*, Milano: Sperling & Kupfer 2014.

Fanara, Giulia, Immagini di città, nuove costellazioni, in: Iperurbs. Roma. Visioni di conflitto e di mutamenti urbani, a cura di Roberto De Angelis, Roma: DeriveApprodi 2005, pp. 62-81.

Fellini, Federico, Fare un film, Torino: Einaudi 1993.

Foucault, Michel, Raum, Wissen und Macht, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits. Band IV. 1980-1988, a cura di Daniel Defert e François Ewald, trad. dall'inglese di Michael Bischoff, pp. 324-341.

Gianola, Elio, Il decadentismo, Roma: Edizioni Studium 1977.

Gibellini, Pietro, Introduzione, in: Il piacere, di Gabriele D'Annunzio, Milano: RCS Libri 2013⁵.

Hinterhäuser, Hans, Fin de siècle. Gestalten und Mythen, Monaco: Fink 1977.

Hinterhäuser, Hans, Poetischer Rom-Führer. Italienisch und deutsch, Darmstadt: Lambert Schneider 2010³.

Iannone, Pasquale, Journey to the end of the night, in: Sight&Sound, Oct. 2013, pp. 38-41.

Insolera, Italo, Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo, Torino: Einaudi 2011.

Jappe, Elisabeth, Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, Monaco: Prestel 1993.

Jousse, Thierry, Des villes et des films, in: La ville au cinéma. Encyclopédie, a cura di Thierry Jousse e Thierry Paquot, Parigi: Cahiers du Cinéma 2005, pp. 9-11.

La Capria, Raffaele, La "bella confusione" della Roma anni cinquanta, in: Dal Piacere alla Dolce vita. Roma 1889-1960 una capitale allo specchio, a cura di Gianni Borgna e Antonio Debenedetti, Milano: Mondadori 2010, pp. 224-225.

La Capria, Raffaele, La nostalgia della bellezza, Milano: RCS libri 2011.

La Capria, Raffaele, La bellezza di Roma, Milano: Mondadori 2014.

Landy, Marcia, Italian film. National film traditions, Cambridge e. a.: Cambridge University Press 2007.

Lynch, Kevin, *Das Bild der Stadt*, a cura di Ulrich Conrads e Peter Neitzke, trad. dall'inglese di Henni Korssakoff-Schröder, Braunschweig/ Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn 1989².

Médam, Alain, Être de ville, être de film. Miroirs et réflexions, in: *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, a cura di Charles Perraton et François Jost, Parigi: L'Harmattan 2003, pp. 9-26.

Monetti, Domenico/ Pallanch, Luca, *Conversazione con Umberto Contarello*, in: De Sanctis, Paolo/ Monetti, Domenico/ Pallanch, Luca. *Il cinema di Paolo Sorrentino*, Roma: Laboratorio Gutenberg 2010, pp. 207-213.

Morin, Gerald, *L'autopsia di un eterno spettacolo*, in: *Roma di Federico Fellini*, a cura di Bernardino Zapponi, Bologna: Cappelli 1972, pp. 87-91.

Neutres, Julien, *Rome, ville ouverte au cinéma. Entre vision mythologique et géographie sociale*, La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube 2010.

Neutres, Julien, *Et Fellini fonda Rome*, Parigi: Cherche midi 2013.

Pasolini, Pier Paolo, *La dolce vita: per me si tratta di un film cattolico*, in: *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo secondo*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori 1999, pp. 2269-2279.

Perrella, Silvio, *L'esplosione dell'io*, in: Raffaele La Capria. *Letteratura, senso comune e passione civile*, a cura di Paolo Grossi, Napoli: Liguori 2002, pp. 65-73.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübinga/ Basilea: Francke 2002.

Sbardella, Americo, *Roma nel cinema*, Roma: Semar 2000.

Schierz, Kai Uwe, «Rom sehen und sterben» Perspektiven auf die Ewige Stadt, in: Knorr, Susanne/ Brumme, Carina, *Rom sehen und sterben Perspektiven auf die Ewige Stadt. Um 1500-2011*, Bielefeld: Kerber Verlag 2011, pp. 9-15.

Siegel, Michael, *The Techniques of the Italian Observer. Fascist and Postfascist Spatio-Visual Culture*, in: *Cinematic Rome*, a cura di Richard Wrigley, Leicester: Troubador 2008, pp. 13-26.

Sontag, Susan, *Notes on "Camp"* in: *Against Interpretation and Other Essays*, id., New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, pp. 275-292.

Sorrentino, Paolo, *La grande bellezza. Diario del film*, Milano: Feltrinelli 2013.

Spadaforo, Alberto, *The Great Beauty: Told by Director of Photography Luca Bigazzi*, Dublin: Artdigiland 2014.

Verdone, Mario, *Il cinema a Roma*, Roma: Edilazio 2003.

Vernaglion, Enrico Maria, *La galassia di Jep Gambardella: un big bang chiamato Federico Fellini*, Taranto: Edit@ 2014.

Vidotto, Vittorio, Roma contemporanea, Roma/ Bari: GLF Editori Laterza 2006.

Wiegand, Chris/ Duncan, Paul, Federico Fellini. Sämtliche Filme, trad. dall'inglese di Thomas J. Kinne, Colonia: Taschen 2013.

Zagarrio, Vito, L'atlante delle emozioni. Modi di produzione, modi di rappresentazione del territorio, in: Bianco & Nero. Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia, No. 578, gen-apr, 2014, pp. 21-37.

Zanelli, Dario, Nel mondo di Federico. Fellini di fronte al suo cinema (e a quello degli altri), Roma: RAI ERI 2001².

Zapponi, Bernardino, Roma di Federico Fellini, Bologna: Cappelli 1972.

Zecca, Federico, Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione, Udine: Forum 2013.

7. 2. Fonti digitali

Bochi, Pier Maria, La bellezza è un ricordo. Alla ricerca di un senso con Jep e Sorrentino, 04/03/2014, http://www.cineforum.it/FocusesTexts/view/La_bellezza_e_un_ricordo (26/12/2014).

Caliandro, Christian, La Grande Bellezza. Percezioni & proiezioni dell'Italia (III), 07/03/2014, http://www.tribune.com/2014/03/la-grande-bellezza-percezioni-proiezioni-dellitalia-iii/#disqus_thread (05/01/2014).

Caprara, Fulvia, Raffaele La Capria "Jep Gambardella? Un po' mi somiglia", <http://www.lastampa.it/2014/01/15/spettacoli/raffaele-la-capria-jep-gambardella-un-po-mi-somiglia-RQR0I94HCxRKcVY4SIQdPJ/pagina.html> (20/09/2014).

Cotroneo, Roberto, Perché La Grande Bellezza è un capolavoro, <http://robertocotroneo.me/2014/03/09/grandebellezza/> (05/01/2015).

Di Genova, Arianna, Il restauro che uccide il Colosseo, <http://ilmanifesto.info/il-restauro-che-uccide-il-colosseo/> (28/07/2015).

Festa de' Noantri: <http://www.festadenoantri.it/it/storia.html> (07/08/2015).

Gambardella, Jep, *La grande bellezza* agli Oscar. Jep Gambardella intervista Sorrentino. <http://www.vanityfair.it/show/cinema/14/03/02/oscar-2014-la-grande-bellezza-jep-gambardella-intervista-sorrentino> (26/12/2014).

De Gregorio, Concita, Intervista a Paolo Sorrentino: <http://video.repubblica.it/videoforum/concita-de-gregorio-intervista-paolo-sorrentino-l-integrale/158475/156968> (10/08/2015).

Marella, Paolo, La Grande Bellezza. Il grande luogo comune, <http://www.artribune.com/2014/03/la-grande-bellezza-il-grande-luogo-comune/> (05/01/2015).

Martini, Dario, I restauri bocciano il Colosseo, <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2015/2/122927.html> (28/07/2015).

Sanfilippo, Mario, Nobiltà nera e nobiltà bianca, http://archiviostorico.corriere.it/2004/maggio/11/Nobilta_nera_nobilta_bianca_co_10_040511037.shtml (03/08/2015).

Zucconi, Federico, Conversazione con Andrea Minuz, autore del libro *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico* (Rubbettino, 2012), <http://www.lavoroculturale.org/fellini-politico/> (06/08/2015).

7. 3. Opere letterarie

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Parigi: Gallimard 1996.

D'Annunzio, Gabriele, *Il piacere*, Milano: RCS Libri 2013⁵.

La Capria, Raffaele, *L'estro quotidiano*, Milano: Mondadori 2005.

La Capria, *Tre romanzi di una giornata*, Torino: Einaudi 1982.

Sorrentino, Paolo/ Contarelli, Umberto, *La grande bellezza*, Ginevra/ Milano: Skira 2013.

Sorrentino, Paolo, *Hanno tutti ragione*, Milano: Feltrinelli 2014.

Sorrentino, Paolo, *Tony Pagoda e i suoi amici*, Milano: Feltrinelli 2014.

8. Filmografia

Accattone (1961), B/N, Pier Paolo Pasolini, Italia

L'amico di famiglia (2006), Paolo Sorrentino, Italia/ Francia

L'amore in città (1953), B/N, Carlo Lizzani/ Dino Risi/ Michelangelo Antonioni/ Federico Fellini/ Francesco Maselli/ Cesare Zavattini/ Alberto Lattuada, Italia/ Francia

Avanti c'è posto (1942), B/N, Mario Bonnard, Italia

Bellissima (1951), B/N, Luchino Visconti, Italia

Boccaccio '70 (1962), Vittorio De Sica/ Federico Fellini/ Mario Monicelli/ Luchino Visconti, Italia

Cabiria (1914), B/N, Giovanni Pastrone, Italia

Camicia nera (1933), B/N, Giovacchino Forzano, Italia

Campo de' Fiori (1943), B/N, Mario Bonnard, Italia

Caro diario (1993), Nanni Moretti, Italia/ Francia

La commare secca (1962), B/N, Bernardo Bertolucci, Italia

Le conseguenze dell'amore (2004), Paolo Sorrentino, Italia

Il divo (2008), Paolo Sorrentino, Italia/ Francia

La dolce vita (1960), B/N, Federico Fellini, Italia/ Francia

L'eclisse (1962), B/N, Michelangelo Antonioni, Italia

L'estate romana (2000), Matteo Garrone, Italia

Europa '51 (1952), B/N, Roberto Rossellini, Italia

La giornata balorda (1960), B/N, Mauro Bolognini, Italia

La grande bellezza (2013), Paolo Sorrentino, Italia/ Francia

Habemus Papam (2011), Nanni Moretti, Italia/ Francia

L'imperatore di Roma (1987), B/N, Nico D'Alessandria, Italia

Gli innamorati (1955), B/N, Mauro Bolognini, Italia

Intervista (1987), Federico Fellini, Italia

Ladri di biciclette (1948), B/N, Vittorio De Sica, Italia

Mamma Roma (1962), B/N, Pier Paolo Pasolini, Italia

Nella città l'inferno (1958), B/N, Renato Castellani, Italia

La notte brava (1959), B/N, Mauro Bolognini, Italia/ Francia

Le notti di Cabiria (1957), B/N, Federico Fellini, Italia/ Francia

L'onorevole Angelina (1947), B/N, Luigi Zampa, Italia

L'oro di Roma (1961), B/N, Carlo Lizzani, Italia

Ospiti (1998), Matteo Garrone, Italia

Otto e mezzo (1961), B/N, Federico Fellini, Italia/ Francia

La presa di Roma (1905), B/N, Filoteo Alberini, Italia

Poveri ma belli (1957), B/N, Dino Risi, Italia

Quo vadis? (1912), B/N, Enrico Guazzoni, Italia

La ragazza che sapeva troppo (1963), B/N, Mario Bava, Italia

Racconti romani (1955), Gianni Franciolini, Italia

Roma città aperta (1945), B/N, Roberto Rossellini, Italia

Resurrectio (1930), B/N, Alessandro Blasetti, Italia

Romanzo criminale (2005), Michele Placido, Italia

Scipione l'Africano (1937), B/N, Carmine Gallone, Italia

Sotto il sole di Roma (1948), B/N, Renato Castellani, Italia

Stanno tutti bene (1990), Giuseppe Tornatore, Italia

Terra di mezzo (1996), Matteo Garrone, Italia

This must be the place (2011), Paolo Sorrentino, Italia/ Francia/ Irlanda

L'udienza (1972), Marco Ferreri, Italia

L'ultima carrozzella (1943), B/N, Mario Mattoli, Italia

Umberto D. (1952), B/N, Vittorio De Sica, Italia

Un americano a Roma (1954), B/N, Steno, Italia

Una vita violenta (1962), B/N, Paolo Heusch/ Brunello Rondi, Italia

L'uomo in più (2001), Paolo Sorrentino, Italia

Vecchia guardia (1935) B/N, Alessandro Blasetti, Italia

Villa Borghese (1953), B/N, Gianni Franciolini/ Vittorio De Sica, Italia

1860 (1934), B/N, Alessandro Blasetti, Italia

9. Appendice: Credits

Titolo: La grande bellezza

Anno: 2013

Paese di produzione: Italia/ Francia

Produzione: Indigo Film/ Babe Films/ Pathé Production/ France 2 Cinéma

Durata: 142 min

Lingua: italiano

Cast tecnico:

Regia: Paolo Sorrentino

Soggetto: Paolo Sorrentino

Sceneggiatura: Paolo Sorrentino/ Umberto Contarello

Fotografia: Luca Bigazzi

Montaggio: Cristiano Travaglioli

Musiche: Lele Marchitelli, edizioni musicali INDIGO FILM

Scenografia: Stefania Cella

Costumi: Daniela Cancio

Fonico di presa diretta: Emanuele Cecere

Montaggio del suono: Silvia Moraes

Trucco: Maurizio Silvi

Acconciature: Aldo Signoretti

Organizzazione: Gennaro Formisano

Direzione amministrativa: Stefano D'Avela

Aiuto Regista: Davide Bertoni

Casting: Annamaria Sambucco

Prodotto da: Nicola Giuliano/ Francesca Cima

In collaborazione con: Medusa Film

Coprodotto da: Fabio Coversi/ Jérôme Seydoux

Produttore esecutivo: Viola Prestieri

Produttori associati: Carlotta Calori/ Guendalina Ponti/ Romain Le Grand/ Vivien Aslanian/ Muriel Sauzay

Cast artistico:

Jep Gambardella: Toni Servillo

Romano: Carlo Verdone

Ramona: Sabrina Ferilli

Lello Cava: Carlo Buccirosso

Trumeau: Iaia Forte

Viola: Pamela Villoresi

Stefania: Galatea Ranzi

Conte Colonna: Franco Graziosi

Stefano: Giorgio Pasotti

Alfio Bracco: Massimo Popolizio

Contessa Colonna: Sonia Gessner

Ragazza esangue: Anna Della Rosa

Andrea: Luca Marinelli

Lorena: Serena Grandi

Ron Sweet: Ivan Franek

Arturo: Vernon Dobtcheff

Assistente Santa: Dario Cantarelli

Lillo De Gregorio: Lillo Petrolò

Alfredo: Luciano Virgilio

Cardinale: Aldo Ralli

Santa: Giusi Merli

Dadina: Giovanna Vignola

Talia Concept: Anita Kravos

Egidio: Massimo De Francovich

Cardinale Bellucci: Roberto Herlitzka

Orietta: Isabella Ferrari

Zusammenfassung in deutscher Sprache

Paolo Sorrentino eröffnet einen neuen Blick auf die Stadt Rom und deren mondäne Gesellschaft mit dem Film *La grande bellezza*; gleichzeitig bezieht sich der Regisseur darin auf wichtige Werke, in denen Rom eine zentrale Rolle einnimmt. Im Hinblick auf das Stadtbild Roms werden in der Masterarbeit Sorrentinos Film und dessen intramediale Bezüge auf die Filme *La dolce vita*, *Otto e mezzo* und *Roma* von Federico Fellini, sowie die intermedialen Bezüge auf die literarischen Werke, *Il piacere* von Gabriele D'Annunzio und *L'estro quotidiano* von Raffaele La Capria, analysiert.

Das erste Kapitel bietet einen theoretischen Überblick über die Repräsentation der Stadt im Film. Insbesondere die Thesen von Kevin Lynch zum Bild der Stadt, das wir aufgrund von bestimmten Kennzeichen und Charakteristika wahrnehmen, sind zentral: denn mit deren Hilfe können wir die Stadt nicht nur "sehen", sondern sogar „lesen“. Er verwendet den Begriff der „Ablesbarkeit“ für das Erfassen des Stadtbildes, und beschreibt die Stadt als Geflecht von Beziehungen, als Text. Michel De Certeau stellt ebenfalls eine Analogie zwischen der Stadt und dem Text her, da er den Akt des Gehens und die Stadt mit dem Akt des Schreibens und dem Text vergleicht, in beiden Fällen werden mittels Handlungen (räumliche) Relationen hergestellt. Diese Analogie lässt sich in Bezug auf die *caméra stylo* und den Autorenfilm bzw. das Autorenkino weiterspinnen. Die Relationen zwischen den Individuen, die die Stadt durchqueren, und den Texten bzw. Filmen, die auf andere Werke rekurren, hinterlassen ‚Spuren‘, und diesen Spuren wird im Rahmen der Abschlussarbeit nachgegangen. An die theoretische Einführung schließt ein Abriss der italienischen Filmgeschichte der Stadt Rom an. Er dient dazu Themenkomplexe, die mit der ewigen Stadt assoziiert werden, und Darstellungstendenzen aufzuzeigen. In den ersten Historienfilmen spielt die *romanità* eine besonders wichtige Rolle, sowie dann in den Filmen des faschistischen Regimes. Erst mit dem Neorealismus und den darauf folgenden Filmen Pasolinis gewinnen die populäre Bevölkerung und deren Alltagsleben an Bedeutung. Die Stadt rückt erstmals in den Vordergrund und deren Problematiken wie Kriminalität, die unzureichenden Lebensbedingungen in den Vororten (*borgate*), Isolation und Einsamkeit. Seit den 1990er Jahren zeichnen sich zunehmend selbstreferenzielle Tendenzen des Kinos ab: den positiv

konnotierten Bildern der Stadt werden negative entgegengesetzt, die meist die touristischen Werbebilder und Erwartungen konterkarieren.

Die Analyse des Hauptfilms *La grande bellezza* richtet sich in erster Linie auf die Darstellung der Gesellschaft, die sich zu Festen und Veranstaltungen versammelt. Diese Zusammenkünfte sind Spektakel in vielerlei Hinsicht und erlauben den Teilnehmenden sich in diesen zu verlieren, indem sie sich selbst repräsentieren und ihre Erscheinung an den Platz des Seins, der Realität, tritt. Die spektakuläre Durchdringung des Lebens lässt sich mit Hilfe der Thesen von Guy Debords *La société du spectacle* aufzeigen. Eine „Spektakularisierung“ lässt sich nicht nur hinsichtlich der Gesellschaft konstatieren, sondern auch in Anbetracht der Auswahl und der Darstellung der Orte und Architekturen. Den Begriff der „Spektakularisierung“ gebraucht Marc Augé. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, das die Welt umspannt und sich dergestalt äußert, dass Monumente auf übertriebene Weise restauriert werden, Orte für Veranstaltungen und den Tourismus genutzt werden und das Stadtbild von Werbetafeln geprägt wird wie in dem Film Sorrentinos. *La grande bellezza* ist ein Film bzw. Text, der eine Vielzahl von Verweisen auf andere Werke beinhaltet, und von visuellen Metaphern und Hyperbeln durchzogen ist.

Bereits in den Filmen Fellinis lassen sich spektakuläre Aspekte in der Repräsentation Roms und deren Gesellschaft ausmachen. *La dolce vita* stellt im Hinblick auf die spektakulären Aspekte und auch aufgrund von formalen Motiven und Elementen ein Schlüsselwerk für *La grande bellezza* dar. Der Tourismus, die mediale Bilder- und Sensationsflut des Journalismus, die nahezu orgiastischen Feiern der *high society* Roms und die ausgefallenen Einblicke in die Kuppel von St. Peter und in die Gassen um die Fontana die Trevi, usw. tragen zum Eindruck der Attraktion Rom bei. In *Roma* dient die Stadt als Bühne schlechthin, der Zuschauer wird von Episoden, die tratschende, rufende und gestikulierende Bewohner vorführen, und ungewöhnlichen, fast grotesken Szenen und Schauspielen in den Bann gezogen. Die italienische Hauptstadt kommt nicht zur Ruhe, Invasoren, Touristen, Zugezogene, Prostituierte, Nachtschwärmer, Berühmtheiten, die niedergehende Aristokratie und der veraltete Klerus bespielen und beleben sie.

Eine Antipode zu der volksnahen Inszenierung Fellinis stellt Gabriele D'Annunzios *Il piacere* dar. Der Protagonist Andrea Sperelli gehört wie die Hauptfigur des Films von Sorrentino einem elitären, intellektuellen Kreis an. Die Naturschauspiele Roms, die

zahlreichen Besuche von ausgewählten Orten, die wichtige Bedeutung des Meeres und der Erinnerung, die sich in *La grande bellezza* wiederfinden, sind in D'Annunzios Roman bereits angelegt. Auch die zweite intermediale Bezugnahme, der Roman *L'estro quotidiano* von Raffaele La Capria, sowie andere Aufsätze von La Capria, heben die Schönheit der ‚Stadtlandschaft‘, des natürlichen Lichts und der szenografischen Barockarchitektur hervor. Die mondäne und dekadente Gesellschaft und der Niedergang der Stadt stehen in Beziehung zum fortgeschrittenen Alter des Protagonisten und Alter Ego La Caprias. Rom ist das *pars pro toto* für den Sittenverfall der Welt, hervorgerufen durch den globalen Massentourismus, einen Mangel an ästhetischem Feingefühl, an Mitgefühl und an spirituellem Ausgleich, den jedoch die Kunst und die Schönheit gewähren kann.

Sowohl die intramedialen Bezüge, Fellinis *La dolce vita* und *Roma*, als auch die intermedialen Bezüge, D'Annunzios *Il piacere* und La Caprias *L'estro quotidiano*, und natürlich das Hauptwerk *La grande bellezza* präsentieren ein Stadtbild, in dem das dominante Motiv das Spektakel ist. Rom vereint das Spektakel der mondänen Gesellschaft, des Tourismus, der (barocken) Architektur und des Lebens in der Stadt selbst, sie bietet eine adäquate Bühne für die Protagonisten und Ästheten: Jep, Andrea und La Capria. Sorrentino greift in *La grande bellezza* die zentralen Motive des Spektakels, der Schönheit, der Vielfältigkeit der Kunstwerke, der Dekadenz, der Vergänglichkeit und der Erinnerung, die mit Rom verbunden sind, auf. Diese Themen werden bereits in den literarischen Vorbildern D'Annunzios und La Caprias über die Sensationen des Protagonisten vermittelt, während Sorrentino diese Strategie erstmals in Bezug auf Rom filmisch umsetzt.

Ringraziamenti

Prima di tutto vorrei ringraziare professoressa Birgit Wagner che mi ha incoraggiato a partecipare al concorso per la borsa di studio per questa tesi di laurea, per avermi dato la possibilità di realizzare il progetto della tesi a seconda delle mie idee, per il suo costante sostegno e per l'ispirazione continua, in primo luogo attraverso i suoi corsi.

D'altronde desidero ringraziare Silvia per avermi sostenuto durante lo svolgimento della tesi e per avermi aiutato con la correzione nonché per il suo supporto e le sue parole d'incoraggiamento in tutti questi anni; e grazie per aver alimentato il mio amore per la lingua (e la letteratura) italiana.

Sono grata a Federica per la correzione della tesi; e grazie di cuore a miei genitori per l'appoggio incondizionato.

Curriculum Vitae

Name: Stefanie Öller

Geburtsdatum: 16. 08. 1992

Geburtsort: Wien

Ausbildung:

09/1998 - 06/2002 Volksschule St. Elisabeth, Wien

09/2002 - 06/2010 Realgymnasium Vereinsgasse, Wien

10/2010 - 07/2013 Bachelorstudium der Romanistik (1. Sprache: Italienisch, 2. Sprache: Französisch) und der Kunstgeschichte (Erweiterungs-curricula im Ausmaß von 45 ECTS-Punkten aus Philosophie) an der Universität Wien

10/2012 - 02/2013 Auslandssemester in Kunstgeschichte im Rahmen des Erasmus-Programms in Rom an der Università degli Studi Roma Tre

Seit 10/2013 Masterstudium der Romanistik und der Kunstgeschichte an der Universität Wien

03/2015 - 04/2015 KWA-Stipendium für Recherchearbeiten für die Masterarbeit (Romanistik) in Rom (Centro Sperimentale di Cinematografia, Università degli Studi Roma Tre)

Seit 10/2015 Bachelorstudium Romanistik Französisch an der Universität Wien

Außerschulische Fortbildung:

07/2009 Sprachkurs in Florenz (Scuola Toscana)

08/2010 Sprachkurs in Rom (Scuola Leonardo da Vinci)

08/2011 Sprachkurs in Wien (Istituto Italiano di Cultura)

03/2014 - 06/2014 Sprachkurs in Französisch am Sprachenzentrum der Universität Wien

Berufliche Erfahrungen:

09/2011 Wien Museum Karlsplatz (Wiener Museen), Praktikum: Aufsicht

07/2012 - 08/2012 Kunsthistorisches Museum Wien, Praktikum: Aufsicht

08/2013 Wiener Zeitung, Praktikum: Feuilletonressort

03/2014 - 07/2014 Studienassistentin am Institut für Romanistik der Universität Wien