DOPPIOZERO

Sorrentino, ti amo e ti odio

Luigi Bonfante

13 Novembre 2015

Esiste un sito satirico, Libernazione, che ha creato un “generatore automatico” di trame alla Sorrentino: basta cliccare e appaiono nuove mini-trame, tutte costruite su uno stesso pattern, con personaggi, situazioni e musiche diverse ma altrettanto improbabili. Una parodia degli ultimi film del regista napoletano che sembrano esibire eccentricità apparentemente gratuite e nonsense, in bizzarri accostamenti.

L’invenzione goliardica è divertente, ma non inedita. Nel suo *Diario Minimo* (Bompiani 1972), Umberto Eco proponeva, sulla scia della letteratura “potenziale” in voga in quegli anni (Queneau, Perec, Calvino), un «Do your movie yourself», ossia un generatore di trame che funzionava esattamente come il generatore automatico di trame alla Sorrentino. In quel caso si applicava ai registi più discussi di quel tempo: Antonioni, Olmi, Godard. Ma il gioco funziona evidentemente con qualunque regista abbia temi tipici e uno stile ben riconoscibile. Eco introduceva il suo divertissement con una prefazione “fantascientifica”, scritta in un futuro imprecisato in cui si ricordava il momento storico (il 1993!) che aveva segnato la crisi del cinema travolto dalla tecnologia e dalla disposizione di “plot pattern” per fare film “nello stile di”, cioè soggetti multipli coi relativi pacchetti di combinazioni standardizzate (del tipo «Fatevi il vostro Antonioni da soli»...).

Oggi sappiamo che la crisi del cinema dipende da altri fattori, ma l’intuizione anticipava il fenomeno dello *user-generated content* esploso dopo la rivoluzione di internet, col web 2.0, YouTube e i social media. L’intento di Eco era quello di «gettare un’ombra di diffidenza sulle cose troppo serie». Tuttavia a volte gli scherzi possono anche gettare una luce inaspettata sulle cose serie. L’idea del generatore automatico mette in evidenza un aspetto, forse il più bizzarro, dello

stile di Sorrentino, soprattutto nei suoi ultimi film: il continuo spiazzamento dello spettatore con accostamenti di immagini, personaggi, situazioni “fuori posto” (o apparentemente tali). Ma accanto a esso c’è un altro aspetto altrettanto evidente: una sorta di densità simbolica o metaforica spesso ambigua, allusiva, difficilmente interpretabile.

Lo stile iper-epifanico

Prendiamo *La grande bellezza*. Perché nella sequenza iniziale dedicata alle bellezze di Roma un turista orientale si accascia e muore mentre scatta una foto? Non è un personaggio del film e non ha alcun rapporto coi personaggi del film; la sua morte non ha alcuna funzione narrativa. E ancora: perché la direttrice della rivista per cui lavora Jep è nana? Perché a un certo punto, nella notte, compare e scompare una giraffa? Cosa ci stanno a fare dei fenicotteri rosa sulla terrazza di Jep? Cosa significa il montaggio parallelo finale con la “santa” che sale la scala santa e Jep che ricorda il suo amore giovanile?

Questi sono solo gli esempi più appariscenti, ma ce ne sono altri, disseminati lungo tutto il film. Sono aspetti che polarizzano i commenti: per molti sono solo espedienti irritanti, trucchi per far colpo; per altri hanno invece significati affascinanti, più o meno nascosti. In realtà, il trucco del “fuori posto” ha una spiegazione che viene ancora da Eco e per la precisione da *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Einaudi, 1984). Uno dei saggi contenuti nel libro (*Il modo simbolico*) analizza criticamente i vari usi del concetto di simbolo, e arriva a una definizione di procedimento poetico che sembra cadere a pennello proprio per Sorrentino: «Si tratta di presentare un evento, un oggetto, un fatto che, nel contesto in cui appare, si riveli in qualche modo fuori posto»; [qualcosa che] in quel contesto, se si seguissero le sceneggiature normali, non dovrebbe avere il rilievo che ha”.

Ed ecco la spiegazione semiotica: è proprio questa rottura delle aspettative (Eco fa riferimento alle “regole conversazionali” di Grice) che fa scattare l’ipotesi che

ci sia sotto qualcosa. La strategia di porre un segno – ovvero, nel nostro caso, un ingrediente del film – «in un contesto che lo rende da un lato rilevante e dall'altro non pertinente» fa scattare nello spettatore la ricerca di un senso nascosto. Così quell'ingrediente diventa una epifania – nel senso in cui la intendeva Joyce – ed evoca una «nebulosa di contenuti che non possono essere tradotti (la traduzione uccide l'epifania)». Lo scherzo del generatore automatico ci ha offerto così lo spunto per arrivare a un'utile definizione dello stile dell'ultimo Sorrentino: un cinema iper-epifanico, basato cioè su un intensivo sfruttamento del "modo simbolico".

Analogie surrealiste

C'è un'altra analogia significativa suggerita dal generatore automatico di trame: quella col gioco surrealista dei «cadaveri squisiti». Nella versione figurativa, un giocatore disegna una porzione di foglio, quindi la nasconde, lasciando solo pochi segni che il secondo giocatore continua a suo piacimento; e così via. Il gioco combinatorio incarna uno dei principi poetici del surrealismo, sintetizzato nel famoso verso di Lautréamont: «bello […] come l'incontro fortuito su un tavolo operatorio di una macchina da cucire e un ombrello».

In effetti la poetica surrealista è assimilabile alla strategia del modo simbolico, ma aggiunge ad essa un tratto distintivo: il tentativo di annullare l'intenzione soggettiva e di lasciar lavorare il caso e l'inconscio (in analogia col metodo delle «libere associazioni» inventate da Freud). Breton, il padre del surrealismo, è uno degli autori che Sorrentino mette in bocca al protagonista de *La grande bellezza*. E Daniela Brogi, con grande finezza, ha messo in evidenza la chiave che lega la struttura del film con l'inizio di *Nadja*, il romanzo di Breton citato da Jep Gambardella: la ricerca del «Chi sono io?».

Al di là di questo riferimento puntale, l'atmosfera surrealista è spesso evidente nei film di Sorrentino, come lo è in quelli di Fellini, che è notoriamente uno degli autori a cui il regista napoletano si ispira. Ma in Fellini emerge con forza la

dimensione onirico-inconscia, in perfetta sintonia coi principi del surrealismo («Non faccio un film per dibattere tesi o sostenere teorie. Faccio un film alla stessa maniera in cui vivo un sogno. Che è affascinante finché rimane misterioso e allusivo ma che rischia di diventare insipido quando viene spiegato»); mentre in Sorrentino sembra sempre presente un controllo molto consapevole del materiale e una scelta accurata degli ingredienti da usare simbolicamente. Stilemi pubblicitari e post-barocchi.

A questo stile iper-epifanico contribuiscono poi altri stilemi tipici di Sorrentino. In primo luogo la musica, che ha un ruolo di primo piano nei suoi film: le sue scelte musicali sono sempre insolite e raffinate, e si legano alle immagini con grande intensità. Non a caso: una musica in qualche modo “strana” è perfetta per esaltare la densità enigmatica di un’apparizione epifanica. Ci sono poi i dialoghi, in cui abbondano frasi a effetto che suonano come aforismi. Anche l’aforisma, col suo tono poetico-oracolare, si presta bene a un uso simbolico. Infine, evidentissimo, il gusto barocco per l’effetto che stupisce e crea meraviglia, particolarmente evidente nella scelta delle inquadrature, nei movimenti di macchina e nell’attenzione estrema alla qualità delle immagini, della composizione, dei colori e delle luci.

Questi stilemi non sono tuttavia così distintivi. Sono anzi ricorrenti nella produzione video forse più diffusa della nostra attuale semiosfera: gli spot pubblicitari, nei quali scelte musicali ad effetto, aforismi e barocchismi abbondano. Certo, nella pubblicità le nebulose semantiche diventano spesso metafore fin troppo scoperte, perché sono espedienti per suscitare certe emozioni negli spettatori “bersaglio”. Questo non è per forza un titolo di discredito: è naturale che tra i vari settori della videosfera ci sia una continua osmosi, un’influenza reciproca, che alimenta ed è alimentata dall’enorme serbatoio dell’immaginario collettivo contemporaneo. Tuttavia la vicinanza stilistica tra il mondo della pubblicità e gli ultimi film di Sorrentino è significativa per il nostro argomento, perché rende più facile vedere in essi una continua oscillazione tra modo simbolico, da una parte, e rebus facilitati per compiacere le capacità interpretative dello spettatore, dall’altra. Il che contribuisce, come vedremo tra poco, alla drastica contrapposizione dei giudizi.

Prima però è opportuno approfondire un po' il riferimento al barocco. Uno dei teorici seicenteschi che hanno messo in luce le caratteristiche di quello che sarebbe stato chiamato "barocco" è il gesuita spagnolo Baltasar Graci*á*n. Nel suo trattato di retorica, pubblicato verso la metà del Seicento col titolo *Agudeza y Arte de ingenio*, Graci*á*n pone le basi di un nuovo senso del bello che sarebbe arrivato fino a noi. In esso è cruciale il concetto di "acutezza", cioè l'atto dell'intelligenza che intuisce e coglie i rapporti, le analogie e le differenze esistenti fra gli oggetti e le esprime con concetti, che saranno tanto più pregevoli quanto più faranno uso di audaci artifici. In questo modo, come spiega Remo Bodei, «il concetto – reso denso e profondo grazie a "misteriose connessioni", dissimilato attraverso sparse allusioni, alterato da artifici retorici che hanno il compito di eliminarne la semplicità – può piacere solo a colti estimatori che si sono liberati da ogni volgarità» (*Le forme del bello*, Laterza 1995).

Questa esaltazione teorica del barocco coincide con l'atto di nascita dell'aristocrazia del "buon gusto" e ha il sigillo dell'artificio. Ovvero del trucco. Ancora una volta, accanto al simbolo, ritroviamo il trucco. Non solo, troviamo anche l'idea che il bello, per distanziarsi dai gusti più facili e volgari, debba implicare qualcosa di nascosto, misterioso e difficile. Il che ci riporta alle "nebulose di significati" evocate dalle epifanie simboliche. E anche all'arte contemporanea. Infatti, secondo Bodei, l'esoterismo estetico che parte da Graci*á*n è l'inizio del movimento che porterà alla progressiva "complicazione" del bello nelle arti del Novecento; e che dalle avanguardie arriva fino ai "trucchi" dell'arte contemporanea su cui infierisce Jep/Sorrentino in *La grande bellezza*.

Dal trucco al simbolo e viceversa: un'altra prova dell'ambivalenza della coppia concettuale simbolo-trucco.

Perché Sorrentino è tanto amato quanto odiato

Questa ambivalenza permette di spiegare perché i critici di Sorrentino hanno gioco facile nel vedere, nel suo stile iper-epifanico, un artificio retorico per costruire un alone di mistero, profondità e poesia dove non ci sarebbe che ostentazione di "artisticità", seriosità, pensosità. E spiega perché i commentatori

entusiasti si fanno invece prendere dall'orgasmo interpretativo scatenato dalle nebulose simboliche. È come se *La grande bellezza* e *Youth* fossero quelle figure ambigue (la giovane/vecchia o il papero/coniglio) che si possono vedere solo in un modo o nell'altro. È questo loro stare su un crinale dal quale si può scivolare altrettanto facilmente sul trucco o sul simbolo che rende questi film così facili a odi o amori tanto virulenti.

È legittimo pensare che sia le metafore logore che le inedite nebulose di significati siano in primo luogo nello sguardo dello spettatore: chi vede un mucchio di banalità non può considerarle prove per condannare il film come banale; all'inverso, chi vede un concentrato di profondità non può decretare ipso facto il capolavoro. I "pro" possono accusare i "contro" di superficialità; i "contro" possono accusare i "pro" di sovra-interpretazione, dato che, in teoria, la lettura simbolica può trovare connessioni e interpretazioni ad libitum e trasformare qualunque metafora in una nebulosa di significati esoterici. Tuttavia, come ricorda ancora Eco, benché il simbolo rimanga «aperto, continuamente reinterpretabile», non è arbitrario e incontrollabile, «perché il contesto controlla la proliferazione dei significati».

Allora, quello che si può fare è mettere in relazioni le epifanie del film e vedere se dalla combinazione delle loro nebulose emerge un disegno con una sua coerenza, un senso apprezzabile e condivisibile (cioè valido non soltanto per l'interpretante). Se è vero che tradurre le epifanie significa ucciderle, solo guardandole con attenzione si può apprezzare la ricchezza cangiante delle nebulose che esse evocano. Oppure scoprire i trucchi che le simulano.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

