



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Paolo Sorrentino: Regista tra virtuoso showman e speleologo dell'interno.

Wirix-Speetjens, Jonatan Paul Adriana

Citation

Wirix-Speetjens, J. P. A. (2023). *Paolo Sorrentino: Regista tra virtuoso showman e speleologo dell'interno*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3657157>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



Universiteit
Leiden

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

Corso di Laurea Magistrale in Studi Letterari (Indirizzo Italiano)

Paolo Sorrentino

Regista tra virtuoso *showman* e speleologo dell'interno.

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Carmen Van den Bergh

Secondo esaminatore:

Chiar.mo Prof. Nidesh Lawtoo

Laureando:

J.P.A. Wirix-Speetjens

s1553704

Università di Leiden

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

I think that the search for beauty and emotions triggers my desire to make movies, and to express myself in an artistic way.

- Paolo Sorrentino (Jahn).

Indice

Indice.....	3
Premessa.....	4
Introduzione.....	8
Capitolo 1: Sorrentino studiato.....	14
1.1 La letteratura secondaria al volo d’uccello.....	15
1.2 La trinità di dibattiti.....	20
1.3 La dicotomia di <i>excessive style</i> : palliativo o strumento per un cinema impegnato?.....	22
1.3.1 Stile.....	24
1.3.2 <i>Content</i> e impegno.....	25
Capitolo 2: Come rispondere alla dicotomia?.....	30
2.1 La bellezza, il sublime e le <i>real human relations</i>	30
2.2 The Sorrentinian subject come <i>aesthetic catalyst</i>	35
2.3 Le conseguenze della Grande Bellezza.....	37
Capitolo 3: Le conseguenze de <i>Le Conseguenze dell’Amore</i>?.....	41
3.1 Sinossi del film.....	41
3.2 Titta e Jep: uomini solitari in <i>existential ennui</i>	42
3.3 Superficialità, rottura e sprazzi di bellezza.....	46
3.4 Il caso Sofia: <i>femme fatale</i> o <i>real human relationship</i> ?.....	50
3.5 Solo un trucco o un <i>stable ideology</i> ?.....	56
Conclusioni.....	60
Bibliografia.....	68
<i>Fonti primarie</i>	68
<i>Fonti secondarie</i>	69
<i>Sitografia</i>	73

Premessa

Non sono la persona che prenderebbe in considerazione di dipingere una citazione sui muri del mio appartamento, ma se mi chiedessi quale frase sceglierei, non ho nessun dubbio: l'epilogo di Jep Gambardella (Toni Servillo) nel film *La Grande Bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino:

“È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore:

il silenzio e il sentimento,

l'emozione e la paura,

gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza

e poi lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile.

Tutto sepolto nella coperta

dell'imbarazzo dello stare al mondo:

bla, bla, bla, bla.

Altrove c'è l'altrove,

io non mi occupo dell'Altrove.

Dunque, che questo romanzo abbia inizio.

In fondo è solo un trucco, sì, è solo un trucco.”

Durante i miei studi universitari, è durato fino alla fine della triennale per rendermi conto che il cinema può essere un mezzo di comunicazione artistico che ha il potere di portare un messaggio sociale e impegnato a un vasto pubblico almeno quanto lo possa fare un libro. Ho completato la mia laurea triennale con una tesi sulla rappresentazione della città di Napoli nei film di Matteo Garrone e sulle sorprendenti somiglianze con il modo in cui il filosofo tedesco Walter Benjamin descrisse la città del sud Italia già un secolo prima.

Mi sono divertito molto a scriverla perché l'argomento univa in sé storia, cultura e cinema, ma ne sono rimasto anche un po' insoddisfatto. I legami tra Garrone, il Neorealismo e la città di Napoli sembravano abbastanza ovvi ed era bello poter stabilire una connessione tra un testo filosofico e un film del XX secolo, tuttavia avrei voluto approfondire ulteriormente il tema. Ora, arrivato alla laurea magistrale, vorrei approfondire un altro regista italiano, per essere precisi napoletano, che in quegli anni stava già rubando la scena sul palco internazionale e i cui film e serie mi appassionavano tutti, senza eccezioni. La mia fascinazione personale è iniziata con *La Grande Bellezza*, un film che ho rivisto ormai una quindicina di volte e nel quale continuo a scoprire nuovi strati, nuovi messaggi e nuovi significati. Oltre ad essermi appassionato personalmente per questo film e successivamente per gli altri suoi lavori, mi ha colpito il fatto che molte persone intorno a me pensavano che i film di Sorrentino fossero più che altro strani. Ho sentito spesso dire che i suoi film erano semplicemente bizzarri: incomprensibili e apparentemente casuali esplosioni di belle immagini e parole, ma senza una narrativa chiara, senza un messaggio o un significato profondo.

Mi incuriosiva che la mia esperienza con le opere sorrentiniane fosse così diversa da quella di altri. Nel corso dei miei studi della laurea magistrale, mi sono già cimentato nell'analisi di Jep Gambardella e della sua corrispondenza con il topos del *flâneur*. Tutto bene, le somiglianze c'erano chiaramente: il personaggio di Gambardella si inseriva bene in un certo quadro artistico del *flâneur*. Però, mi è rimasta la stessa sensazione di essere insoddisfatto. Durante i miei studi a Leiden, ho avuto l'onore e il piacere di impegnarmi come membro del cosiddetto *Opleidingsbestuur* e anche per due anni della direzione della Facoltà. Lì si parla spesso dell'importanza e del valore delle discipline umanistiche nella nostra società attuale e di come a volte siano sottoposte a forti pressioni economiche e politiche. Per la maggior parte degli studenti di *Humanities*, l'importanza dello studio delle lingue, delle culture, dell'arte e della storia è ovvia, ma la sfida sta in usare le nostre conoscenze per renderla evidente ed

accessibile anche al mondo fuori dell'accademia. Con una parola popolare al giorno d'oggi, questo si chiama "impact".

Che l'argomento di questa tesi dovesse avere a che fare con l'Italia e con Paolo Sorrentino era quindi scontato e già basato su motivazioni personali. Anche l'argomento doveva andare oltre a uno studio che riguardava piuttosto intorno alla produzione accademica e che si limiterebbe così a una discussione seccamente accademica, come quali concentrati principalmente sulla ricerca di sfumature in ciò che gli esperti avevano già descritto. A poco a poco, gli ingredienti hanno formato una ricetta: le opinioni opposte sul valore delle opere di Sorrentino, il fervido desiderio di voler toccare un tema sociale con questa tesi (*impact!*) e, infine, le opere di, tra altri, lo scrittore Michel Houellebecq e lo psichiatra Dirk De Wachter. Per quanto mi riguarda, questi ultimi due scrivono sulle più grandi sfide della nostra società: l'alienazione sociale, l'individualizzazione e la mancanza di ciò che è il senso della vita. Aumentano continuamente le preoccupazioni per la salute mentale dei giovani, cresce il grado dell'individualizzazione nelle grandi città e la mancanza di solidarietà si afferma sempre di più nelle nostre società iper-urbanizzate e neoliberali.¹ Sorrentino, secondo me, riesce in modi unici e ingegnosi a trasmettere un messaggio che va contro certe di queste tendenze nella nostra società.

In generale, l'arte svolge in generale una funzione da aspirapolvere nel senso che può pulire e far vedere al pubblico ciò che c'è "sotto il blah, blah, blah" (Jep Gambardella ne *La Grande Bellezza*). Invita così un lettore o spettatore a riflettere su ciò che conta davvero nella vita attraverso un sorriso, una lacrima o un altro modo della marea di emozioni umani che vengono provocate da sempre tramite l'arte. La misura in cui l'arte riesce, però, ad assumere

¹ Personalmente sono molto toccato dalle opere dello psichiatra-psicoterapeuta Dirk De Wachter, dello scrittore Michel Houellebecq, del filosofo Emmanuel Lévinas e del filosofo-psicologo Alain De Botton, che scrivono sulla palese mancanza di significato e di valore che molte persone sembrano sperimentare nella loro vita. Ci sono anche, purtroppo, le dure statistiche: quasi il 38% degli europei soffre di depressione, disturbi d'ansia, insonnia o demenza, e le professioni sociali sono sempre più sotto pressione (De Wachter 2012).

questo ruolo, va sempre più misurata dal suo successo quantitativo. L'incarico che ho assunto alla fine è stato allora di tentare di fornire anche una teoria sull'importanza qualitativa del cinema di Sorrentino. Ovviamente non solo per convincere la mia famiglia, gli amici e i colleghi del valore delle sue opere, ma anche per capire meglio ciò che mi ha toccato sin dall'inizio nel suo lavoro.

Infine, potrei spendere varie linee a ringraziare le tante persone che mi hanno aiutato, perché scrivere questa tesi è stato tutt'altro che facile. Ci sono stati molti fattori professionali e anche personali che hanno reso la sfida un po' più grande; tuttavia, non sarebbe mai stato possibile senza l'infinita pazienza e premura della mia relatrice Carmen Van Den Bergh. È stata lei a ispirarmi a pensare fuori dagli schemi, ad interessarmi al cinema italiano e a spingermi a sintetizzare i miei interessi personali e la mia formazione accademica. Inoltre, ringrazio i molti amici e la mia ragazza che mi hanno sostenuto in vari modi dall'estate del 2022, motivandomi a lavorare insieme fuori casa o distraendomi nei momenti in cui stavo vivendo una grave forma di *writer's block*. Anche il sostegno della mia famiglia è stato indispensabile, e temo che consegnare questo lavoro sia per mia madre e i miei nonni un maggiore rilievo che per me. Dunque, che questa tesi abbia inizio... In fondo, "è solo un trucco"!

Introduzione

“Non sono mai stato amato da nessuno, io” sbotta improvvisamente Titta Di Girolamo, seduto di fronte al direttore dell'albergo in cui vive da anni. La scena del film *Le Conseguenze dell'Amore* (2004) dura solo pochi secondi e la conversazione è costituita solo da questa frase e dalla insignificante frase del direttore dell'albergo che la precede. Perché questa citazione può essere considerata così emblematica per questo film e, per estensione, forse del modo in cui il regista, Paolo Sorrentino, costruisce i suoi film?

Di Paolo Sorrentino si possono dire tante cose, ma dire che ha avuto già un successo immenso è un *understatement*. Con tanti altri premi, 5 David di Donatello, il Premio Jury al Festival di Cannes e un Academy Award nell'arco di soli 10 anni, è senza dubbio il regista italiano più famoso nel mondo odierno. Questo lo pone in una posizione solitaria secondo l'opinione pubblica, ad esempio secondo Gabriele Niola che scrive che “gli unici nomi che accomunano estero e Italia sono quelli di Paolo Sorrentino, Pierfrancesco Favino e Nanni Moretti. Per il resto sono due mondi separati” (Niola). Desta così domande sullo status internazionale della produzione cinematografica italiana che secondo alcuni esperti si trova in crisi o ha appena attraversato momenti di crisi, a causa della *commedia all'italiana* e del *cinepanettone* che suscitano successo nazionale ma niente di più (Picarelli).

Un'attitudine molto critica riguardo alla produzione cinematografica italiana contemporanea è evidenziata anche dal giornalista Hakim Zejjari al festival di Cannes: “the hostility of some Italian critics became clear to him at the premier in Cannes, where he watched it [*La Grande Bellezza*] sitting among foreign and Italian journalists” (Barry). Non è molto sorprendente che il cinema italiano venga sempre guardato con gli occhi di Argo prendendo in considerazione la lunga e ricca storia illustrata di esso con grandi nomi che hanno avuto successi immensi sulla scena internazionale come Fellini, Petri, Rosi, Rossellini, Bertolucci e Leone. Oltre questo, la cinematografia italiana è stata caratterizzata da correnti uniche ed innovative

come il Neorealismo, *le cinéma d'auteur* e varie forme di *impegno* che vengono studiati fino adesso (Bondanella e Pacchoni; Marcus "Italian Film"). In quale modo allora si allaccia Sorrentino a questa storia e in qual modo viene considerato dagli accademici, allora? A prima vista il successo di Sorrentino e il valore del suo cinema sembrano essere sottovalutati, ad esempio, nel capitolo 16 del *History of Italian Cinema "A Fellinian Ascendant"* in quale si crea il bisogno di confutare la nozione che "Sorrentino's attraction toward Fellini's cinema is not simply spurred by marketing needs" (Marcus "Italian Film" 567) per poi constatare che c'è "surprising emotional depth and dignity" (Idem: 570). Sono menzioni che sembrano piene di pregiudizi e che meritano maggiori ricerche e attenzioni, come viene confermato anche da Mariani come fine del volume alla sua cura (Mariani xxvii-xxviii).

Che ci siano più domande che risposte sullo stato e l'apprezzamento del cinema di Sorrentino, è stato recentemente evidenziato anche dal critico cinematografico Alexander Marlow-Man, che nomina subito un consenso generale: il cinema di Sorrentino non ha ancora "received the academic scholarship it deserves" (Marlow-Mann "Review" 287). Magari è per questo che a volte in volumi recenti sulle sue opere, qualche analisi è costretta a temi che considerano che il regista sia un imitatore di Fellini che a tratti si dimostra sorprendentemente profondo. È davvero tutto ciò che lo porta ad essere in portabandiera del suo paese all'estero e ad aver vinto un *Oscar*, un *Fellini-copycat* che sorprende a volte con una propria identità? Non vi sono altre tracce nel suo lavoro di quei giorni di gloria del cinema italiano che hanno segnato il mondo del film nel secolo scorso o altri aspetti che lo rendono così proficuo?

Come proseguire allora a rispondere alla richiesta di Marlow-Mann di studiare più il prodigio del cinema internazionale del Vomero? Le difficoltà di raggiungere una comprensione coerente sul cinema di Sorrentino vengono confermate ancora una volta da Millicent Marcus che presta attenzione al regista partenopeo in due capitoli dedicati solamente a lui nel suo recente volume *Italian Film in the Present Tense*. Persino *La Grande Bellezza*, il suo

capolavoro, viene considerato un *isolated case* nel volume in quale Marcus tenta di fornire una panoramica del cinema italiano contemporaneo (Marcus “Italian film” 15-16). È difficile trovare un punto di partenza tra le tante pubblicazioni italiane ed internazionali che si focalizzano spesso sulle sue opere più recenti da prospettive varie. Poi, i tentativi ci sono per richiamare i tempi gloriosi e riconoscerli nell’opera di Sorrentino: “[Sorrentino] recalls the auteur cinema of the so-called golden age” (O’Leary 19).

Peraltro, è visibile una divisione cronologica nella ricezione delle opere di Sorrentino, che consiste nel fatto che la produzione accademica è esplosa dopo il successo enorme internazionale del film *La Grande Bellezza* (2013). Prima di allora, il regista napoletano veniva menzionato in capitoli di antologie sul cinema italiano o in articoli e interpretazioni sul suo lavoro - per lo più in lingua italiana - che apparivano su siti internet o in articoli. Dopo il 2013, però, il numero di pubblicazioni si è scatenato ed è cresciuto enormemente. Dopo una serie di pubblicazioni e raccolte italiane sui *Leitmotiv* che rendono il cinema di Sorrentino così speciale e unico nella tradizione cinematografica italiana, sono usciti di recente, nell'arco di due anni (2020-2021), anche un volume in tedesco, una raccolta di saggi in inglese a cura di Annachiara Mariani e una prima monografia in inglese di Russell Kilbourn. Potremmo quindi indicare l’anno 2013 come un momento cardine, uno spartiacque in termini di ricezione critica dell’opera di Sorrentino, dove il successo iniziale è recepito soprattutto in ambito italiano, prima, per poi essere esteso alla critica internazionale.

Tuttavia, un filo conduttore nel suo cinema è ancora a grande distanza, come sottolinea anche Giancarlo Lombardi quando scrive nella prefazione del volume a cura di Mariani che il libro consiste in “polyphonic contributions [...] on recent works [of Sorrentino]”, aggiungendo che non è proprio facile riconoscere i denominatori comuni che definiscono il cinema di Sorrentino (Mariani “Cinema and Television” xvi). Ciò che sappiamo è che il suo lavoro e il suo successo continuano a suscitare domande e che, come lo descrive Kilbourn: “Sorrentino

now embodies the contradictions of the contemporary transnational auteur” (Kilbourn 2020: 174). Non solo viene accusato di aver semplicemente copiato Fellini o di aver operato in base a convinzioni di *marketing* (Bondanella e Pacchoni; Wood), ma la contraddizione onnipresente è quella menzionata da Frank Burke, scrittore del *Companion to Italian Cinema*, quando dubita sul modo in cui collocare Sorrentino tra “virtuoso showman con poco o nessun spessore psicologico o culturale” e un regista che usa lo stile per rivelare aspetti sociali e psicologici (Burke 2021). Solo la tesi che il cinema di Sorrentino non è più che opere stilistiche ed esteticamente curate, solleva delle domande tra tanti esperti, ma anche tra tanti spettatori.

In questo studio verrà cercato di fornire una possibile risposta alla domanda di Burke che, come vedremo, è solo la punta dell'*iceberg* in cima ai tanti dibattiti riguardo al cinema sorrentiniano. L'ipotesi in questo saggio sarà che le opere di Sorrentino hanno infatti uno spessore psicologico, filosofico, culturale eppure sociale tramite un filo conduttore che verrà definito con ciò che Michela Barisonzi, accademica americana-italiana, definisce *real human relationships*. In questa tesi verrà indagato, allora, in quanto si potrebbe dire che Sorrentino è un regista che dà priorità ad elementi di stile, prima di voler presentare agli spettatori un cinema profondamente filosofico e psicologico. Esplorando la parte dell'accademia che sostiene che Sorrentino cerchi, infatti, di fare film di uno spessore profondo, verrà studiato qui in quale modo il regista partenopeo cerca di impegnarsi tramite lo sviluppo del protagonista nei suoi film. Il modo in cui Sorrentino presenta lo sviluppo del suo protagonista in due film che sono, a prima vista, abbastanza differenti, potrebbe condurre a più comprensione sul fulcro del cinema di Sorrentino.

Il compito primario da compiere in questa tesi di laurea magistrale è quello che il volume di Sainati su Sorrentino chiama “sintetizzare”. In questo caso, quindi, si tratta di fare uno *zoom-out* e di scorrere la produzione letteraria italiana e internazionale su Sorrentino per identificare i dibattiti esistenti che hanno legami con l'argomento centrale di questo saggio.

Sintetizzare significa quindi provare a costruire un ponte tra gli studi critici italiani e quegli stranieri sull'opera di Sorrentino, ma anche tra i diversi campi di ricerca che si sono aperti con i filoni di quell'illustre passato del cinema italiano, nonché con campi di ricerca relativamente nuovi come i *Gender Studies*, *l'Ecocinema* e i *Celebrity Studies* (Mariani "Cinema and Television"). Alla fine, si tratta della ricerca di qualcosa che potrebbe essere una costante nell'opera di Sorrentino, un filo conduttore che risponde allo stesso tempo a un dibattito aspro spiegato sopra con le parole di Burke.

Così, alla fine del capitolo 1.1, emerge una panoramica gestibile dei principali dibattiti intorno all'opera di Sorrentino. Questa panoramica dello stato d'arte fornisce un buon punto di partenza per poi argomentare perché la ricerca sul rapporto tra stile, contenuto e rappresentazione della bellezza nei film di Sorrentino sia uno dei dibattiti più urgenti che merita maggiore attenzione. Il capitolo 1.2 illustra quali sono i tre dibattiti che attualmente richiedono o hanno già richiesto la maggiore attenzione nella ricerca sull'opera del regista napoletano fino adesso. Capitolo 1.3 prende poi in considerazione la dicotomia che alcuni sembrano vedere come uno spartiacque nell'opera di Sorrentino. Si tratta di *excessive style* senza contenuto o di uno stile come strumento per dare ai suoi film una profondità filosofica, emotiva e psicologica? Nei capitoli 1.3.1 e 1.3.2, i termini *Style* e *Content* vengono anche brevemente delineati per condurre l'indagine in modo chiaro.

Dopo aver individuato e spiegato la presunta dicotomia tra stile e contenuto, sarà necessario trovare una risposta alla misura in cui tale dicotomia esista effettivamente nei film. Il capitolo 2.1 suggerisce di adottare la teoria di Michela Barisonzi come ipotetico filo conduttore per trovare una risposta costante alla scissione artificiale tra forma e stile. La sua teoria non è necessariamente completamente innovativa, ma offre una premessa chiara che, come si vedrà, ha già trovato maggiore risonanza nella letteratura precedente sull'opera di Sorrentino. Si presta quindi attenzione anche alle varie risposte, o alla loro mancanza, che sono

state formulate da altri studiosi. Posso già rivelare che Barisonzi e la sua teoria usciranno vittoriose da questo punto di vista. Il capitolo 2.2 spiega come la teoria di Barisonzi vada studiata meglio attraverso la lente dei protagonisti sorrentiniani. Segue un breve studio del chiaro consenso prevalente sulle caratteristiche distintive di questi protagonisti, dopo di che anche questa lente verrà fornita da un chiaro quadro teorico in cui verranno inclusi le teorie di Kilbourn, Cangiano e Sainati sul protagonista tipicamente sorrentiniano. Il capitolo 2.3 spiega perché il film *Le Conseguenze dell'Amore* rappresenti un ottimo caso di studio per presentare la teoria di Barisonzi sia come possibile *Leitmotiv*, sia come risposta all'ormai nota dicotomia.

Nel capitolo 3 arriverà il momento dell'analisi più rigorosa che applica la teoria di Barisonzi al film *Le Conseguenze dell'Amore*. Il capitolo 3.1 presenta un breve riassunto della trama del film. Nel capitolo 3.2, in seguito, si considerano le evidenti somiglianze e differenze tra Titta Di Girolamo e Jep Gambardella, i due protagonisti rispettivamente del film citato e de *La Grande Bellezza*. Il capitolo 3.3 approfondisce poi il razzo a tre stadi con cui Sorrentino, secondo la teoria di Barisonzi, cerca di dimostrare la vera bellezza nelle *real human relationships* attraverso lo sviluppo dei suoi protagonisti. Successivamente, ci soffermeremo sul ruolo di Sofia (Olivia Magnani) ne *Le Conseguenze dell'Amore* perché nel film i personaggi hanno molteplici funzioni. Sofia ha un ruolo molto importante nella trama e su come si svilupperà lo stato emotivo e psicologico del personaggio principale. Infine, nel capitolo 3.5 verrà preso in considerazione un contesto più ampio. Nello specifico, si tratta delle interpretazioni moderniste e postmoderniste che circondano i film di Sorrentino. Chi vuole dare una risposta al divario stile/contenuto dovrebbe rendersi conto che Sorrentino stesso magari sia un regista che non vuole offrire risposte alla fine dei suoi film. La teoria di Barisonzi offre, però, un *framework* nel quale c'è un messaggio chiaro e tondo nel suo film più famoso. Sostiene così una lettura piuttosto modernista che verrà trattata e applicata a *Le Conseguenze dell'Amore*.

1. Sorrentino studiato

Partiamo da ciò che Paolo Sorrentino stesso conferma in varie interviste e durante il suo TedTalk a Reggio-Emilia: egli sembra dimostrare scarso interesse riguardo alle critiche e alle numerose teorie che circondano il suo cinema. Descrivendo il mondo del cinema e il mestiere del regista come 'il regno dei dilettanti', in quale le migliori idee nascono dalla noia dell'universo reale e da un tipo di ansia e frustrazione con il mondo (Tedx Talks). Questo disinteresse nel definire uno stile ben definito si manifesta anche nel modo monotono, ironico e annoiato con cui Sorrentino si esprime durante il TedTalk del 2011. Infatti, un commento su YouTube suscita sorrisi, poiché viene paragonato l'atteggiamento del regista partenopeo a un personaggio che sembra essere da ideato da lui stesso: “Sorrentino è un perfetto personaggio di Sorrentino” (filippodisanto3868). Ovviamente, la mancanza di entusiasmo da parte del regista non impedisce agli accademici e ai critici cinematografici di esprimere le loro opinioni sulle opere di Sorrentino. Per dire la verità, lo hanno fatto in grandi quantità.

Nell'arco di venti anni, Paolo Sorrentino ha realizzato dieci film di cui è stato sia il regista che lo sceneggiatore. Inoltre, ha realizzato due serie televisive, ha scritto due romanzi e ha partecipato a varie produzioni, inclusi spot pubblicitari per Campari, Dolce & Gabbana e Bulgari. Riguardo alla sua produzione cinematografica, i film e il dittico televisivo “The Young Pope” (2016) e “The New Pope” (2019) hanno suscitato una marea di analisi. La produzione accademica riguardante le sue opere ha seguito visibilmente il percorso del successo, sia a livello nazionale che internazionale. Particolarmente dopo i primi successi di rispettivamente *Le conseguenze dell'amore* (2004) e *Il Divo* (2008), la sua fama si è consolidata definitivamente con il trionfante riconoscimento agli Academy Award per *La Grande Bellezza* (2013). Fornire una rassegna completa e comprensibile di tutti i saggi usciti sul suo cinema non è una cosa evidente, ma per arrivare a un punto in cui ci si sente all'altezza di poter aggiungere qualcosa

alle tante discussioni sul suo cinema, bisogna scorrere a volo d'uccello le pubblicazioni più significative che sono state pubblicate negli ultimi anni.

1.1 La letteratura secondaria a volo d'uccello

Tra i primi saggi sulla produzione cinematografica di Sorrentino, tranne le solite recensioni dei suoi film, verranno menzionati qui soltanto quelli che hanno ancora vasta eco presso le recenti discussioni sul regista e sulla sua opera. Come si vedrà in questo capitolo sullo stato dell'arte della letteratura cinematografica di Sorrentino, il dibattito accademico segue in grandi linee tre filoni principali: (1) quello del *cinema d'auteur* e dell'impegno, (2) la rappresentazione della donna e (3) il discorso su *style* e *content*. Queste tre categorie vengono trattate brevemente in questo capitolo, tuttavia la verità è che una mole di articoli e saggi sono stati pubblicati che non si fanno incasellare così facilmente. Questo è ciò che viene provato, ad esempio, dal recente volume a cura di Annachiara Mariani in cui vari campi di studio sono stati raccolti. In un saggio breve come questo, non è possibile prendere in considerazione la mole di pubblicazioni, di saggi, recensioni e interviste sulle opere di Sorrentino, anche se sarebbe davvero interessante farlo. Invece, tratteremo alcuni dei più importanti. Anche se le opinioni sull'opera di Sorrentino sono molto divise, sembra che ci sia un consenso quasi condiviso tra tutti gli accademici: “until very recently, his cinema has not received the academic scholarship it deserves, with only a handful of useful – but not definitive – books in Italian and a smattering of monograph and journal articles in English” (Marlow-Mann “Review”).

Se prendiamo in considerazione i volumi più estesi sul cinema di Sorrentino, si passa subito al 2017 ad alcuni dei “not definitive books in Italian” (Idem). Più precisamente alla pubblicazione di Simonetta Salvestroni, un volume in cui vengono trattati i quattro film *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *Il Divo*, *La Grande Bellezza* e *Youth* (2015). In questo saggio Salvestroni descrive i quattro film in ordine sparso e si focalizza su questa selezione perché in

essi “è maggiormente evidente il talento e la forza immaginativa del regista” (Salvestroni 83). Oltre ad analisi profonde dei film, Salvestroni propone anche una propria chiave di lettura del cinema sorrentiniano, basandosi su citazioni del regista stesso. Come nucleo del cinema di Sorrentino, vengono menzionati il tema della giovinezza come condizione mentale (Idem 9) e “quello dell'espressione di bellezza che la vita ci offre” (Idem, 8). Riguardo all'analisi dei protagonisti, Salvestroni li descrive come individui sofferenti, che hanno compiuto scelte sbagliate nella vita, ma che diventano consapevoli di queste decisioni nel corso del film (Idem, 7). Ciò che Marlow-Mann definisce “non definitive” si presta bene al volume di Salvestroni perché non fornisce davvero una conclusione coerente sul cinema di Sorrentino o su ciò che lega la sua opera come filo rosso.

Più o meno allo stesso tempo, sempre nel 2017, Franco Vigni ha pubblicato *La Maschera, Il Potere, La solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Nel saggio si cerca di “sintetizzare bene alcuni spunti capitali di Sorrentino” tramite un’analisi di tutte le opere del regista partendo dai film a cui ha partecipato da scenarista fino alla serie *The Young Pope*. Benché la ricerca non venga presentata in un modo che si allaccia chiaramente a dibattiti accademici, anche Vigni pone ciò che forma, secondo lui, il nucleo continuo delle opere di Sorrentino: “squarci di vite colte nel momento di perdizione” per arrivare alla fine sempre “quel nucleo di umanità che fa risaltare di essi [personaggi] la loro grandezza” (Vigni “Memorie del sottosuolo” 60). Questa tesi viene rafforzata pure nella presentazione del libro con le parole dantesche di Claudio Carabba: “i cavalieri perdenti di Sorrentino [...] a metà del cammino, l’uomo non è più lui e difficilmente potrà ritrovarsi” (Carabba 33).

Due anni dopo è stato pubblicato un piccolo volume a cura di Augusto Sainati in cui sono stati raccolti più di 15 brevi saggi su tematiche generali nei film di Sorrentino, seguiti da brevi analisi di ogni film fatto dal regista napoletano, dal primo film fino all’ultimo al tempo della pubblicazione, nel 2019. Sainati fornisce nella sua introduzione un insieme di tematiche

più ampio rispetto alle ricerche pubblicate prima. Il fulcro del cinema di Sorrentino è, secondo Sainati, che i personaggi, come il regista, sono irrequieti, stanno sempre cercando qualcosa. Per Sainati l'oggetto della loro ricerca consiste nell'aspirazione di trovare la verità parabolica o estetica, da parte del regista; tuttavia, al livello dei protagonisti ciò che può essere trovato, resta sempre un po' meno concreto. Magari la risposta alla ricerca è proprio che non c'è niente da trovare, propone Sainati. Se ci fosse un bersaglio delle ricerche da parte del regista e dei suoi personaggi, Sainati lo descriverebbe come ricerca "del sublime e della bellezza" (Sainati 5-7). Ciò che viene mostrato dalla sua esitazione a formulare una tesi definitiva (o *definitive*, ricordiamo qui di nuovo Marlow-Mann), è già un primo spunto per una discussione che verrà trattata più avanti nel saggio che riguarda se il cinema di Sorrentino sia in essenza modernista o postmodernista. In realtà il volume di Sainati offre più che altro una collezione di brevi spunti che riguardano soprattutto temi come la melanconia, gli spazi e il tempo e un elenco di letture su ogni film che ha fatto il regista napoletano fino al 2019.

Più recentemente, si è scatenato definitivamente l'interessamento accademico internazionale per il cinema di Sorrentino. Sin dall'uscita di *Il Divo*, *This Must Be the Place* e *La Grande Bellezza*, i film del regista partenopeo sono diventati opere di respiro internazionale, stimolando anche delle indagini e pubblicazioni accademiche, anche se piuttosto sparse, più zelanti. Ciò che è risultato nella pubblicazione della prima monografia sull'opera intera di Sorrentino in inglese (Kilbourn "Commitment to Style"), di una prima raccolta di saggi in inglese (Mariani "Cinema and Television") e persino di un volume in tedesco (Alexius et. al.).

Soffermandosi brevemente su questi volumi per capirne il fulcro, si inizia dal "first comprehensive overview of Sorrentino's film and television work in English" da Kilbourn. La monografia si caratterizza per un livello di ricerca più trascendente nel senso che Kilbourn presenta delle novità con il suo approccio molteplice. Si focalizza molto di più sulle caratteristiche e tecniche cinematografiche in un quadro teorico accademico ampio e meno su

analisi personali e filosofici rispetto ai volumi italiani. Oltre questo, il modo in cui cerca di allacciarsi ai grandi dibattiti che circondano il cinema italiano intero da una prospettiva internazionale, dà molto valore al volume. Passano in rivista temi principali come il neorealismo, *Auteurism*, intermedialità, transnazionalità, la condizione del cinema italiano, aspetti sessisti nei suoi film e il loro valore e impegno etico (Kilbourn XI-XXVIII). Si basa su teorie ben note come quelle di Mulvey, Deleuze, Marcus, Kracauer e Barthes (Burke). Ciò che sembra mancare un po' è la connessione alle tante ricerche fatte in italiano sul cinema di Sorrentino. Così il “*comprehensive overview in English*” rischia di restare un ricchissimo documento sulle opere sorrentiniane, pur restando abbastanza isolato da tutte le ricerche fatte prima. In questo senso, un incarico da continuare ad assumere è quello di “sintetizzare” tutti i contributi al dibattito accademico su Sorrentino (Sainati 60).

L'incarico assunto da Annachiara Mariani, a sua volta, rappresenta un'ulteriore storia. Già nell'introduzione si fa cenno al fatto che si tratta della “prima raccolta di saggi in lingua inglese su Sorrentino”, la quale affronta “polifoniche contribuzioni” (Mariani “Cinema and Television” xvi). La grande forza del volume è che colla tantissime prospettive diverse e campi di ricerca in categorie ampie che risultano in capitoli (1) sull'*ethos* del regista, (2) sugli spazi che usa, (3) sulla psiche dell'autore e (4) sul personaggio del papa postmoderno di Jude Law in *The Young Pope*.

Mariani stessa nella sua introduzione prova a creare un tipo di margine fissa che circonda tutti i contributi, menzionando “self-introspective and contemplative art” definito da “existential dilemma's, inner moral struggles and deep introspections e personae in moment of decline (...) melancholy (...) and regret” (Idem, xvi-xvii). Ma, con contributi che riguardano sia l'ecocinema, sia il post-umanismo e persino un saggio che si avvicina al campo dei Celebrity Studies, il volume ha quasi un effetto confondente.

Oltretutto, però, è riuscita ad aprire il campo di ricerca con nuovi studi ed approcci innovativi nei confronti al cinema di Sorrentino. Di più, Mariani cerca di affermare che il cinema sorrentiniano è uno che si fa nominare ‘cinema d’autore’ nel senso industriale e autentico, tramite un’impronta personale che si fa pure legare all’impegno postmoderno (Idem: xvii-xxx). Infine, Mariani afferma anche di voler sfatare alcuni pregiudizi, come quello che riguarda Sorrentino come *Fellini-copycat* (Mariani “Cinema and Television” xxvii-xxviii).

Marlow-Mann scrive che il volume di Mariani “provides a provocative, wide ranging and thought-provoking overview of Sorrentino’s originality and significance (...) this exciting new collection will only serve as a spur to further scholarship” (Marlow-Mann “Review” 288). Sostiene però che Mariani non sia riuscita veramente a fornire risposte chiare alle discussioni che si fanno già da anni intorno alle opere di Sorrentino (Ibidem).

Inoltre, sono degni di nota i volumi di Björn Hayer, Lucas Curstädt e Christian Alexius e quello di Gallico. In *Paolo Sorrentino: Das Werk eines Ästheten* i tre ricercatori tedeschi hanno preso come metà il “veröffentlichung im deutschsprachigen Raum” delle opere di Sorrentino con un focus sui film. In solo tre capitoli vengono trattati gli argomenti del “*Reflexion von Schönheit und Pathos*”, “*das Ideal wahrer Schönheit*” e “*Anthropomediale Szenen*”. Anche se gli accademici tedeschi non hanno consultato nessun (!) saggio italiano su Sorrentino per il loro libro, è notevole che si immergano ampiamente nei tre grandi dibattiti già elencati qui sopra. Così, l’idea di “bellezza reale” è al centro del volume, ma anche il rapporto tra il regista e vengono affrontati il neorealismo e la nozione di “*Auteurismus*”. Anche l’immagine delle donne passa in rassegna nel secondo capitolo. Gli autori si sono concentrati principalmente sul film *La Grande Bellezza* e si sono soffermati maggiormente sugli aspetti tecnici del lavoro della macchina da presa.

Infine, Vittoriano Gallico offre nel suo *L’Opera di Paolo Sorrentino* uno studio comparativo tra lo stile cinematografico di Sorrentino e quello di Scorsese e Fellini (Gallico).

Gallico tenta di rintracciare in quanto si potrebbero riconoscere le influenze peculiari di Fellini e Scorsese su Sorrentino, poiché sono tra i due registi che il regista ha citato spesso come fonti di ispirazione, particolarmente nel suo *speech* agli *Academy Awards*. Gallico smaschera chiaramente la nozione di Sorrentino come *Fellini-copycat* e neppure come copiatore di Scorsese nel senso che Sorrentino presenta nei suoi finali spesso “un ordine ritrovato” invece di un “disordine da una forza centrifuga” in cui consiste spesso il finale dei film di Fellini (Capra). L’influenza scorsesiano starebbe nei personaggi sorrentiniani che rimangono sempre al centro della narrazione, secondo Gallico. Egli non si sofferma molto sui tre dibattiti centrali sul cinema di Sorrentino, tranne su quello che riguarda “il semplice rimpianto di un’aspettativa estetica mancata (...)” e all’incarico assunto dai suoi protagonisti di “rilevare l’originalità” (Toni). Nonostante il valore del contributo, pur in questo volume, sembra un peccato non prestare più attenzione alle opere di Sorrentino prima del 2008.

1.2 La trinità di dibattiti

Da questa breve panoramica delle principali opere e raccolte pubblicate sul cinema di Sorrentino finora, si intuiscono subito quali sono i grandi temi che ricorrono in ogni periodo e in ogni forma di pubblicazione sul suo lavoro. Per dare un valido contributo al dibattito accademico, è importante identificare e affrontare questi punti di contrasto prima di aggiungere la mia opinione personale. Pertanto, le tre categorie che si possono distillare chiaramente riguardano:

- Come si rapporti l’opera di Sorrentino con *Auteurism* e impegno, due termini della tradizione cinematografica tradizionale italiana;
- In quanto Sorrentino sia originale e in quanto sappia dare sostanza ai suoi film o in quanto si tratti di un cinema stilisticamente forte ma debole nei contenuti;
- La rappresentazione sessista della donna nei suoi film.

Riguardando le opinioni sulla stampa di Sorrentino come regista-*auteur* classico, Kilbourn sembra essere l'unica eccezione alla stragrande maggioranza che vede in Sorrentino una rinascita di quella tradizione. Marlow-Mann, Mariani, Holdaway e Rorty sono tutti d'accordo che Sorrentino si allaccia a ciò che Mariani chiama “cinema industriale d'autore” (Mariani “Cinema and Television” xviii) e come “fully-fledged auteur” (Marlow-Mann “Review”). Sul tema dell'impegno, molti rimandano all'articolo sull’“impegno postmoderno” elaborato da Antonello e Mussgnug, in cui il termine viene ricalibrato e ne vengono presentate diverse elaborazioni, tra cui i film di Sorrentino. Mariani, tra tanti altri, segue indiscutibilmente la loro posizione (Mariani “Cinema and Television” xvii-xxx). Sorrentino viene invariabilmente citato come esempio di quella rinnovata forma di impegno che può essere trasmessa allo spettatore, tra l'altro, attraverso lo stile. Per Kilbourn, a sua volta, si tratta di impegno etico (Kilbourn “Commitment to Style” XI-XXVIII). Questo argomento verrà approfondito nel presente lavoro.

L'idea dello stile come discorso (per mostrarsi un regista impegnato) ci introduce senza soluzione ben definita in quel secondo dibattito che riguarda la dicotomia che si instaura tra coloro che descrivono lo stile di Sorrentino come *eccessive* (Tuan) e anche privo di qualsiasi messaggio serio e significativo, mentre la maggior parte degli altri accademici - perché altrimenti ne scriverebbero (?) - ritiene che l'opera di Sorrentino, attraverso una combinazione unica di stile, contenuto e unicità, porti una forma innovativa di cinema d'autore transmediale e transnazionale che ha dimostrato di fare presa anche su un vasto pubblico. Questo dibattito è forse il più controverso di tutti quelli che ruotano intorno a Sorrentino, poiché riguarda non solo il significato ma anche il valore intrinseco del suo lavoro. Le recensioni accademiche della monografia di Kilbourn da parte di Burke e Brandys, di cui si parlerà più avanti, dimostrano che il dibattito è ancora molto acceso e rilevante da menzionare.

Un aspetto della critica su Sorrentino che non va dimenticato, riguarda gli elementi misogini che vengono associati con il suo cinema. Nel suo articolo del 2008 Danielle Hipkins pone chiaramente che nel cinema di Sorrentino fino a quel momento “the female is merely a fetish object for the narration of male desire” (Hipkins 213-214).² Nonostante venga (quasi) sempre considerato come argomento principale nelle pubblicazioni straniere nei saggi italiani, invece, non si presta tanta attenzione al modo in cui vengono rappresentati i personaggi femminili nei film di Sorrentino. Torneremo sull’argomento più avanti in questo saggio, visto che le accuse di una visione sessista riguardano anche molto il film *Le Conseguenze dell’Amore*, appunto il film che ha un ruolo centrale in questo saggio. Poi ci sono anche contributi in cui vengono mitigate le intenzioni sessiste di Sorrentino, esplicando gli elementi misogini come senso di umore ironico (Simor & Sorfa).

Arrivato alla fine di questo breve panorama dei volumi principali sul cinema di Sorrentino, emergono chiaramente alcuni fili conduttori tematici e vari dibattiti che circondano le sue opere. Il consenso generale è che la ricerca sul lavoro di Sorrentino merita, innanzitutto, almeno maggiore attenzione accademica. Le discussioni che prevalgono in quasi tutte le opere più recenti sui film di Sorrentino sono quelle che riguardano la ricerca per i *Leitmotive*, per un fulcro ben definito, del suo cinema. Gli scontri accademici più forti riguardano senza dubbio la rappresentazione della donna nei suoi film, in quanto è giusto parlare su un cinema di stampo *d’auteur* e a livello più tradizionalmente cinematografico, la tensione tra stile e contenuto.

1.3 La dicotomia di *excessive style*: palliativo o strumento per un cinema impegnato?

In questo saggio ci si concentrerà soprattutto sull’ultima polemica accennata. Sia gli accademici italiani, sia i critici e accademici stranieri non riescono più ad evitare la discussione,

² Si vedono per esempio Mariani 2017; O’Rawe 2018, Leotta 2011, Kilbourn 2021 e Tognolotti 2019.

ovvero diventata binaria, su ciò che Kilbourn descrive come il divario fra “style” e “substance” (Kilbourn “Commitment to Style” XXVII), che da Picarelli si fanno riassumere nelle accuse “of superficial sensationalism” a Sorrentino come *indignado* (Picarelli 1-2) o in ciò che Mariani descrive come “the dichotomy between form and substance in relation to beauty” (Mariani “Cinema and Television” xxiii). Il dibattito è molto rilevante e, come verrà mostrato, è attuale e vivo. Nel senso che, al contrario delle correnti di pensiero sull’immagine della donna o del “Auteurist Fallacy” (Kilbourn “Commitment to Style” XVIII), dove la critica italiana si divide da quella straniera, questo punto viene ricordato davvero da tutti quanti che scrivono su Sorrentino. La nozione della dicotomia e la visione di bellezza sono presenti sia nei saggi italiani più datati, che nei volumi più ampi e internazionali più recenti. Poi il dibattito implica spesso un giudizio di valore o l’accuso che Sorrentino copi semplicemente Fellini o che il suo cinema sia quasi un farce stilistico, privo di contenuto o impegno di ogni forma.

L’argomento è stato messo a fuoco rigorosamente da Michael Sicinski (University of Houston), che in un articolo per *Cinema Scope Magazine*, descrive Sorrentino come “medium talent” (Sicinski). Nell’articolo egli critica molto lo stile e la tecnica cinematografica di Sorrentino. Secondo l’americano, il cinema di Sorrentino emette una sorte di “aesthetic incapacity [...] offering no sense of their coherence, providing no ground for material engagement”.³ Nel suo saggio sulla recezione e le polemiche sul successo di *La Grande Bellezza* in Italia, Picarelli indaga anche come il film ha destato entrambi un entusiasmo sul possibile rinascimento del cinema italiano e l’irritazione verso un presunto plagio facile e superficiale del cinema di Fellini (Barry). Ed è esattamente questa associazione con ‘superficialità’ o bellezza soffocante che fa mettere in dubbio alcuni esperti se il cinema di Sorrentino sia veramente classificabile in quanto *art cinema* (Burke; Barry; Sicinski). I giudizi

³ Alcune citazioni critiche sul cinema di Sorrentino che provengono dall’articolo: “smug, overly art-directed, pseudo-existential gangster film [...] numbness through repetition.”, “[La Grande Bellezza] apes Fellini” e “Had Paolo Sorrentino continued in this promising vein, he might have taken his place alongside other such lightweights as Julio Medem, Cédric Klapisch, and Ventura Pons.” (Sicinski).

sul cinema di Sorrentino si muovono sullo spettro tra il regista come “speleologo dell’interno ed esploratore dei territori incerti dell’Io” (Vigni “Memorie del sottosuolo” 59-64) e “at best only postmodern playfulness or at worst selfindulgent masculinist display” (Kilbourn “Commitment to Style” XV).

Per tornare brevemente allo stato attuale del dibattito, si comincia anacronisticamente da Kilbourn. Anche se il titolo della sua monografia, *Commitment to Style*, implica una risposta alla domanda, concordo sul fatto proposto da alcuni critici sul libro di Kilbourn. Brandys, ad esempio, chiama il titolo “misleading” perché il libro tratta più su altri argomenti. Perciò Burke sostiene che Kilbourn non presenti una conclusione ben chiara, oscillando tra Sorrentino come “virtuoso showman with little or no psychological or cultural depth” e un regista che usa lo stile per rivelare aspetti sociali e psicologici (Brandys; Burke). Qui sembra sfuggire, però, che Kilbourn riconosca già con le sue prime parole la rilevanza sociale e il potere contenutistico di Sorrentino ringraziandolo per “continuing to be so prolific, provocative and engaged” (Kilbourn *Acknowledgments*). Mariani, editore dell’altro volume importante più recente sul cinema di Sorrentino, non affronta il dibattito in modo molto diretto, tuttavia segue e menziona lo studio interessato di Antonello e Mussnug del 2009, in cui viene difeso la tesi che il cinema sorrentiniano è indice chiaro di un’attitudine cinematografica che loro definiscono come “postmodern impegno/postmodern engagement” (Mariani “Cinema and Television” xviii).

1.3.1 Stile

Per poter eseguire questa ricerca, bisogna *in primis* un quadro teorico per non perdersi già dall’inizio in un labirinto di un “accumulation of posts” come post-umanismo, postmodernismo ecc. (Burke). Come, però, definire ciò che si può chiamare stile e contenuto? Tra i tanti *Leitmotive* che sono passati in rassegna riguardanti il cinema del regista partenopeo,

quale definizione convince di più che i film di Sorrentino sono pieni di significato e di uno spessore sostanziale?

Innanzitutto, si distingue da chi e in quale modo viene considerato il termine di *stile* riguardanti specificamente il cinema di Sorrentino? Qui ci serve molto la ricerca di Lydia Tuan, nel suo articolo su “Sorrentino’s cinematic excess”, in cui varie definizioni di *stile* vengono fornite nel contesto cinematografico (Tuan). Le due definizioni che Tuan mette a confronto sono quella di David Bordwell che definisce *stile* come “the film’s systematic use of cinematic devices”, mentre quella più recente proposta da John David Rhodes fornisce una spiegazione più ampia copiata qui: “When we ‘see’ style, we see the mark of human labor, a density, an opacity in the image/work/text.” (Rhodes 49)

Concordo con Tuan che la definizione più ampia di Rhodes, coprendo più che soltanto i *cinematic devices* proposti da Bordwell, sia più adeguata “in grasping Sorrentino’s beautiful and stylish aesthetic”. Oltre questo, offre più possibilità di studiare lo *stile*, perché riguarda l’insieme cinematografico di “image/work/text” (Mariani “Viral Perversions” 60). Inoltre, Tuan nel suo approccio si focalizza soprattutto sugli elementi cinematografici sullo spettro del tempo e dello spazio, adoperando il termine di *excess* (Mariani “Viral Perversions” 62-63). In questo saggio, il focus centrale si rivolge al modo in cui il protagonista sorrentiniano sembra essere il punto di articolazione principale tramite quale *image*, *work* e *text* si manifestano.

1.3.2 Content e impegno

E per quanto riguarda il termine “content”? Kilbourn lo definisce, con molto ritegno: “story, character, or theme, insofar as they can be artificially separated out from the material means of their expression in the film,...” (Kilbourn “Commitment to Style” XXIII). Qui bisogna, però, fare una breve incursione, perché viene collegato il termine impegno al dibattito discusso fin qui. Se si parla delle funzioni (autonomistiche o eteronomistiche) della settima arte,

è un argomento importantissimo nel campo accademico cinematografico che riguarda la storia del cinema italiano (Idem XXIII). Ricordiamo qui che, studiando il cinema italiano, non si può andare avanti senza prestare attenzione al rapporto che, in questo caso Sorrentino, ha con l'illustre tradizione cinematografica italiana del dopoguerra. Un modo in cui il valore per la società del cinema italiano è stato misurato all'epoca del Neorealismo, è proprio con l'uso del termine *impegno*. Al termine viene sempre attribuito grande peso, preso in considerazione non solo l'attenzione che ci presta Kilbourn, ma anche quella nel saggio di Antonello e Mussnug, Jennifer Burns, Dom Holdaway e Millicent Marcus che verranno menzionati qui. Entrano in campo due parole che si impantanano se non procediamo con prudenza: *impegno* e *commitment*.

Tradizionalmente, *impegno* è collegato al cinema italiano del Neorealismo a cavallo tra gli anni '40 e '60, per indicare il forte incarico civico ed etico (Antonello e Mussnug), ma il dibattito fra forma e stile si trova anche nei testi del primo novecento, sia sul piano della critica filosofica, letteraria e politica, basti pensare al dibattito fra i contenutisti e i calligrafi (termini conosciuti da GA Borgese), tra i rondisti e i vociani, o fra i Selvaggi e i Novecentisti (Jansen, Jurisic; Van den Bergh).

L'incarico da parte dei registi neorealisti era anche legato al coinvolgimento politico e al potere di sfidare il pubblico a ripensare questioni complesse riguardanti la società (Antonello 176-179). Antonello sottolinea nel suo articolo, citato spesso in altri saggi su Sorrentino, l'intreccio tra il cinema d'autore ed impegno postmoderno aiutato dalle teorie di Jennifer Burns sui *fragments of impegno* nella letteratura contemporanea. Lo stesso Antonello ha influenzato molto il pensiero sull'impegno contemporaneo nel cinema italiano con il saggio scritto insieme a Mussnug in quale viene proposto una chiave di lettura per poter riconoscere impegno nel cinema italiano in questo secolo dopo le tante critiche che il cinema italiano non raggiungerà mai più la sua grandezza storica. Nonostante il professore presso l'università di Cambridge

menzioni soprattutto registi quali Nanni Moretti e Matteo Garrone, anche *il Divo* di Sorrentino merita una menzione come film politico di carattere postmoderno (Idem: 184). Senza voci contrarie come quella di Sicinski però, non ci sarebbe un dibattito da analizzare e questa situazione riguarda anche le considerazioni sulla validità di Sorrentino come *regista impegnato*. Pensiamo, ad esempio, a Vito Zagarrio che valuta il cinema di Sorrentino come non abbastanza rivoluzionario o innovativo per poter essere considerato *cinema d'impegno* ((Lombardi & Uva 120-126).

Più recentemente, però, vi sono più tentativi di creare un legame tra il cinema italiano contemporaneo e la nozione storica di impegno sull'esempio di Antonello e Mussgnug. Il modo in cui hanno confutato l'incompatibilità tra impegno e postmodernismo ha dato via a un nuovo consenso sulla rilevanza del cinema che emette di nuovo un *turn to ethics* (Marcus "Italian Film" 5-7). Altre voci sono, ad esempio, quella di esperti nel campo della cinematografia, fra cui figura Alexander Marlow-Mann, che sostiene che lo strumento più chiaro che Sorrentino adoperi nel suo cinema per denunciare "social ills", sia l'ironia, un concetto che è stato ampiamente descritto da Simor e Sorfa (Simor e Sorfa; Marcus "Italian Film" 140). Antonello aggiunge a questa tesi che lo stile sorrentiniano "si propone come uno strumento di riflessione epistemica e di carattere etico, politico e storico" più che altro attraverso "un ampio spettro di modalità narrative" (Antonello 185). Questi giudizi di valore da parte di Antonello e Marlow-Mann si limitano a *Il Divo*, tuttavia appoggiano fortemente la tesi che il cinema di Sorrentino sia un cinema impegnato, adoperando il suo stile spettacolare come strumento.

Tornando alla monografia di Sorrentino più completa fino adesso, però, ci si realizza che la sua scelta per il titolo del libro, *Style over commitment*, sembra già obiettare un'interpretazione del cinema di Sorrentino che vede in lui solo un virtuoso showman senza *commitment*. Ma sarà veramente così? Innanzitutto, egli adopera "civic engagement or commitment" come traduzione del concetto italiano di *impegno* (Kilbourn "Commitment to

Style” XXIII). Già nell’introduzione, Kilbourn conferma le parole di Gary Crowds che pone la tesi che Sorrentino, più che altri, ha capito come adoperare “a more compelling, tricked-out visual style, complemented by a generous helping of popular music” per rendere un cinema politico (e dunque ‘impegnato’) interessante al grande pubblico (Kilbourn “Commitment to Style” XXV-XXVI). Anzi, l’americano considera il suo cinema come contribuzioni “to a new transnational cinema politico”, incorporando anche una sorte di “ethical commitment” (Ibidem). In questo contributo ai dibattiti verrà cercato di navigare le onde furiose tra le due opinioni estreme come lo describe lo stesso Kilbourn (Idem, XXI).

Poi anche i saggi scritti da Dom Holdaway forniscono comprensioni su modi in cui si potrebbe trarre un senso di impegno. Egli menziona impegno come il potere di film di essere *self-aware* e *performative* (Holdaway 353). Millicent Marcus va oltre questa tesi nota che il modo in cui il pubblico viene sfidato nei film di Sorrentino nel senso che le sue opere, nonostante il *primacy of style* e *audiovisual extravaganza*, “don’t rule out an ethically charged approach” (Marcus “Italian Film” 5-9). Magari persino più interessante è il fatto che Marcus aggiunge una dimensione meno politica al termine d’impegno nella sua lettura di Antonello e Mussgnug, quando menziona che il cosiddetto “turn to ethics” consiste in attenzione per “the wellbeing of others and [...] thick relationships” (Idem:6).

Cercando una risposta alla dicotomia attraverso uno studio sui modi in cui Sorrentino rappresenta la bellezza in vari modi, sarà possibile prendere anche una posizione sul grado di impegno che Sorrentino dimostra con i suoi film, usando le nuove dimensioni che sono state recentemente aggiunte al termine (storicamente impegnativo) di impegno.

Anche se *impegno* resta ancora un concetto abbastanza astratto e complicato, in questo saggio verrà adoperata la lettura che favorisce la lettura di una compatibilità tra impegno e sia il cinema (neo)realista e modernista, che quello postmodernista. Vorrei sollevare qui piuttosto

l'idea che arte impegnata non si limita a far riflettere un pubblico sulla politica, ma anche su comportamenti e legami sociali nella società, come sostenuto da Marcus (Idem: 5-9).

2. Come rispondere alla dicotomia?

Con i quadri teorici di, tra altri, Tuan, Rhodes, Antonello e Cangiano, verrà concluso in quanto *style* e *content* sono un vero divario in due opere sue con significati importanti e in quanto si allaccia Sorrentino alla nozione di impegno. Fino adesso il tipo di impegno si è limitato piuttosto sui modi in cui Sorrentino cerca di criticare il proprio paese a livello politico ed etico, ciononostante verrà studiato nel seguente capitolo in quanto il suo cinema merita anche una considerazione che riguarda l'impegno a livello sociale. Per questo motivo verrà aggiunto al quadro teorico la teoria di Michela Barisonzi con quale ha cercato di fornire una nostra risposta alla dicotomia adesso ben nota tra *content* e *style*. Perché una volta stabilita la dicotomia, la quale spinge ancora verso discussioni e definizioni, manca ancora una presunta risposta al divario. Le proposte di Antonello, Marlow-Mann, Kilbourn e Simor e Sorfa riguardanti il modo in cui Sorrentino forma un cinema impegnato sono state già trattate brevemente. Fatto sta che riescono a difendere in modo convincente la tesi che il cinema di Sorrentino non è soltanto esteticamente stilistico, ma scavato di *content*. Quali altre strategie si notano nella sua opera per provare *content* e *impegno*?

Qui torniamo alla nozione di bellezza, diventata ovviamente sempre di più un *buzzword* legato a Sorrentino da quando il suo capolavoro *La Grande Bellezza* ha suscitato un successo immenso. Barisonzi offre una possibile risposta alla dicotomia che riguarda il modo in cui Sorrentino si mostra un regista impegnato, anche se non usa esplicitamente questa parola, come lo fanno Mariani e Kilbourn. Partendo da *La Grande Bellezza*, il film che ha ricevuto maggiore attenzione accademica e più critiche, vorrei sollevare il saggio di Barisonzi nel volume a cura di Annachiara Mariani per connettere la sua teoria sul fulcro del film ad una nozione di impegno

e di rilevanza che va oltre Sorrentino come *showman*. In che cosa consiste allora il metodo proposto da Barisonzi formando una risposta alla dicotomia tra ciò che lei definisce come “the form-substance dichotomy” (Barisonzi 109)?

2.1 La bellezza, il sublime e le *real human relations*

Barisonzi avvia il suo studio mettendo in gioco l’influenza della bellezza della città di Roma, della musica e dell’arte in ciò che definisce come “questioning the ideal of beauty” (Barisonzi 109-113).⁴ Questi elementi vengono poi collegati ad un concetto di Foucault incentrato su un’interpretazione più sociale di un “sum of structures” che formano una ragnatela di “human connections and relations that constitute it” (Idem, 114). Ciò che Sorrentino fa svelare attraverso il protagonista Jep è, secondo Barisonzi, che la vera bellezza profonda non risiede in corpi umani, in architettura o nell’arte e nemmeno in relazioni superficiali, ma nelle relazioni umane (Idem 115). Per poter accedere alla vera essenza della vita bisognerà fare sì che gli elementi superficiali vadano smascherati e distrutti. Si ricorda qui anche il contributo prezioso di Giuseppina Mecchia che destilla “the sublime” come rimedio che cura e mette in moto un *catarsi* (*khatarsis*) nella vita di Jep. Per Mecchia “the sublime as a profoundly ethical category” dà al discorso che il cinema di Sorrentino sia davvero impegnato sia su livello etico, che politico. Poi, però, la distanza tra Mecchia e Barisonzi diventa più grande poiché Mecchia sostiene più che altro che le immagini del cielo, degli animali e dell’arte siano forze trascendenti (Mecchia).⁵

L’ipotesi di Barisonzi è formata da vari elementi in cui ci si muove da ‘bellezza superficiale’ alla rottura della superficialità e finalmente alla scoperta del valore ‘vero’. Si

⁴ Per studi più estesi sul ruolo della città e l’arte nel cinema di Sorrentino si vedono: Martini 2015, Mecchia 2016, Öller, Gammon e Molinari.

⁵ Qui vorrei anche menzionare il saggio di Matteo Gilebbi che ha fornito una lettura eco-cinematografica dei film *La Grande Bellezza* e *Youth* (2015).

allaccia, come vedremo più avanti, in modo innovativo a ciò che Sainati e Vigni hanno scritto già su Sorrentino, senza che Barisonzi abbia consultato i loro saggi. Alcuni esempi di questa evoluzione-fulcro triplice forniti da Barisonzi sono:

1. L'interazione tra turisti e la città di Roma e la sua arte, architettura e paesaggi;
2. La bellezza fisica degli uomini e la superficialità di essa che crea “an unyielding sense of degeneration”;
3. La distruzione della superficialità (la bellezza superficiale) è l'unica strada che conduce a “the true beauty to the spectator through his relationships”.

Inoltre, bisogna tornare alle definizioni già stabilite per controllare se corrispondono con quelle adoperate da Barisonzi. Usa il termine “substance” come sinonimo di ciò che abbiamo già stabilito come *content*? Non veramente. *Substance* per Barisonzi va interpretato come “the endless search for true beauty”, però nel suo approccio alla fine di questa ricerca, sarà ben chiaro che questa *substance* porta in sé anche abbastanza collegamenti con ciò che abbiamo definito prima come *content* e pure con il termine impegno. Se connettiamo la nozione di *stile* a ciò che Barisonzi definisce come *form*, si parla di uno stile che riguarda elementi estetici come una funzione coprendo ciò che conta veramente: “love, a true friend, games of school children or in the tribute of a father to a son” (Barisonzi 118). Ciò che possiamo anche connettere a ciò che Cangiano definisce come elementi della vita con “absolute meaning”, che viene scoperto tramite la memoria o l'arte e non tramite *real human relations* (Cangiano 344).

È facile, però, interpretare il saggio di Cangiano in un modo che permette tante similarità con Barisonzi. Anche per Cangiano, il *nostos* di Jep Gambardella (Toni Servillo) in *La Grande Bellezza* parte dal momento in cui viene destata la fiamma e la memoria del suo primo amore, Elisa, a causa della notizia che è scomparsa (Ingallinella; Cangiano 344). Viene ravvivata la

memoria di ciò che non può essere descritto diversamente se non come il ricordo di un *real human relationship* che mette in moto una catena di sviluppo personale per Jep. Per Cangiano il concetto centrale nei film di Sorrentino è sempre la ricerca del protagonista di un'identità fissa, di un *ubi consistam* (Idem 339-340). Si incontra qui, allora, di nuovo una teoria focalizzata sull'idea del protagonista cercando, come nella teoria di Sainati, ma la differenza sta nel fatto che Cangiano crede che Sorrentino offra i suoi personaggi una soluzione alla loro *quête*. La ricerca per Cangiano consiste nella sconfitta della superficialità per trovare un senso della vita, un *Sinnstiftung* o “zingeving” come lo definisce Dirk De Wachter nei suoi libri belgi che hanno avuto tanto successo (Idem 340-341).

Va ricordato, inoltre, che le idee su un cinema estetico dal punto di vista della tecnica cinematografica in relazione alla dicotomia tra stile e contenuto, sono state discusse già varie volte nella letteratura recente. Mecchia, come esperta, è stata già nominata brevemente, ma anche, ad esempio, il volume in tedesco si focalizza quasi esclusivamente sugli aspetti estetici del lavoro di Sorrentino per provarne il valore. Poi anche altre risposte sono state fornite da accademici per rispondere il contenuto di bellezza vera o di sublimità nei film di Sorrentino.

Per Gilebbi si tratta di una visione *posthuman* in cui la natura è la chiave per trovare la vera bellezza (Gilebbi) e anche Monica Jansen e Maria Bonaria Urban danno una risposta con la loro analisi di Lenny Belardo come papa *post-secular* nella serie televisiva *The Young Pope* in cui la religione è il concetto che viene smantellato (Gilebbi; Jansen e Urban). Qui si potrebbe aggiungere anche tra tante altre analisi fatte, che Vigni menziona “la memoria come unico modo per personaggi sorrentiniani di [ri]trovare stabilità e consistenza” (Vigni “La Maschera” 10).

Sarebbe un vero peccato non prendere in considerazione ciò che Sorrentino stesso dice sulle opinioni dei due campi che circondano il suo lavoro. Ecco, si comincia dunque dalle osservazioni che il regista ha fatto sulla sostanza (*substance*) delle sue opere in varie interviste. Potrebbe sembrare un approccio che appartiene piuttosto alla corrente che considera il regista

napoletano come ramoscello dell'albero della tradizione *cinéma d'auteur*, tuttavia ci sono motivi chiari per non evitare la visione del regista stesso. In effetti, dove Kilbourn dedica un capitolo nella sua introduzione a “(The Persistence of) The Auteurist Fallacy” (Kilbourn “Commitment to Style” xviii), Mariani conferma ancora una volta “the indisputable status as a renowned auteur” di Sorrentino (Mariani “Cinema and Television” xviii). È chiaro, dunque, che nei volumi più recenti sul regista, la discussione è ancora molto viva.

Convinto da Mariani, Marlow-Mann e dalle testimonianze sul modo in cui Sorrentino lavora intensivamente ai suoi film qui si tenta di rispettare che, parlando del suo cinema, che stiamo studiando il cinema d'autore. Anzi, questa tesi viene rafforzata dal fatto che Sorrentino vede il mestiere di regista come unico ambiente in cui funziona la dittatura (Tedx Talks). Allora, per indagare la posizione delle sue opere sullo spettro tra “showman” (Burke) e “postmodern impegno” (Antonello e Mussnug 4, 11), si comincia dal regista. Poi, pure Sorrentino stesso non si trattiene ad affermare sé stesso come *Auteur*.

Allora, cosa dice Sorrentino sul dibattito tra stile e contenuto? Lui stesso ha dichiarato in varie interviste che “non crede di avere uno stile, [ma crede] di adattare lo stile a quello che [deve] raccontare” (Allievi). Infatti, a volte, quando si rende conto che potrebbe aver raggiunto un certo status quo o un effetto ripetitivo nei suoi film, qualcosa che potrebbe puntare su uno “stile” fisso, vuole fare un'altra svolta il prima possibile. Ammette, anche se “ero diventato [Sorrentino] un po' *à la manière de*, cosa che da spettatore ho sempre odiato e criticato e invece ci sono arrivato anch'io” (Detassis). Se si mettessero insieme le nozioni di ‘bellezza’ e di ‘stile’ come opposti di *substance*, aiuta molto l'intervista fatta da Pam Jahn nel 2013. La critica cinematografica inglese ha posto una domanda che può essere letta come interrogazione sul suo “excessive style”:

Another question that arises from your film is whether too much beauty can be paralysing?

Yes, definitely. I think when you are surrounded by too much beauty, as it can happen to you in Rome, all of a sudden you can find yourself feeling lost and unable to find words to express what you see and what you feel.

How do you overcome this fear?

Probably one option is the way Jep deals with it. He thinks that beauty can also be found in the worst things, beneath the surface, in anything that appears ugly from the outside. And because you are not immediately blinded by it, you might be able to describe it.

([.])

Personally, I think that, despite any conceptual or intellectual artistic expression that I might be unable to appreciate, there are still art forms to be found that are connected to feelings and emotions, which are the art forms that I like. In my films, sometimes I use irony when I don't agree with something, because irony is a great tool to criticize.

[...]

It would probably be much easier and more profitable to pay less attention to the visual aspect of the films, and I am often told that I am too excessive in what I do, but that's the way I like it. (Jahn 2013)

Qui si sente dal regista stesso, che la bellezza potrebbe causare il sentimento di essere perso o confuso nel mondo. Poi, menziona Jep come esempio di come trattare questo sentimento, trovando la bellezza anche sotto ciò che, a prima vista, non sembra molto bello esteticamente, legando questo tipo di bellezza poi a *feelings and emotions* e confermando la teoria di Simor e Sorfa nel senso che l'ironia è uno strumento importante nei suoi film. Ammette poi che suo *excessive style* è esattamente ciò che gli piace fare, ma più avanti nella stessa intervista menziona anche che specificamente la ricerca di bellezza lo spinge a fare film (Jahn 2013).

2.2 The Sorrentinian subject come *aesthetic catalyst*

I soliti sospetti usati da Sorrentino per voler o dover svelare la vera bellezza, sono senza eccezione, tranne il personaggio autobiografico Fabietto Schisa in *È stata la mano di Dio* (2021), “white, male, heterosexual, mostly European, and of a certain age and generation” (Kilbourn 2020: XVII). Kilbourn li chiama *the Sorrentinian subject* (Ibidem). Mentre il consenso sulla vera essenza di bellezza nei film di Sorrentino è, come discusso prima, ancora un punto di fervente discussione, le descrizioni dei protagonisti sorrentiniani sono abbastanza concorde. È molto chiaro che focalizzarsi sul protagonista centrale è uno dei modi più adatti per studiare il cinema di Sorrentino, come afferma lo stesso Kilbourn: “these stories [i film], and the distinctive manner of their telling, are linked in complex ways through the protagonist in each case, representing a series of variations on what I call the Sorrentinian subject” (Kilbourn “Commitment to Style” XVII).

Il consenso sullo stato d'animo dei protagonisti sorrentiniani è stato descritto in vari modi che, tuttavia, non sono tanto differenti fra loro. Si tratta di *existential malaise* (Waters 2021), persone in calo in sabbie mobili al rischio di annientamento (Sainati 29) e che non hanno più “control over their destiny” (Marlow-Mann “New Neapolitan Cinema” 263). Alla fine dei film di Sorrentino, però, lo stesso protagonista si trova quasi sempre dall'altro lato di uno sviluppo che l'ha spinto verso una nuova situazione che offre spesso maggiori opportunità o dà un senso alla vita (Idem 263-266). L'incarico centrale del protagonista sorrentiniano è quello di ribellarsi contro la sua situazione di *malaise* alla ricerca di un senso della vita. Si tratta allora di uno sviluppo quasi curativo che conduce a *Sinnstiftung* per il protagonista, uno sviluppo che lo fa risvegliare. I dibattiti si svolgono piuttosto intorno al motore che spinge il protagonista a un tipo di *katharsis* (Lucamante).

Però, mentre Kilbourn li definisce come uomini definiti piuttosto dalle loro relazioni con il potere, qui verrà adoperato più la visione che permette uno studio che parte dalla nozione

che Sorrentino si manifesta come speleologo-regista, poiché si immerge appieno nella vita personale e interna dei suoi protagonisti (Vigni “Memorie del sottosuolo” 59-64). Qui ricordiamo non solo le parole di Vigni, ma anche quelle di Sainati e Cangiano sullo stato d’anima dei personaggi di Sorrentino “semi-addormentato” e con “superficiality as established lifestyle without ideology” (Vigni “La Maschera”; Cangiano 340) e pure quella di Bioni degli *strong characters* (Bioni 256). Ciò che Sainati definisce come la condizione umana sorrentiniana (Sainati 5-6).

Sainati, non dà, però, una risposta chiara alla domanda quale sia per Sorrentino “la verità profonda di quel mondo” (Idem: 12). Infatti, egli si ferma più ad una lettura postmoderna, perché sostiene che i protagonisti finiscono spesso a non riuscire a trovare una risposta nella loro ricerca per un’essenza della vita (Idem: 5-6). In questo senso Barisonzi si allaccia più al discorso convincente di Mimmo Cangiano che definisce il cinema di Sorrentino come essenzialmente ‘modernista’ e non postmodernista. Sono film in cui i protagonisti subiscono uno sviluppo curativo invece di perdersi in un labirinto postmoderno senza speranza o risposte (Cangiano). Ci aiuta qui anche il modo in cui Bioni ha riassunto i protagonisti di Sorrentino non come “cynical, disillusioned and nihilistic”, ma come “strong characters with a visionary faith [...] a stable ideology [...] that celebrates the unresolvable contradictions and complexities of life” (Bioni 256). Si potrebbe difendere chiaramente la tesi che anche nel saggio di Barisonzi viene adoperata una visione piuttosto modernista, perché è un cinema che fornisce una conclusione che per lei consiste nelle *real human relationships*.

Poi è importante notare che anche nelle analisi di tanti altri esperti le *real human relationships* vengono riconosciute, magari non sempre come il motore o spunto verso la catarsi, ma certamente come un elemento centrale nell’opera sorrentiniana. Abbiamo visto precedentemente che Ingallinella e Cangiano menzionano che un evento legato a una connessione personale (il primo amore) possa scatenare una ricerca interiore e cambia, allora,

qualcosa nella situazione di dormiveglia del protagonista (Sainati 5-12). La situazione di *existential ennui* dei protagonisti è anche legata ad un certo senso di “avoiding human contact”, secondo Leotta, rafforzando pure la tesi che ciò che può destare la situazione depressa dei protagonisti sono le *real human relationships* (Leotta 290-293).

Oltre a ciò che Marlow-Mann definisce “reconciliation and liberation [...] through a mysterious connection”, vi è Salvestroni che menziona “rapporti umani profondi” come vere espressioni di bellezza (Salvestroni 8) e Vigni che scrive che vi è sempre “un nucleo di umanità che fa risaltare di essi [protagonisti nei film di Sorrentino] la loro grandezza” (Vigni “Memorie del sottosuolo” 59-64). Non è, allora, che Barisonzi abbia scoperto la cosiddetta acqua calda, però essa è la prima a definire così chiaramente che le *real human relations* potrebbero essere il motore che spinge i protagonisti nei film di Sorrentino.

Poi è interessante leggere che Barisonzi usa soltanto la definizione di Elena del Río di Jep come “aesthetic catalyst” di un processo trascendentale e la teoria sullo stesso concetto di trascendenza di Mecchia (Idem, 115; Del Río 19; Mecchia), perché conclusioni simili sono state già fatte sui protagonisti sorrentiniani da, ad esempio, Augusto Sainati, che ha sostenuto che Sorrentino muove sempre al reale dopo aver fatto un percorso dal ‘vero’ al ‘falso’ e infine al ‘reale’ attraverso i suoi protagonisti lestofanti (Sainati 8-12). Poi, Sainati non osserva questo sviluppo come unicamente presente in *La Grande Bellezza*, ma come segno presente in tutti i film di Sorrentino, fornendone vari esempi (Ibidem).

2.3 Le conseguenze della Grande Bellezza

La teoria di Barisonzi che osserva *real human relations* come fulcro sembra molto persuasiva e dà spunto alla possibilità che questa chiave di lettura, ovvero *blueprint*, potrebbe essere applicabile anche ad altre opere di Sorrentino. Anche se Barisonzi e altri vedono *La Grande Bellezza* come epitome di ciò che caratterizza il lavoro cinematografico del regista

partenopeo (Barisonzi 109). Cangiano, ad esempio, pone che Jep Gambardella (interpretato da Toni Servillo) è “the archetypical figure in Sorrentino’s cinema” (Cangiano 341). Tuttavia, sarebbe un peccato concentrarsi esclusivamente sul film più famoso di Sorrentino per sostenere una teoria così importante, che ha molta risonanza nella letteratura riguardante il suo lavoro. Per questo motivo questo studio, pertanto, persegue con cautela a proporre la teoria di Barisonzi come *blueprint* valido per un film di Sorrentino che finora ha ricevuto meno attenzione. Così si può contribuire anche alla sintetizzazione nel campo di studio su Sorrentino, esploso veramente dopo il suo successo internazionale.

Il film che verrà messo alla prova con la teoria di Barisonzi dal titolo *Le Conseguenze dell'amore* (2004) segna gli esordi di Sorrentino come regista. Infatti, è stato solo il suo secondo lungometraggio, dopo *L'Uomo in più* (2001). Le ragioni per scegliere questa pellicola sono tante. In primo luogo, è un film che non ha mai davvero ricevuto l’attenzione che merita, perché è stato trattato piuttosto percepito come *mafia movie* ed ha ricevuto tante critiche accusando il regista di misoginia. Si prendono in considerazione, ad esempio, i saggi più notevoli di Leotta, Lucamante, Wood e Hipkins. Leotta si focalizza sulla centralità del ritratto della mafia e il suo potere opprimente sulla vita, ma ammette già che l’amore e l’amicizia - *real human relations* - sono l’agente sovversivo che fanno ritrovare coraggio e un senso di poter vivere (Leotta 286–296). Poi nell’analisi di Lucamante il valore e il contenuto del film viene trascurato dall’analisi che si focalizza soprattutto sugli aspetti misogini e la visione sull’amore come pericolo mortale (Lucamante).

Anche se la creazione di un *mafia movie* fosse nell'intenzione originaria di *Le Conseguenze dell'amore*, il film ha finito per acquisire molte altre dimensioni che lo rendono un'opera cinematografica altamente stratificata e meritevole di un'analisi di maggiore ampiezza da una prospettiva accademica (Porrello 83-85). Protagonista Titta de Girolamo (anche qui interpretato da Toni Servillo) è un uomo vittima del sistema e di sé stesso (Ibidem). Mary Wood

descrive, con tono quasi cinico, come il film tratta più che la mafia e che l'ambiente mafioso del film è stato più che altro una scelta strategica per attrarre pubblico e successo (Wood 358-361). Inoltre, il film è del tutto assente nel volume di Mariani e persino Kilbourn si limita ad un'analisi che riguarda quasi soltanto alcuni elementi cinematografici, quelli piuttosto tecnici. *Le Conseguenze dell'amore* meriterebbe un'altra chance e la proposta di Barisonzi offre un ideale punto di partenza.

In secondo luogo, *Le Conseguenze dell'amore* è un film trascurato dalla grande attenzione per i film che hanno avuto enorme successo mondiale. Si può dire facilmente che la ricerca sull'essenza della bellezza nei film di Sorrentino ha ricevuto immensa attenzione, ma soprattutto con i suoi film più recenti come materiale di studio. Il corpo di studio di Mariani, ma anche di Bayer, Curstädt e Alexius si limita alla produzione più recente di Sorrentino (Alexius et.al. 22-25). Sarebbe giusto continuare a prestare attenzione anche ai film che hanno preceduto il grande successo internazionale. Non da ultimo perché la mano del regista era più presente e più visibile in questo periodo e quindi si fa studiare da una prospettiva *auteuristico* relativamente facile. Non bisogna trattare qui l'intera discussione sul fatto che Sorrentino sia un regista-*auteur* o no, ma ricordiamo qui che la corrente che gli dà questo stampo, è convincente. Mariani e Tagliani parlano del regista come *fully-fledged auteur* e come *new auteur* (Mariani "Cinema and Television" xviii; Tagliani 201). Ed è rilevante tornare a un film del primo periodo di Sorrentino perché ha ammesso in varie interviste che la sua influenza sulla produzione era all'epoca più grande che nelle produzioni più voluminose e internazionali.⁶ In terzo luogo, sarebbe troppo semplice dimostrare un certo livello di impegno attraverso la mediazione tra

⁶ "Faccio un cinema d'autore non perché sono accentratore, ma perché penso che sul set debba essere solo uno a decidere, anche se è un lavoro di molte persone. Penso che il cinema sia un'attività che escluda la democrazia, in caso contrario quando si comincia a dare ragione ad uno e poi ad un altro viene fuori un pasticcio informe che sguscia da tutte le parti. Questa è un'altra caratteristica positiva del cinema, di essere l'unico luogo in cui è possibile esercitare la dittatura senza troppi sensi di colpa. Per quanto invece riguarda il rapporto con il pubblico, è una questione che mi pongo sempre. Credo sia assolutamente anacronistica l'idea di un cinema d'autore come una specie di punizione corporale per il pubblico." (Spila e Torri).

contenuto e stile in film come *Il Divo* (2008) e *Loro* (2018), poiché questi implicano automaticamente un cinema impegnato a causa dei protagonisti storici di, rispettivamente, Giulio Andreotti e Silvio Berlusconi. In quarto luogo, entrambe *Le conseguenze dell'amore* e *La Grande Bellezza* hanno ricevuto chiaramente una critica che riguarda la dicotomia tra *style* e *content*. Ricordiamo qui ciò che ha detto appunto Sicinski, ma anche ciò che viene accennato in varie reazioni del pubblico. Ad esempio, un *Top Critic* reagisce sul famoso forum internet Rotten Tomatoes su *Le Conseguenze dell'amore*, dicendo che il film “is sabotaged by ostentatious visual style [...] but is little more than a bag of empty tricks” (Rotten Tomatoes).

In ultimo luogo, il film merita maggiore attenzione perché è stato in un certo senso il film che ha iniziato un successo più grande, non solo in Italia, però il regista si è fatto notare anche all'estero per la prima volta (Porello 83-85; Wood 358-361; Leotta). Come scrive Salvestroni, *Le Conseguenze dell'Amore* è stato il film che “ha confermato il talento” di Sorrentino (Salvestroni 87). Il successo internazionale si fa notare con la selezione al cinquantasettesimo Festival di Cannes, ma anche da una recensione a quattro stelle su cinque nel giornale *The Guardian* (Bradshaw) e dall'attenzione positiva che riceve in *The New York Times* e in tanti altri giornali internazionali (Holden; Sneek; Blokker).

Concludendo, in questa tesi verrà prestata attenzione ad un film degno di ulteriore ricerca perché è visibile molto chiaramente la mano del regista, perché merita di essere studiato da più punti di vista, perché si distingue da altri film che sono più facilmente connettabili alla nozione di impegno e perché una rilettura di questo film potrebbe contribuire a capire in che consiste il successo italiano e internazionale di Sorrentino.

3. Le conseguenze de *Le Conseguenze dell'amore*?

Fino a che punto la teoria sull'importanza centrale delle relazioni umane si manifesta nel film *Le Conseguenze dell'amore* come in *La Grande Bellezza*? Si parte da una breve sinossi

del film per approfondire poi sugli elementi che potrebbero contribuire alla “sintetizzazione” dell’analisi di Barisonzi, applicandola sul film del 2004. Il film del 2004 è stato il secondo film creato dal regista partenopeo. Ambientato in un albergo elegante a Lugano, il film esplora profondamente ed esistenzialmente la vita di Titta Di Girolamo, un presunto commercialista misterioso e riservato. La sua vita è caratterizzata da una routine precisa e impeccabile, in cui ogni azione è governata dalla precisione e dalla solitudine. Il protagonista salernitano trascorre le sue giornate al bar dell'hotel, consumando caffè, giocando a carte con i suoi vicini nobili e leggendo il giornale. Man mano che la trama si dipana vengono gradualmente svelati i segreti del protagonista. Si scopre che egli è coinvolto in affari loschi legati al riciclaggio di denaro sporco di *Cosa Nostra*, che soffre d'insonnia e che è un tossicodipendente, anche se non lo vuole ammettere.

3.1 Sinossi del film

Il film si apre con una scena intrigante in cui osserviamo Titta Di Girolamo (interpretato da Toni Servillo), un tranquillo ed enigmatico uomo d'affari italiano, mentre svolge la sua routine quotidiana in un lussuoso hotel di Lugano, in Svizzera. Sembra distante e distaccato dal mondo che lo circonda, mantenendo un'aria di mistero. Si scopre che Titta soggiorna qui da otto anni, senza alcun motivo apparente o interazione con gli altri ospiti dell'hotel.

Durante la sua permanenza in albergo, tuttavia, si scopre che Titta è coinvolto in attività criminali, in particolare nel riciclaggio di denaro per conto della mafia. Riceve regolarmente visite dai boss mafiosi e svolge transazioni segrete, conducendo un'esistenza solitaria e isolata. L'hotel funge da copertura per le sue losche attività e la sua vita è caratterizzata dalla ripetizione e dalla routine.

Tutto cambia quando Titta si interessa a Sofia (Olivia Magnani), una giovane e attraente cameriera dell'hotel. Titta inizia lentamente ad avvicinarsi a Sofia e le loro interazioni rivelano

il suo lato umano e il suo desiderio di legami profondi. Trascorrendo del tempo insieme, tra i due si sviluppa un legame profondo inaspettato. Col tempo, Titta inizia a correre sempre più rischi e a rivelare i suoi segreti. Questo attira l'attenzione della mafia e mette in moto una serie di eventi che iniziano a svelare la sua vita accuratamente costruita. Man mano che il suo passato viene svelato e i suoi crimini messi in luce, Titta si confronta con la dura realtà delle sue scelte e delle conseguenze delle sue azioni.

3.2 Titta e Jep: uomini solitari in *existential ennui*

Sin dall'inizio diventa chiaro che Titta Di Girolamo e la sua attitudine alla vita corrisponde molto a quella di Jep Gambardella, ovvero, al contrario. Titta dimostra tutte le caratteristiche ricordate già prima che stanno a testimoniare un *existential ennui* e un cinismo aspro tipico del protagonista sorrentiniano. Il film comincia con la voce narrante che commenta da fuori campo il suo stato d'animo e poi l'ambiente del bar nell'hotel:

La cosa peggiore che può capitare ad un uomo che trascorre molto tempo da solo, è quello di non avere un'immaginazione. La vita, già di per sé noiosa e ripetitiva, diventa in mancanza di fantasia uno spettacolo mortale. (*Le Conseguenze dell'amore* 0:03:05-0:03:23)

Poi continua a confermare il suo stato d'animo indifferente, difatti un po' depresso, quando racconta che non è un uomo frivolo (*Idem* 0:03:49-0:03:52). Ricordiamo anche ciò che Salvestroni riconosce come tratti tipici del protagonista sorrentiniano che invita gli spettatori a entrare nella sua testa tramite la voce fuori campo, visioni oniriche e mentali e più in generale il fatto che lo spettatore viene a sapere soltanto il punto di vista del protagonista (Salvestroni 88). Questo senso di non sentirsi a suo agio nella vita, definito come già accennato come un "non sentirsi all'altezza della vita", viene riaffermato nella scena in cui Titta, questa volta in

una vera conversazione con l'uomo d'affari Letizia, gli dice che "la verità, mio amico, è noiosa" (Idem 0:08:50-0:08:54). Si nota, infatti, già nei primi dieci minuti del film che il tema della noia della vita e un senso perso di una verità che è importante, sono molto presenti.

L'ambiente in cui si svolge il film contribuisce anche ad un senso di desolazione e di anonimato. L'hotel è un andirivieni di ospiti che lavorano principalmente in settori commerciali e spesso sembra vuoto. Si tratta qui di posti definiti come *non-places*, un termine portato avanti da Augé e applicato sul cinema di Sorrentino da Bioni (Bioni 252-253).

Inoltre, Sorrentino utilizza anche tecniche cinematografiche per enfatizzare quanto la vita in albergo sia priva di vita. L'hotel viene ritratto in molti modi diversi, ponendo l'accento sull'aridità e la superficialità che emana. Titta, inoltre, guarda spesso senza meta fuori dalla finestra i passanti o il semaforo, sottolineando la sua noia e il suo sconforto. Al contrario, il mondo esterno all'hotel è spesso rappresentato in una sorta di montaggio d'azione, come visto più spesso in *Il Divo*. Ad esempio, quando Titta visita il centro commerciale o va in banca con il suo salvadanaio nella sua auto sfarzosa. Anche il montaggio è spesso fatto in modo che queste scene d'azione si interrompano bruscamente quando si torna all'ambiente silenzioso e sterile dell'hotel.

L'attenzione viene poi richiamata in molti modi anche sulla solitudine totale in cui Titta conduce la sua vita. È apertamente interessato alla cameriera, che spesso osserva da lontano ma che non osa avvicinare mai e addirittura ignora. Inoltre, parla del suo spacciatore, Ludovico, per il resto un personaggio invisibile nel film, come di qualcuno che non ha mai visto. Come voce fuori campo, Titta spiega poi che non è mai riuscito a guardarlo, tuttavia, - aggiunge in tono cinico, Ludovico non è comunque un buon nome per uno spacciatore (*Le Conseguenze dell'amore* 0:20:48-0:20:54). I contatti che ha con i suoi vicini di albergo avvengono solo durante i pasti che apparentemente consumano in silenzio o durante le partite a carte che giocano. Che Titta desideri segretamente il contatto e l'amore, lo spettatore lo vede attraverso i

suoi tentativi di origliare le conversazioni di questi stessi vicini con uno stetoscopio che tiene contro la porta di collegamento delle loro stanze.

Il fatto che egli continui a cercare un contatto con le altre persone che incrociano la sua vita, ma che non abbia il coraggio di farlo, è evidente anche nelle conversazioni telefoniche con la sua famiglia. La completa solitudine e la noia, descritte anche nella recensione di Bradshaw, Holden e Sneek come l'essenza principale del personaggio di Titta, non gli impediscono di chiamare occasionalmente la (ex) moglie. Lei spesso risponde al telefono già irritata, le conversazioni sono brevi e solo uno dei tre figli di Titta vuole venire al telefono brevemente. In un tentativo di chiamarla più avanti nel film, il protagonista salernitano non riesce nemmeno a spicciare una parola; la conversazione si conclude con silenzio. Questo riconosce chiaramente quello che Salvestroni ha già descritto come un *Leitmotiv* dell'opera di Sorrentino: “la difficoltà dei rapporti familiari osservati da vari punti di vista ed espressi con un linguaggio cinematografico originale” (Salvestroni 13). Vede il silenzio in cui cade Titta, a mio avviso giustamente, come segno di un “personaggio infelice che si è imposto la regola del silenzio rimproverando il bisogno di contatti umani”, anche se non è capace di mettersi veramente in contatto (Idem: 88).

La mancanza di coraggio nel cercare una forma di contatto umano si manifesta anche, attraverso la tensione chiaramente percepibile tra Sofia e Titta, che dal punto di vista di Titta si traduce inizialmente solo in silenzi imbarazzanti, freddezza e persino nell'ignorare l'altra persona. Il nucleo di questa freddezza sembra derivare dalla situazione in cui si trova, ma il vero fulcro del problema emerge nel momento in cui, erroneamente, pensa che Sofia lo abbia rifiutato per il suo 50° compleanno. Il collegamento improvvisamente diventato più profondo con Sofia e lo spinge a ingannare la mafia, rubando la valigia di soldi quale di solito dovrebbe consegnare alla banca. Mentre aspetta Sofia, sa che prima o poi, dovrà andare in Sicilia per spiegare cosa sia capitato. Sofia non arriverà mai a causa dell'incidente che ha avuto con la

macchina e Titta decide, deluso, di recarsi al direttore dell'hotel. Una volta sedutosi lì, spiega che gli passa per la sua testa, pagando, contrariamente alle sue abitudini, già la sua stanza in anticipo:

Direttore: "Dottore, ma oggi non è il primo del mese."

Titta: "Non sono mai stato amato da nessuno, io".

(*Le Conseguenze dell'amore 1:17:29 – 1:17:38*)

A questo punto la scena termina bruscamente, evidenziando l'importanza delle parole appena espresse. Pensava di aver trovato un luogo sicuro per esprimere tutta la sua storia con Sofia, tuttavia lei non è venuta e ha rotto la sua speranza di aver trovato un senso d'amore. Titta non sa che è a causa di un incidente stradale e si sente rifiutato. L'immagine successiva è quella di Titta al telefono con il suo contatto della mafia, con la significativa foto di famiglia (senza di lui) sullo sfondo. Si arrende, arriva e si presenta subito all'aeroporto. La dichiarazione contro il direttore dell'albergo con cui aveva parlato solo chiacchierando all'inizio del film, è una delle tante crepe nella corazza di *existential ennui* di Titta. Vedremo più avanti come queste crepe si leghino alla teoria di Barisonzi.

Rispetto al personaggio di Jep Gambardella, però, Titta è molto più cinico ed egli ha le sue ragioni per esserlo. Si scopre pian piano che dopo una scommessa economica in borsa, la mafia siciliana l'ha costretto ad essere *middle man* per transazioni finanziarie illegali senza poter lasciare l'hotel o la città. A prima vista, non sembra giusto paragonare Titta, ostaggio di *Cosa Nostra*, al "re dei mondani", Jep Gambardella, ma se ricordiamo ciò che Semmola definisce come "pensionato della vita" per descrivere la situazione dei protagonisti di Sorrentino, diventa più facile un confronto (Semmola 65-70). Nonostante le circostanze più gravi rispetto al mondano Jep, che vive la vita del *jetset* a Roma, un senso di una depressione latente e di cinismo caratterizzano chiaramente entrambe i personaggi e tengono entrambi in un carcere di impossibilità di vivere la vita con piena voglia. Sia Jep Gambardella, sia Titta di

Girolamo sembrano pendolare tra una situazione di sonno esistenziale e superficiale senza sentirsi capaci di accedere alle piene potenze che la vita ha da offrire.

Ci sono tanti altri esempi che conducono lo spettatore alla conclusione che la trama ruota intorno ad un uomo depresso, solitario e persino asociale. Né quando la donna delle pulizie nell'hotel lo saluta, né quando la cameriera la saluta, Titta si risparmia il fiato a dire neppure una sola parola in risposta (*Le conseguenze dell'amore* 0:07:20-0:07:25; Idem 0:14:03-0:14:10). Il suo sguardo amareggiato e indifferente non cambia neanche quando gioca a carte con altri ospiti nell'hotel, nelle conversazioni a prima vista divertenti con il direttore dell'hotel, con un commercialista al bar e con un impiegato della banca. Anche in scene che non durano neanche un minuto in cui lo spettatore è testimone a Titta che guarda dalla finestra nel buio della notte svizzera dichiarando che non sta vedendo “niente” (Idem: 0:10:00-0:10:15). Magari il modo in cui Titta stesso riassume il suo stato Titta stesso, dice tutto: “io non sono un uomo frivolo [...] l'unica cosa frivola che possiedo, è il mio nome: Titta Di Girolamo” e poi passa un carro funebre per sottolineare la solitudine depressa in cui si trova (Idem: 0:03:49-0:03:55), ma anche un elemento che fa pensare al monologo finale di Jep in *La Grande Bellezza*: “finisce sempre così, con la morte. Prima, però, c'è stata la vita”. Sono esattamente questi pezzi di vita di Titta che verranno indagati nel seguente capitolo.

3.3 Superficialità, rottura e sprazzi di bellezza

Sempre citando dal monologo finale di Jep, ciò che sembra di averlo far sorpassare il suo stato d'anima cinico e quasi depresso, sono “gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza (...) e l'uomo miserabile”. Fin qui, non ci sono sorprese. Sia Titta che Jep si mostrano come “cynical, disillusioned and nihilistic” come già ricordato nelle parole di Bisoni. È possibile, però, collegare a Titta anche la stampa dell’“aesthetic catalyst” come proposta da Del Río e approvato da Barisonzi come modo di comprendere il modo in cui Jep “unveils true beauty [...] through

his relationships” (Barisonzi 115)? Il modo in cui Barisonzi cataloga queste rivelazioni di bellezza vera sono attraverso i loci della famiglia e degli amici che vengono scoperti attraverso il protagonista in combinazione con musica classica e sensibile. Prima, però, ci dev’essere una sorte di rottura, un momento in cui il protagonista non è più in grado di sopportare la superficialità dalla quale è circondata. Per Barisonzi il momento accade nell’attimo in cui Jep tiene un discorso ai suoi amici sulla vita superficialmente perfetta di Stefania. In un monologo di vari minuti distrugge aspramente tutto ciò di cui Stefania è fiera, dalla sua carriera alla sua gioventù, fino a suo figlio e suo marito segretamente omosessuale. Jep finisce il monologo con le parole “siamo tutti sull’orlo della disperazione, non abbiamo altro rimedio che guardarci in faccia e farci compagnia e pigliarci un poco in giro” (Barisonzi 115-116). Il monologo segue la distruzione della superficialità e offre una spiegazione di ciò che dovrebbe essere davvero il senso dell’amicizia o della vita.

Ci sono anche momenti in *Le Conseguenze dell’amore* che sono sorprendentemente simili a questo discorso. Si tratta di frammenti del film in cui Titta dimentica per un istante il suo lato cinico e depresso per mostrare emozione per ciò che conta. Il primo momento di questo genere accade quando gioca a carte con i suoi vicini nobili nell’hotel, Carlo ed Isabella (interpretati da Raffaele Pisu e Angela Goodwin), una coppia nobile caduta dal piedistallo per problemi finanziari. Spesso chiacchierano sul loro infortunio e sul gioco di carte che si chiama Grabber. Titta è sempre lo stesso, indifferente e annoiato, fino al momento che la conversazione cambia argomento e si parla delle origini di Titta a Salerno. Quando Isabella gli chiede se conosce bene il gioco, Titta risponde che gli piace giocare perché gliel’hanno insegnato da ragazzo. Poi Isabella mette enfasi sul periodo della gioventù dicendo che “non si dovrebbe mai rompere il cordone ombelicale con quando si era ragazzi” chiedendo poi conferma a Titta: “È vero dottore?” All’improvviso l’attitudine di Titta cambia completamente e urla in un modo sfrenato “mai!” (*Le conseguenze dell’amore* 0:10:32-0:11:20).

Questo primo momento di discontinuità nella sua personalità finta ed indifferente accade quando viene accennato il tema della gioventù e della famiglia. Si potrebbe dire che abbiamo qui già il primo esempio di un riferimento ad un *real human relationship* che riesce a cambiare qualcosa nel mondo interno del protagonista. Poco avanti nel film, c'è una conversazione tra Titta e suo fratello che è venuto a cercarlo tra le sue avventure nei paradisi del surf dove lavora come istruttore di surf. Nella conversazione con suo fratello, Valerio (Adriano Giannini), c'è un secondo momento in cui Titta sembra mostrare vera emozione e viene, di nuovo, infiammato da un argomento che tratta la gioventù e l'amicizia. Valerio inizia a parlare su Dino Giuffrè, e dal momento che il suo nome viene menzionato Titta sembra svegliarsi. La notizia di Valerio è che Dino ha cambiato lavoro e che fa il tecnico nelle montagne del Nord-Italia a riparare i pali della luce. Cambia lo sguardo di Titta e cambia anche la musica nello sfondo, una tecnica di Sorrentino che Barisonzi descrive come “instrument to underline moments of true beauty” (Barisonzi 113).⁷

Il momento dura poco, ma la tecnica in cui la musica e uno zoom a primo piano sul protagonista giocano su un certo risveglio farà parte del repertorio cinematografico di Sorrentino in tutti suoi altri film. Barisonzi la riconosce in *La Grande Bellezza* usando una citazione di Jeffrey Pence e ciò che ha scritto Sfondrini sull'effetto della musica. Dopo il momento *shock* in cui è stato menzionato il nome di Dino Giuffrè (*Le Conseguenze dell'amore* 0:37:10-00:37:20), la conversazione diventa intensa e Titta comincia a rimproverare suo fratello dopo Valerio non l'ha preso sul serio quando Titta dice che Dino è sempre suo migliore amico, anche se non si sono visti da più di vent'anni. Poco dopo, Titta ritrova la sua *pokerface* e dice a suo fratello che è sempre stato un uomo superficiale (Idem 0:38:36-0:38:43). Si nota quindi non solo il tema dell'importanza dell'amicizia sottolineata dal comportamento atipico di

⁷ Per un'analisi più profonda della relazione tra musica e vera bellezza nei film di Sorrentino, si fa riferimento all'eccellente articolo: Sfondrini, Stefano. “La Grande Bellezza in La Grande Bellezza”. 2019. https://www.academia.edu/12517026/La_grande_bellezza_in_La_grande_bellezza. Consultato il 15 giugno 2023.

Titta e dal cambio all'improvviso della musica; tuttavia, viene anche accentuato il tema della superficialità di coloro che non sanno valutare questo senso di amicizia. Infine, è un esempio quasi perfetto della teoria di Barisonzi in cui ci sono delle accuse di superficialità collegate a ciò che veramente conta per il protagonista sorrentiniano: una relazione vera profonda, l'*absolute meaning*, anche se in questo caso, quello di Titta, è una relazione quasi immaginaria. Anche Cangiano riconosce questo frammento del film come molto significativo perché Jep Gambardella vi è l'archetipo di un uomo diventato cosciente del fatto di dover cercare valore in una società nihilistica, Valerio Di Girolamo è un uomo che ha accettato "superficiality as a lifestyle" (Cangiano 340). Dal tono in cui Titta rimprovera suo fratello per essere superficiale e nemmeno degno di chiamarsi un uomo, si potrebbe concludere che Titta sta trovando di nuovo un senso di assertività riguardo alla sua propria ideologia di vita. Persino il fatto di avere l'idea che possa esistere una destinazione è differente alla mentalità di suo fratello ed è molto significativo che questa cosa gli dia fastidio (Idem: 341). Poi l'effetto che ha il nome di Dino Giuffrè su Titta, è facilmente connettabile a ciò che Barisonzi descrive come uno degli elementi in cui risiede la vera bellezza. Si tratta di una *real human relationship*, anche se nel passato, che è legato all'idea della sua gioventù e delle sue origini. Due dei tre elementi che formano per Barisonzi l'essenza del modo in cui Jep Gambardella incontra la vera bellezza in *La Grande Bellezza*.

Poche scene dopo, quando Valerio e Titta sono insieme nella stanza dell'hotel, si svolge un'altra conversazione rilevante per il nostro argomento. Ricordiamo il modo in cui Jep in *La Grande Bellezza* tiene il suo discorso sul senso della vita: tutti sono sull'orlo della disperazione. Qui non è Titta a tenere un discorso del genere. Invece è Valerio quando racconta su tono severo che dovrebbe essere più simpatico con la cameriera, Sofia, e che non deve pensare che è l'unica persona al mondo con problemi. Suona come una versione attutita di ciò che era il fulcro del discorso di Jep: siamo tutti esseri umani con problemi, che cosa ci resta tranne mostrarci un po'

di simpatia. E poi, questa situazione conduce anche a un nuovo inizio per Titta perché nella seguente scena lo vediamo finalmente salutare e iniziare una chiacchierata con la cameriera che stava guardando in modo misterioso da tanto tempo.

3.4 Il caso Sofia: *femme fatale* o *real human relationship*?

È proprio la conversazione con il fratello che spinge Titta a mettersi in contatto con Sofia. Dopo averla osservata da lontano e averla, fino a quel momento, ignorata, ora entra risolutamente nel bar per parlarle. Mentre la stava osservando dal suo solito posto all'angolo del bar prima della visita di suo fratello, c'erano già stati diversi momenti che mostravano il suo profondo interesse per Sofia. Sceglie di negarla sempre in modo poco educato, anzi è spesso molto rozzo. Quando lo fa per l'ennesima volta, lei lo rimprovera per essere così maleducato ed è appunto questo rimprovero, combinato al discorso di Valerio che lo convince di parlare con lei.

La conversazione ha ben poco di concreto, tuttavia si nota che per la prima volta si scorge un sorriso sul volto del protagonista. Immediatamente dopo, però, la storia prende all'improvviso una piega diversa: la vita da prigioniero tra le braccia della mafia, che fino a quel momento era sembrata così noiosa ma anche prevedibile, viene spezzata da due mafiosi che si sono accomodati nella stanza di Titta. Il ritmo del film accelera chiaramente dal momento in cui il contatto con Sofia acquista un potenziale reale. Il suo contatto con lei si intensifica e quando lui le offre un'auto, si crea un momento in cui Sofia gli chiede “cosa vuole veramente da lei”. È una domanda a cui nessuno sembra avere una risposta, tanto meno Titta, che si allontana in silenzio. Ecco che ricade nel suo vecchio schema ad evitare contatto umano.

La scorsa conversazione sull'auto nel garage ha interrotto a prima vista il loro contatto e lo spettatore vede come Titta spia Sofia quando è in giro con un altro ospite dell'hotel nel centro commerciale, proprio come aveva fatto prima con Titta. Poi ci ritroviamo nella stanza

buia dell'hotel, dove Titta si sta facendo la sua dose settimanale di eroina, mentre risuona una musica inquietante. Tuttavia, la situazione cambia quando Sofia si presenta improvvisamente alla porta. Questo atto inaspettato di riavvicinamento spinge Titta a spiegare in un colpo, non solo tutta la storia della sua vita, ma anche la sua situazione attuale. Si tratta di confessioni che lo spettatore conosce solo attraverso i frammenti che Titta ha confidato al pubblico come voce fuori campo, ma che ha chiaramente tenuto per sé nelle conversazioni con gli altri ospiti dell'albergo, con suo fratello e con la sua famiglia. Dopo averlo ascoltato Sofia gli propone di festeggiare insieme il suo compleanno il giorno seguente, Titta è felice e accetta la proposta di andare insieme per le montagne. Tuttavia, il giorno dopo Sofia ha un brutto incidente con la macchina e non arriverà mai all'appuntamento con Titta. Titta rimane deluso e si reca comunque in Sicilia il giorno del suo 50° compleanno; da “cavaliere perdente a metà del cammino” (Vigni “Memorie del sottosuolo” 59-60) - per parlare con il capo della mafia sulla valigia con i soldi rubati.

Se si esaminasse ora più da vicino la relazione tra Titta e Sofia, bisogna ritornare al fiume di inchiostro che è stato speso sul ruolo e sulla funzione delle protagoniste femminili e dell'innamoramento nei film di Sorrentino. Già prima è stato discusso brevemente come la presenza di una rappresentazione sessista e magari misoginia della donna sia un tema riconoscibile nei film di Sorrentino. *Le Conseguenze dell'amore* è un film in cui, secondo diversi accademici, si può scorgere questo tono misogino. Per esempio, secondo Lucamante e Renga, Sofia è un'archetipa di un *femme fatale* che segna il destino del protagonista maschile (Renga; Wood; Lucamante). Dopo tutto, non è lei la ragione per cui Titta esce dai sentieri battuti e perché entra in conflitto con la mafia? Lucamante lo sostiene affermando che Titta è chiaramente un uomo “above passion” (Lucamante 181) e che l'amore agisce come “main subversive agent” (Leotta 293). Insomma, Sofia e l'amore che lei risveglia in lui sono un pericolo che alla fine lo porta alla morte; Titta sembra essere preda di Sofia, ma alla fine è lui

stesso vittima del suo amore per Sofia, sostiene Leotta. L'unica ambiguità o sfumatura da riconoscere in questo sembra essere il fatto che anche Titta non ha altra scelta e che innamorarsi è la sua “unica via d'uscita dalla propria miseria” (Lucamante 182).

In particolar modo, Mary Wood sostiene che “what ultimately disturbs and thwarts ultimate control” nella vita di Titta è il suo amore per Sofia come *catalyst* (Wood). Per una visione un po' più sfumata dell'amore che Titta sente nei confronti di Sofia, più in linea con le *real human relationships* di Barisonzi, non possiamo che rivolgerci a Piazzesi. La scrittrice sostiene, utilizzando un chiaro quadro teorico e filosofico sull'amore, che il legame tra Titta e Sofia ci sia un amore irrazionale che possa offrire una via d'uscita all'ostaggio della mafia, perché “si svela come il contrario di un “cuore in inverno”. (Piazzesi 87). Anzi, Piazzesi sostiene che sin dall'inizio è chiaro che Titta “ama, desidera, ha disegnato affettivamente ed eroticamente il proprio oggetto d'amore” (Ibidem). Questo significa che la strada che ha scelto lascia solo due opzioni: “felicità o disperazione” (Idem: 88). Piazzesi ricorda anche che, da questo punto di vista, Titta si differenzia nettamente da Jep Gambardella che, ne *La Grande Bellezza*, stringe legami più profondi con Ramona e Stefania (Idem).

Vorrei proporre una lettura un po' più sfumata della relazione tra Sofia e Titta, senza negare il fatto che vi sia chiaramente un'attrazione sessuale da parte di Titta che ha come conseguenza che Sofia viene trattato come un oggetto del desiderio. Ad esempio, vi è una scena in cui Sofia si sta spogliando e anche, ovviamente, una scena in cui si assiste a Titta che sta masturbandosi immaginando fotografie di Sofia, di sua moglie e di una donna bionda al centro commerciale (*Le Conseguenze dell'Amore 0:33:23-0:34:04*), che provano un'attrazione sessuale. Dov'è dunque questa sfumatura? Vale la pena ricordare che quelle che Barisonzi chiama *real human relations* si concentrano principalmente sulla famiglia e sull'amicizia, non sull'amore. Credo che la relazione tra Titta e Sofia riguardi in definitiva più l'aspetto non sessuale che la suddetta immagine limitata di lei come oggetto del desiderio.

Ci sono diversi argomenti a sostegno di questa tesi. In primo luogo, ad eccezione della scena in cui si vede Titta masturbari, la tensione sessuale tra Sofia e Titta non viene mai rappresentata molto esplicitamente. L'unico momento in cui vediamo questo tipo di tensione sullo schermo è in una scena frammentata in cui Valerio, nientemeno, accarezza Sofia e lei indica chiaramente che non le piace. Il momento di maggior legame tra Titta e Sofia avviene a livello platonico, quando lei bussa inaspettatamente alla sua stanza d'hotel. Gli chiede di accendere la luce e, attraverso questo atto di premura, spinge Titta a rivelare tutta la storia della sua vita (*Le Conseguenze dell'Amore* 1:09:00-1:12:04). È qualcosa che gli abbiamo visto nascondere e celare ansiosamente a ogni altro essere umano di passaggio per tutto il film. In breve, si tratta di intimità emotiva come epitome del legame tra i due personaggi. Lei ha apparentemente accettato l'auto che lui le aveva offerto, ma solo dopo aver dichiarato chiaramente che lei e il suo amore o la sua amicizia non sono in vendita. In questo senso, dov'è la differenza tra il legame che Jep aveva con Ramona e Stefania ne *La Grande Bellezza*? In effetti, in quel film è più forte l'impressione che tra Ramona e Jep ci sia anche un legame sessuale (passano una notte insieme nudi sul suo divano) e nel momento della riconciliazione definitiva tra Jep e Stefania a una festa, il *dandy* afferma con nonchalance che non hanno mai fatto l'amore prima e che questo significa che almeno qualcosa di bello è ancora in serbo. In questo senso, i riferimenti sessuali e, per di più, tradizionalmente machisti sono molto più forti in queste relazioni che in quella tra Titta e Sofia.

La catarsi per Titta, per quanto mi riguarda, è nel momento in cui egli può mettere a nudo la sua anima, non il suo corpo o nella realizzazione di una fantasia sessuale. Questa tesi viene pure sostenuta dal fatto che Valerio, il fratello di Titta, viene chiamato un uomo superficiale. Lui, nei confronti di Sofia, si comporta in modo molto machista, toccandola intimamente senza che lei lo vuole/ acconsenta. Allora, le strategie per conquistare il cuore di Sofia di un uomo superficiale consistono in questo comportamento completamente

inaccettabile. Sofia si dimostra anche come agente forte perché interviene con risolutezza e lascia velocemente Valerio nel parco dove si sono incontrati.

In secondo luogo, l'atto che Titta finisce per pagare con la vita, non è un atto che fa per Sofia come un cavaliere valoroso ed innamorato. Dopo tutto, i soldi che ha rubato alla mafia finiscono da Carlo e Isabella dopo che Titta si è sentito in colpa per aver smascherato il gioco sporco di Carlo durante i giochi di Grabber. Quindi ha corso quel rischio non veramente per Sofia, ma per compiere un atto umano dopo aver insultato i suoi vicini di albergo. In questo senso, anche il legame con Carlo e Isabella contiene chiaramente il consueto schema che sia Barisonzi che Sainati chiamano la rottura che rompe la superficialità o lo smascheramento del vero verso il reale di una persona o di una relazione e che poi apre la porta alla vera bellezza, anche se non vedremo mai più la vera bellezza tra Carlo, Isabella e Titta, perché quest'ultimo è già stato rivendicato dalla mafia.

In terzo luogo, le tesi sopra esposte sul fatto che Sofia sia una *femme fatale* ignorano completamente il ruolo del mal destino. Titta non è frustrato perché una fantasia sessuale o un sogno d'amore non si realizzi, dopo tutto, la sua unica frustrazione è la sensazione “di non essere mai stato amato da nessuno” (*Le Conseguenze dell'Amore 1:17:30-1:17:34*). Il destino ha voluto che Sofia, per sua sfortuna e per una sua disattenzione, avesse un incidente in macchina e che Titta la aspettasse invano il giorno del suo 50° compleanno. In questa situazione, né Sofia né Titta hanno colpa. La scelta tra felicità e disperazione sostenuta da Piazzesi si pone qui solo per un fatidico caso.

In quarto luogo, sia Wood che Leotta e Lucamante mettono Sofia al centro del film quasi come antagonista. Barisonzi ricorda giustamente che ne *La Grande Bellezza* vi è “a procession of characters whose lives (...) hide endless dissatisfaction and an unyielding sense of social degeneration” (Barisonzi 113). Anche ne *Le Conseguenze dell'amore* c'è una processione di ruoli di supporto insieme a quello di Sofia, che contribuiscono alla trama. È

troppo semplicistico vedere il ruolo di Sofia come l'unico fattore di influenza sull'atto di resistenza di Di Girolamo e come l'unica forza che gli spinge di provare a riprendere controllo della sua vita. C'è il momento già discusso in cui Valerio menziona il nome di Dino Giuffrè. Un momento che fa chiaramente scattare qualcosa in Titta. C'è anche il già citato rapporto con la coppia che vive accanto a lui nell'albergo, con la quale finisce per essere in cattivi rapporti perché esprime il gioco sporco di Carlo in modo poco delicato, facendo fare a lui la figura dello stupido. Anche la famiglia di Titta continua ad avere un ruolo importante nel corso del film, con la funzione di un amore corrisposto che Titta continua a cercare, anche se non sa come. Sofia è alla fine l'unica che risponde, ed è per questo che Titta sembra così attaccato a lei.

Concludendo, sembra possibile trarre una conclusione diversa sul legame tra Sofia e Titta, che guardi oltre alla pura oggettivazione di lei come *femme fatale* o oggetto di lussuria. Per quanto mi riguarda, questo rende un cattivo servizio al ruolo di Sofia come agente indipendente che riesce a difendersi e a manifestarsi anche quando le proposte disonorevoli le vengono fatte da Valerio, come quando le chiede di andare alle Maldive o la tocca in modo indesiderato, o quando le viene offerta una macchina. Vorrei proporre una lettura della loro relazione come un'amicizia con un potenziale d'amore da parte di Titta, che fa una brutta fine a causa del destino: l'incidente in macchina di Sofia. Quanto il destino possa essere crudele è rafforzato dalla scena in cui il taxi di Titta diretto all'aeroporto per il suo viaggio a Palermo e l'ambulanza in cui giace Sofia si incrociano. Inoltre, in nessuna scena successiva si ha l'impressione che la scelta di Titta di consegnarsi alla mafia in Sicilia sia, per quanto lo riguarda, colpa sua o di una donna seducente.

Certo, lui si sente rifiutato perché lei non è venuta, ma si sente ugualmente ferito dalla lite che ha avuto con i vicini dell'albergo e dal contatto con la sua famiglia che è in calo. In questo senso, Sofia era davvero l'unico barlume di speranza per Titta, dopo la quale gli rimane

solo il caldo ricordo immaginario dell'amico d'infanzia, Dino, al quale dedica i suoi ultimi pensieri prima della sua macabra morte.

Tuttavia, dopo il contesto che ho delineato sopra, sembra un po' inverosimile vedere anche in questo un “*homology*”, come sostiene Wood, in cui la vera amicizia può essere sentita solo tra due uomini (Wood). Per quanto mi riguarda, il legame con Sofia avrebbe potuto salvare Titta e questo è anche il potenziale che Sorrentino attribuisce a quella relazione. Sofia dà attenzione a Titta ed è l'unica a possedere la chiave attraverso la quale lui rivela i suoi segreti. In questo modo lo incoraggia a sperare e, in definitiva, a non compiere un atto di disperazione, ma un atto di coraggio, *l'acte gratuit* per i suoi vicini, come lo descrive Marlow-Mann (Marlow-Mann “New Neapolitan Cinema” 263-266).

3.5 Solo un trucco o un *stable ideology*?

Per trarre una conclusione chiara sull'applicabilità della teoria di Barisonzi a *Le Conseguenze dell'Amore*, è inevitabile tornare alla discussione sul carattere postmoderno o modernista dell'opera del regista napoletano. Tale discussione è ineludibile quando si affronta il dibattito tra stile e contenuto ed è principalmente legata alla fine del film. Nel capitolo 2.2 sono stati già accennati i modi in cui si possono interpretare i protagonisti di Sorrentino. È chiaro che hanno abbastanza caratteristiche in comune, ma è anche ovvio che ci sono tante sfumature tra essi. Se confrontiamo i destini di Titta e Jep e la fine di *Le Conseguenze dell'Amore* e *La Grande Bellezza*, si tratta infatti di più di solo sfumature, ma di due mondi diversi. La storia di Jep si conclude con un sorriso rassicurante che guarda al futuro, mentre lui si realizza di essere di nuovo capace di poter arrendersi alla speranza e al futuro. Quella di Titta, invece, finisce con uno sguardo disperato mentre lo aspetta una morte crudele nelle sabbie mobili di cemento del container in cui la mafia lo fa scendere per finire la sua vita come punizione per le sue azioni.

Si tratta qui di una differenza netta e categorica tra un *happy ending* e una tragedia, tra salvezza e la sconfitta dell'eroe (Semola 33)? All'inizio di questo articolo abbiamo discusso il modo in cui Cangiano, a mio avviso giustamente, guarda i personaggi di Sorrentino nella loro ricerca. Non si tratta di cavalieri perdenti destinati a finire in una cella o in un contenitore di cemento come ne *L'uomo in più* (2001) o ne *Le Conseguenze dell'amore*. Sebbene la sua fine possa essere definita tragica, c'è un chiaro *silver lining* per Titta nei suoi ultimi momenti di vita in cui i suoi pensieri si rivolgono al suo amico Dino Giuffrè. Ma anche prima, nel momento in cui Nitto Lo Riccio, capo della mafia l'ha chiamato "una brava persona" (*Le Conseguenze dell'Amore* 1:28:46-1:28:50). Inoltre, guardando direttamente la morte in faccia, riesce a pensare a sprazzi di bellezza e che ci sia una sorte di consolazione che non si è capitolato alla superficialità di suo fratello Valerio o alla noia della realtà.

Oltre questo, Titta non può essere descritto veramente come *postmodern dandy* conciliabile con la tesi generalmente accettata di Sorrentino come regista postmodernista che dimostra anche una forma di impegno postmoderno (Antonello e Mussgnug). Infatti, mentre Jep si crogiola nella propria malinconia e perde il filo dopo gli è arrivata la notizia di Elisa, i problemi di Titta sono molto più tangibili; è vittima di estorsioni da parte della mafia, la sua famiglia si rifiuta di parlargli, soffre di insonnia e ha una dipendenza da eroina. In realtà, questo non fa che rendere più forti i suoi atti di umanità rispetto alla traiettoria di Jep. Si tratta piuttosto di una ricerca per una identità, come sostenuto da Sainati e Cangiano, e di ciò che dà valore all'essere umano nel mondo (Sainati; Cangiano).

Peraltro, oltre al valore delle relazioni umane reali, le quali hanno un'importanza enorme nei suoi film, come già discusso qui sopra, Sorrentino dà pure altre risposte al labirinto della vita. Ad esempio, la caducità della vita e con essa la morte sono sempre presenti come ultimo punto di riferimento: concretamente ne *Le Conseguenze dell'amore* e come unica verità curativa e incoraggiante ne *La Grande Bellezza* ("finisce sempre così, con la morte").

L'espressione di Jep che sembra poi ridare un senso alla vita nel suo monologo conclusivo ("è solo un trucco") ha qualcosa di postmoderno. Lo stesso non vale, però, per l'epilogo di Titta:

Una cosa sola è certa. Io lo so. Ogni tanto... In cima a un palo della luce... in mezzo a una distesa di neve contro un vento gelido e tagliente Dino Giuffrè si ferma. La malinconia gli aggreisce. E allora si mette a pensare e pensa che io, Titta di Girolamo, sono il suo miglior amico. (*Le Conseguenze dell'Amore 1:38:48-1:39:20*).

Concludendo i due film con una sorta di discorso riconciliante dei protagonisti tramite una voce fuori campo del protagonista, Sorrentino dà ai suoi film una certa forma di chiusura. Questo, come già detto, va attivamente contro il modo di fare dei suoi ispiratori Fellini e Scorsese e sembra essere in questo modo una scelta sua che dimostra maggiore coscienza (Gallico). Naturalmente, il fatto che i pensieri finali di Titta si estendono a un rapporto umano reale o all'idea di un rapporto umano conferma che questi rapporti sono un'essenza di ciò che riesce ad attivare i protagonisti in un tipo di *Bildungsmovies*, come li descrive Cangiano (Cangiano). Bisoni descrive giustamente che né Titta, né Jep sono *victims* delle circostanze o della vita. Portano un messaggio chiaro e tondo di ciò che conta veramente, secondo loro, e ciò che si arruola nei film è più o meno nella misura in cui il protagonista prende la libertà di manovra, perdendo un po' di vista questa ideologia. Gli effetti che guariscono in un certo senso la *malaise* sono le azioni che sono prodotti del coraggio di agire in base a quegli ideali umani.

Titta ritrova il coraggio già nei momenti in cui lancia frecciate al direttore della banca, suggerendogli che: "Non bisogna mai smettere di avere fiducia negli uomini, Direttore. Il giorno che accadrà sarà un giorno sbagliato." (*Le Conseguenze dell'Amore 0:31:05-0:31:17*). O quando si scaglia contro il fratello accusandolo di superficialità o nel momento in cui se ne accorge disperatamente di non conoscere nemmeno veramente il suo spacciatore di eroina o nel

momento in cui Pippo, il suo contatto della mafia, non lo riconosce più appena arrivato all'aeroporto di Palermo. Oppure nel momento più basso in assoluto, quando per capriccio esprime all'improvviso nell'ufficio del direttore dell'hotel che non è stato mai amato da nessuno (*Le Conseguenze dell'Amore 1:17:30-1:17:34*). Tutti questi esempi mostrano una voglia forte di trovare legami e contatti veritieri ed umani che egli prova a raggiungere in un modo goffo, ma genuino nei confronti di Sofia o con il suo *acte gratuit* di donare i soldi rubati dalla mafia a Carlo ed Isabella. In effetti, si tratta di un personaggio principale la cui ideologia è forte ma contestata, di un *stable ideology* che consiste in voler trovare *real human relationships* (Bisoni 256). Di fatto, in questo modo, il finale tragico è solo una nota a piè di pagina di una storia che si attiene ostinatamente a ciò che conta davvero, l'amore dei veri rapporti umani, l'amore delle *real human relationships*, anche se le conseguenze dell'amore possono perfino portare alla morte.

Conclusione

In conclusione, in questa tesi è stato tentato di contribuire ad una comprensione più coerente del cinema di Sorrentino attraverso uno studio che si è soffermato sul modo in cui si potrebbe considerare i suoi film come extravaganza estetica (*style*) o come film di contenuti con uno spessore psicologico e filosofico. Trovando una risposta si deve per forza prendere in considerazione il peso della illustre storia del cinema italiano, l'ordine sparso in cui la letteratura su Sorrentino si è formata in Italia e all'estero e anche il modo in cui l'attenzione per il suo cinema è incrementato enormemente dopo l'*Oscar* vinto con *La Grande Bellezza*. In questo saggio abbiamo indagato in quanto la rappresentazione della bellezza attraverso le *real human relationships* potrebbe provare non solo un *Leitmotiv*, ma anche la prova del contenuto profondamente impegnato del film di Sorrentino. Ci hanno aiutato *in primis* un'analisi della letteratura secondaria su Sorrentino e un quadro teorico con definizioni delle parole chiave: *style*, *content* ed *impegno*, poi abbiamo visto come la rappresentazione della bellezza come proposta da Barisonzi si manifesta come risposta alla dicotomia tra *style* e *content*. Ultimamente abbiamo messo alla prova la teoria di Barisonzi applicandola ad un film significativo per il successo e per il modo in cui si manifestava per la seconda volta da regista, *Le Conseguenze dell'amore* per controllare se si potrebbero trovare legami forti tra l'analisi di Barisonzi de *La Grande Bellezza* e la nostra del film del 2004.

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, cercare di identificare un *Leitmotiv* non è un incarico semplice. Così è stata accennata in questa tesi una mole di pregiudizi, teorie, critiche e pubblicazioni isolate sulle opere del regista napoletano. Il quadro teorico costruito intorno a questa ricerca ha incluso, per forza di causa, spiegazioni sui concetti *style* e *content*, un dibattito ancora molto vivo concernente i film di Sorrentino, sia in Italia, sia all'estero. Inoltre, la nozione storicamente delicata, *impegno*, andava ricordata e spiegata in questo contesto teorico. Sebbene la produzione accademica e pubblica scritta sul cinema di Sorrentino sia estesa, un obiettivo

collaterale di questo saggio è stato di sintetizzare le tante analisi sparse all'estero e in Italia che spesso e volentieri si contraddicono.

Nel primo capitolo è stato fornito un panorama della letteratura secondaria che riguarda il cinema di Sorrentino. Trattandola a volo d'uccello, si può distillare che il numero di pubblicazioni su Sorrentino si è ampliato enormemente dopo il successo inaspettato del film *La Grande Bellezza*. Libri che sono usciti recentemente concernono la monografia autorevole di Russell Kilbourn che riguarda tutti i film di Sorrentino, il volume a cura di Annachiara Mariani che presenta un bombardamento di interpretazioni innovative e persino un primo libro in tedesco. La tendenza identificata è che le opere recenti, soprattutto *La Grande Bellezza*, ricevono tanta attenzione e che a volte le pubblicazioni non-italiane sembrano dimenticare di prendere in considerazione tutto gli sforzi già fatti da esperti italiani. Potremmo dire che, seguendo Marlow-Mann, la monografia di Kilbourn è solo il primo tentativo a scrivere un "definitive book" (Marlow-Mann "Review").

Oltre la ricerca classica di definire le opere attraverso varie lenti, sembra chiaro che vi sono tre punti di discussione che meritano attenzione nel corso della letteratura secondaria su Sorrentino: (1) il suo collegamento a termini della tradizione cinematografica storica italiana (*cinema d'autore e impegno*), (2) in quanto il suo cinema sia considerato stilisticamente ed esteticamente forte, ma debole nei contenuti, un tema che riguarda anche la sua originalità nei confronti di Fellini e (3) la rappresentazione sessista delle donne nei suoi film. Pur facendo caso alle altre due controversie, in questo saggio si è focalizzato piuttosto sulla presunta dicotomia tra *content* e *style*, ciò che Frank Burke distingue come il divario tra il regista napoletano come "virtuoso showman con poco o nessun spessore psicologico o culturale" e un regista impegnato socialmente, filosoficamente ed eticamente. È un dibattito che lo stesso Burke interpreta come sempre irrisolto, neanche dopo la pubblicazione di Kilbourn che ha studiato nel suo libro attentamente il *commitment to style*.

Non è facile trovare un quadro teorico in un labirinto di un *accumulation of posts*, tuttavia è fattibile (Burke). In primo luogo è stato possibile fornire una definizione di *excessive style* con l'aiuto di Tuan che l'ha applicato al cinema di Sorrentino, secondo me ben ragionato, come definito da J.D. Rhodes. Il termine *content*, in secondo luogo, ha presentato una sfida un po' più complicata, perché viene accompagnato spesso dal concetto carico storicamente di *impegno*. Abbiamo scoperto come proprio lo stile eccessivo di Sorrentino può essere considerato come uno strumento per mostrarsi impegnato politicamente ed eticamente, grazie ai contributi di Antonello, Mussgnug, Cangiano e Kilbourn.

Nel secondo capitolo è stato dimostrato come l'impegno tramite un *excessive style* si può manifestare anche a livello sociale grazie alla risposta trovata alla dicotomia tra *style* e *content* da Michela Barisonzi nel suo saggio nel volume di Annachiara Mariani. La risposta consiste nella nozione della bellezza finta e superficiale che porta il protagonista Jep Gambardella ne *La Grande Bellezza*, secondo Barisonzi e altri come Cangiano e Mecchia, a scoprire un ulteriore senso di bellezza che è più vera. Quella bellezza consiste secondo Barisonzi nelle *real human relationships* che Jep impara di apprezzare per scappare il suo stato d'anima cinico di *existential ennui*. Poi abbiamo visto come vi è una distinta continuità nei protagonisti dei film di Sorrentino che Kilbourn definisce come *the Sorrentinian subject*. In questo saggio si è adoperato questa visione armonizzata, aggiungendo, però, alcune sfumature che riguardano le descrizioni del protagonista tipico sorrentiniano da Cangiano, Bisoni e Del Río. La visione del *Sorrentinian subject* è stata così arricchita con uno strato sociale che considera la loro situazione anche come una in cui viene evitato attivamente contatto sociale intimo o *real*, ma sempre accompagnato da una ideologia forte che gira proprio intorno a contatto sociale intimo e *real*.

Barisonzi ha scritto un saggio che convince molto il lettore dell'impegno sociale ne *La Grande Bellezza* e del valore contenutistico del film. Tuttavia, la teoria riguarda, come sembra

di solito, il lavoro che ha, senza nessun dubbio, già ricevuto maggiore attenzione: *La Grande Bellezza*. Per contribuire in un modo “sintetizzante” e coerente alla letteratura secondaria su Sorrentino, bisogna andare oltre il periodo in cui ha suscitato successo mondiale. Per questa ragione, il *case-study* scelto per questa tesi su cui è stata poi applicata la teoria di Barisonzi, è il film *Le Conseguenze dell'Amore*. Un' opera di Sorrentino che non ha ricevuto tanta attenzione e se l'avesse poi ricevuta, le critiche e i saggi hanno riguardato soprattutto l'elemento della mafia o la rappresentazione della donna (Sofia, in questo caso), anche se è stato anche il primo film del regista napoletano che è riuscito a raggiungere, con successo, un pubblico internazionale. Oltre questo, per provare impegno sociale, è un film che si presta bene a questo tipo di ricerca perché non riguarda un film biografico come *Il Divo* o *Loro* e non riguarda nemmeno una persona famosa.

Nel terzo capitolo abbiamo visto come la teoria di Barisonzi può essere applicata sul film *Le Conseguenze dell'Amore* nel modo in cui è stata fatta già dalla critica accademica con *La Grande Bellezza*. Dall'analisi comparativa è emerso quanto i personaggi di Titta Di Girolamo e Jep Gambardella si somiglino e su quali punti differiscano, per scoprire che hanno in comune qualche tratto dei quali sono in base al protagonista “tipico” di Sorrentino. Titta, tuttavia, si trova più in difficoltà rispetto a Jep per l'imprigionamento, la famiglia mancata e più in generale la mancanza di contatti sociali sinceri, nonostante abbia dimostrato più volte di averne bisogno.

Le dinamiche che spingono Titta e Jep a uscire di nuovo dalla loro situazione semi-addormentata, la cosiddetta *katharsis*, vengono innescate sia dagli incontri con la superficialità, che con la bellezza vera. Infatti, in capitolo 3.2 è stato provato che Titta si esprime in modo abbastanza diretto nei momenti in cui smaschera la superficialità degli altri, ad esempio del suo fratello Valerio; tuttavia, anche smascherando sé stesso quando ammette i suoi segreti e insicurezze, prima solo in voce fuori campo, ma dopo anche nei confronti a Sofia, al direttore

dell'hotel e di fronte al capo della mafia. Tutto ciò che culmina nel momento di maggiore significato quando sbotta all'improvviso: "non sono mai stato amato da nessuno, io".

Al contrario, i momenti di vera bellezza nel film si manifestano in un modo molto simile a quale descritto da Barisonzi. Non tutti gli esempi forniti da Barisonzi sono raggiungibili per Titta poiché si trova in una situazione di partenza differente, più grave, ma si notano che sono le stesse categorie che portano importanza e profondità nel film. I tentativi a mettersi in contatto con la sua famiglia, l'emozione che gli stravolge a sentire il nome di Dino Giuffrè, il momento in cui urla all'improvviso quando Isabella chiede sulla gioventù ed ovviamente l'impatto del suo amore o interesse per Sofia che alla fine era, parzialmente al minimo, reciproco. La famiglia, la gioventù e l'amore (platonico o no) sono esattamente ciò che Barisonzi conta come i nuclei della bellezza nelle *real human relationships* nella sua teoria su *La Grande Bellezza*. Dunque, potremmo dire che anche con nove anni di distanza tra i due film, questi aspetti del cinema di Sorrentino sono sorprendentemente simili e potrebbero essere prova di un certo *Leitmotiv*.

In capitolo 3.4 si è prestata maggiore attenzione al personaggio di Sofia, perlomeno per rendere giustizia alle accuse di sessismo nella rappresentazione della donna nei film di Sorrentino. Particolarmente *Le Conseguenze dell'Amore* è stato al centro della discussione, prendendo in considerazione i saggi di Wood, Leotta e Lucamante che, nell'arco di parecchi anni, hanno scelto sempre questo film come esempio di tal rappresentazione. Studiando bene i modi in cui è stata studiata Sofia e il suo ruolo centrale nel film, una volta applicata la teoria di Barisonzi, si possono anche trarre altre conclusioni sul suo personaggio. Nella trama lei è indubbiamente un motore catalizzante che spinge Titta a cambiare attitudine ed a ritrovare un senso di vita o almeno una forma di coraggio. Abbiamo potuto riflettere in quanto Sorrentino modella il personaggio in un modo semplicemente sessuale attraverso la lente di Barisonzi e di conseguenza vorrei proporre una lettura di Sofia più profonda. Una lettura che la vede piuttosto

come motore della catarsi che spinge Titta a ritrovare un senso, perché è un *real human relationship* e perché sembra essere genuinamente interessata a farglielo conoscere. Il momento centrale nel film tra i due personaggi in cui Titta la racconta la sua vita, sostengo, dimostra che ciò che vale per Titta è un contatto vero e profondo e non i brevi istanti in cui la vede nuda o la pensa masturbandosi.

Nel capitolo 3.5 è stato discusso l'inevitabile argomento che riguarda una visione piuttosto modernista o postmodernista concernente i protagonisti di Sorrentino. Viene fatto caso di una possibile lettura della morte di Titta che non è completamente tragica. Anche se la differenza tra la sua fine e quella di Jep sembra enorme, la citazione del capo della mafia, l'*acte gratuit* coraggioso che ha compiuto e i suoi ultimi pensieri sono certi e di speranza che almeno Dino gli pensi ancora. Sono testimone di una certa speranza che Bisoni definisce giustamente come esempi di personaggi che non sono *victims*, ma soprattutto agenti delusi con un *stable ideology* che potremmo facilmente legare al concetto di anelare *real human relations*.

Guardando indietro, ci si deve per forza rendere conto che l'incarico di studiare il cinema di Sorrentino è abbastanza complicato e ambizioso. Le analisi sulle sue opere sono circondate da grandi dibattiti che riguardano lo stato attuale del cinema italiano e la sua grande storia, il valore intrinseco delle sue opere e le tantissime lenti accademiche tramite le quali si potrebbero interpretare i suoi film, che sono già di sé di carattere pluristratificati. Trovando una mia strada nel labirinto, questo saggio include, necessariamente una breve ricerca della letteratura secondaria, dei capitoli per definire adeguatamente i termini usati e, infine, un *case-study* che lega due delle sue opere.

Ciò che colpisce è che una sintesi tra la lettura secondaria internazionale e quella italiana è ancora lontana e spero che il saggio sia riuscito a contribuire, nel suo piccolo, ad una comprensione più sintetizzata che prende in considerazione sia la produzione accademica italiana, che quella internazionale. Oltre questo è stato tentato di rispettare il *momentum* in cui

i dibattiti si siano svolti. Sintetizzando, non solo le fonti in varie lingue, ma anche i vari dibattiti, abbiamo potuto concludere che l'ipotesi delle *real human relationships* come risposta alla ricerca per un *Leitmotiv* che risolve la dicotomia tra stile e contenuto, sembra abbastanza valida. Facendo i conti si potrebbe concludere che la teoria di Barisonzi si presta molto bene ad una interpretazione applicata a *Le Conseguenze dell'Amore*.

Applicando la teoria di Barisonzi risponde anche automaticamente al modo in cui si potrebbe riconsiderare qualche pregiudizio che è stato accennato. Portando avanti l'importanza di *real human relationships* come ideologia e fulcro nei due film studiati, potremmo almeno dire che si può costatare un impegno etico e sociale come l'hanno definito Antonello e Mussgnug e Kilbourn. Mentre Bondanella e Pacchoni scrissero su “surprising emotional depth”, qui si ha spezzato una lancia in favore di una lettura dei film sorrentiniani che vede la profondità emotiva, filosofica e sociale come priorità e punto di partenza nei suoi film.

Sarebbe interessante indagare in quanto la teoria sia applicabile anche ad altri film di Sorrentino per poter rafforzare la tesi che *real human relationships* sono infatti il senso centrale della vita che viene scoperto dai protagonisti sorrentiniani. Come abbiamo visto dalle analisi di altri contributi accademici e popolari sul cinema di Sorrentino, le *real human relationships* vengono già viste come concetto centrale nei film del regista napoletano, ma Barisonzi è stata la prima che l'ha applicato con un focus chiaro e anche come risposta alla dicotomia tra *style* e *content*. Con l'aiuto di saggi di Mecchia, Cangiano e Del Río e le loro formulazioni sul modo in cui Sorrentino sembra trovare risposte nel “sublime” e oltre la superficialità, rispettivamente ne *La Grande Bellezza* e in tutti i suoi film, abbiamo potuto identificare una risposta trascendentale anche in *Le Conseguenze dell'Amore*.

Nel film che viene spesso trascurato nelle opere ed analisi recenti su Sorrentino, tuttavia un'opera importante per il suo successo anche internazionale, si vede chiaramente che nel periodo di nove anni tra il film e quello che ha vinto l'*Oscar*, ci sono parecchie corrispondenze

che puntano ad una continuità sorrentiniana. Parlare di un *Leitmotiv* porterebbe magari troppo lontano, ma si può dire con certezza che a cavallo tra il 2004 e il 2013 Sorrentino mostra, attraverso i suoi film, il valore indispensabile di connessioni vere tra esseri umani. Che sia un uomo solo, che sta annegando in un *existential ennui*, un *dandy* o un ostaggio della mafia, ognuno di loro può sempre fidarsi della speranza di (ri)trovare senso, valore e bellezza vera in contatti umani genuini, nelle *real human relationships*. Questa è la *strong ideology* di sia Titta, che Jep ed è una ideologia che fa riflettere sul modo in cui noi, nella nostra società attribuiamo valore a aspetti della vita. Essere amato da qualcuno, alla fine può sempre creare l'idea di aver trovato vera bellezza.

Bibliografia

Fonti primarie

Sorrentino, Paolo, regista. *Le Conseguenze dell'Amore*. Medusa Film, 2004.

Sorrentino, Paolo, regista. *L'Uomo in più*. Key Films e Indigo Film, 2001.

Sorrentino, Paolo, regista. *L'Amico di Famiglia*. Medusa Film, Fandango, Indigo Film e Wild Bunch, 2006.

Sorrentino, Paolo, regista. *Il Divo*. Indigo Film, 2008.

Sorrentino, Paolo, regista. *This Must be the Place*. Medusa Film, Indigo Film, Lucky Red, 2011.

Sorrentino, Paolo, regista. *The Great Beauty*. Netflix.com, Indigo Film e Medusa Film, Pathé e Babe Films. 2013.

Sorrentino, Paolo, regista. *Youth*. Indigo Films, Pathé, Bis Films, Medusa Films e France 2 Cinéma, 2015.

Sorrentino, Paolo, regista. Law, Jude e Sorrentino, Paolo, produttori. *The Young Pope*. Wildside, Haut et Court TV e Mediapro, 2016.

Sorrentino, Paolo, regista. *Loro*. Indigo Film, Pathé e France 2 Cinéma, 2018.

Sorrentino, Paolo, regista. Gianani, Mario e Mieli, Lorenzo, produttori. *The New Pope*. The Apartment, Wildside, Haut et Court TV, Mediapro e Sky Studios, 2019.

Sorrentino, Paolo, regista. *È Stata la Mano di Dio*. Netflix.com, The Apartment e Fremantle, 2021.

Fonti secondarie

Antonello, Pierpaolo. 2012. “Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino.” *Italian Studies*, 67.2, 2012, pp.169–187.

Antonello, Pierpaolo e Mussnug, Florian (eds). *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Peter Lang, Oxford, 2009.

Barisonzi, Michela. “The Great Beauty: A Journey Through Art and Relations in Search for Beauty”, pp. 109-120. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.

Bisoni, Claudio. “Paolo Sorrentino: Between Engagement and *savoir faire*”, pp. 251-265. In Lombardi, Giancarlo e Uva, Christian (eds.). *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary and Identity in Contemporary Italian Film*. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2016.

Bondanella, Peter e Pacchoni, Federico. *A History of Italian Cinema*. Londra, Bloomsbury, 2017.

Bonsaver, Guido. “Prince of Darkness. An Interview with Paolo Sorrentino.” *Sight & Sound*, 2009.

Brandys, G. Kyle. “Russell J.A. Kilbourn. The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style.” *University of Toronto Quarterly*, 91.3, 2022, pp.398–99.

Burke, Frank. “The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style.” *Italian Studies*. Routledge, 2021.

Cangiano, Mimmo. “Against postmodernism: Paolo Sorrentino and the search for authenticity”. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 7.3, 2019, pp. 339-349.

- Coladonato, Valerio. "Sorrentino, Loro and the Others: The Contemporary Italian Auteur in the French Context". *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 9.18, 2020, pp.107-16.
- Crowdus, Gary, Sorrentino, Paolo. "In Search of 'The Great Beauty': An Interview with Paolo Sorrentino." *Cinéaste*, 39.2, 2014, pp.8–13.
- Gallico, Vittoriano. *L'Opera di Paolo Sorrentino*. Mimesis-Cinema, 2021.
- Gammon, Alex. "Interpolating the 'blah, blah, blah': The Great Beauty's Vocal Rome", pp. 93-108. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.
- Gilebbi, Matteo. "Posthuman Sorrentino: *Youth* and *The Great Beauty* as Ecocinema", pp. 80-93. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.
- Molinari, Carla. "The Urban Dimension as Film Character: Rome in *The Great Beauty*", pp. 121-136. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.
- Heimerl, T. (2016). "Nach der Macht ist vor der Macht. THE YOUNG POPE als spielerisch-kritische Reflexion zu kirchlicher Macht heute." *Disputatio philosophica*, 18.1, 2016, pp.103-106.
- Hipkins, Danielle. "Why Italian Film Studies Needs a Second Take on Gender." *Italian Studies*, 63.2, 2008, pp.213–234.
- Holdaway, Dom. "Rome Awards: A Return to Cinema D'impegno? Contemporary Cinematic Engagements with Organized Crime." *Papers of the British School at Rome*, vol. 80, 2012, pp. 353–54.

- Jansen, Monica e Bonaria Urban, Maria. “The ‘Fabrication’ of Religion in *The Young Pope*: The Double Irony of Post-Secular ‘Iconoclasm’”, pp. 228-242. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino’s Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.
- Kilbourn, Russell. *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*. 2020.
- Leotta, A. “Do Not Underestimate the Consequences of Love: The Representation of the New Mafia in Contemporary Italian Cinema.” *Italica* 88.2, 2011, pp 286–296.
- Lombardi, Giancarlo. “Foreword”, pp. xii-xvi. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino’s Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.
- Lucamante, Stefania. *Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives*. United States: University of Toronto Press, 2020.
- Marcus, Millicent. “Il Divo: A discussion.” *Italianist*, 30.2, 2010, pp.245–271.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Present Tense*. 1st ed., University of Toronto Press, 2023.
- Mariani, Annachiara. “The Antithetical Coherence in Sorrentino's Youth: Visual (Ab)Use and Male Dominance.” *South Central Review*, 35.2, 2018, pp.117–132.
- Mariani, A. “Viral (per)versions of power in Paolo Sorrentino's diptych Loro.” *Modern Italy*, 25.3, 2020, pp. 299-315.
- Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino’s Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.
- Marlow-Mann, Alexander. “Character engagement and alienation in the cinema of Paolo Sorrentino”. In W. Pope (ed.), *Italian Films Directors in the New Millennium*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 161-173.

- Marlow-Mann, Alexander. *New Neapolitan Cinema*. Edinburgh University Press, 2011.
- Marlow-Mann, Alexander. “[Review of Paolo Sorrentino's Cinema and Television edited by Annachiara Mariani]”. *Modern Italy*, 27.3, 2022, pp. 286–288.
- Mecchia, Giuseppina. “Birds in the Roman sky: Shooting for the sublime in La Grande Bellezza.” *Forum Italicum*, 50.1, 2016, pp.183–193.
- Martini, Alessia. “Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La dolce vita* e *La grande bellezza*.” *Carte Italiane*, 2.10, 2015, pp. 107-120.
- O’Leary, Alan. “What is Italian Cinema?”, *California Italian Studies*, 7.1, 2017.
- Öller, Stefanie. “La Roma campy. La rappresentazione della città eterna ne La grande bellezza di Sorrentino.” *Romanische Studien*, 2.5, 2016, pp. 279–298.
- Piazzesi, Chiara. “Le (terribili) Conseguenze dell’amore. Declinazioni cinematografiche recenti dei paradossi dell’amore e del desiderio (The Dreadful Consequences of Love).” *Segni e Comprensione*, XX, 2006, pp. 85-97.
- Picarelli, E. (2015). “The Great Beauty: Italy’s inertia and neo-baroque aestheticism.” *JOMECSJournal* 8, ‘Italian Cultural Studies’, ed. Floriana Bernardi, 2015.
- Sainati, Augusto. *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Edizioni ETS, Pisa, 2019.
- Sanctis, Pierpaolo De, Monetti, Domenico e Pallanch, Luca, P.. *Divi e antidivi: Il cinema di Paolo Sorrentino*. Rome: Laboratorio Gutenberg, 2010.
- Semmola, Edoardo. “La vecchiaia nel cinema di Sorrentino”. Pp. 65-70, in Sainati, Augusto. *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Edizioni ETS, Pisa, 2019.
- Simor, Eszter e Sorfa, David. “Irony, sexism and magic in Paolo Sorrentino's films.” *Studies in European Cinema*, 14.3, 2017, pp.200–215.

Tagliani, Giacomo. “Essay/Depicting Life, Analysing the Power: The 'Actuality' of Italian Cinema.” *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 2.2, 2014, pp.199–214.

Tuan, Lydia. “Paolo Sorrentino’s cinematic excess”. *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 7.3, 2019, 425–442.

Vigni, Franco. *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Aska Edizioni, 2014.

Vigni, Franco. “Memorie dal sottosuolo: il motivo del tempo, tra rimembranza e rêverie.” In Sainati, Augusto. *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Edizioni ETS, Pisa, 2019.

Wachter, Dirk De. *Borderline Times*. Lannoo Campus 2012.

Waters, Sandra, “Anxiety (of Influence) and (Absent) Fathers in Sorrentino’s English-Language Narratives”, pp. 161-179. In Mariani, Annachiara. *Paolo Sorrentino’s Cinema and Television*. Intellect, Bristol (Regno Unito) / Chicago (Stati Uniti), 2021.

Wood, Mary. “Lipstick and Chocolate: Paolo Sorrentino’s The Consequences of Love.” Renga, Dana. *Mafia Movies: A Reader*. University of Toronto Press, 2011, pp. 277–282.

Zagarrio, Vito. “The ‘Great Beauty’, or Form Is Politics”, pp. 119-133. In Lombardi, Giancarlo e Uva, Christian (eds.). *Italian Political Cinema. Public Life, Imaginary and Identity in Contemporary Italian Film*. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2016.

Sitografia

Barry, Colleen. “Sorrentino's 'The Great Beauty' divides Italian critics even as it racks up awards abroad”. *CTV News*, 28 febbraio 2014,

<https://www.ctvnews.ca/entertainment/sorrentino-s-the-great-beauty-divides-italian-critics-even-as-it-racks-up-awards-abroad-1.1708602> Consultato il 17 maggio 2023.

Blokker, Bas. “Een van de dreigendste maffiascenes ooit; Paolo Sorrentino filmt de langzame routines”. *NRC Handelsblad*, 14 maggio 2004. <https://advance.lexis-com.ezproxy.leidenuniv.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4CF5-8650-0150-W2V5-00000-00&context=1516831> Consultato il 15 giugno 2023.

Bradshaw, Peter. “Review. The Consequences of Love”. *The Guardian*, 27 maggio 2005. <https://www.theguardian.com/theguardian/2005/may/27/11> Consultato il 12 marzo 2023.

Capra, Rudi. ““L'opera di Paolo Sorrentino” di Vittoriano Gallico”. *OndaCinema* 2022. <https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/l-opera-di-paolo-sorrentino-di-vittoriano-gallico.html> consultato il 30 marzo 2023.

Del Río, Elena. (2017). “The Great Beauty: Adventures in transindividuality”. *NECSUS*, 6 dicembre 2017. <https://necsus-ejms.org/la-grande-bellezza-adventures-in-transindividuality/> Consultato il 12 marzo 2023.

filippodisanto3868 (2022). *Tedx Talks*. [Commentario sul video] “Come funziono: Paolo Sorrentino at TEDxReggioEmilia”. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mKIJrYKeTcU> Consultato il 15 marzo 2023.

Fonzi Kliemann, Carlotta. “Cultural and political exhaustion in Paolo Sorrentino’s The Great Beauty”. *Senses of Cinema* 70, marzo 2014. <https://www.sensesofcinema.com/2014/feature-articles/cultural-and-political-exhaustion-in-paolo-sorrentinos-the-great-beauty/> Consultato il 23 marzo 2023.

Goodman, Daniel Ross. “The Greatest Beauty: The Imaginary Journey of Paolo Sorrentino’s The Great Beauty (La grande bellezza), 2013.” *Bright Lights Film Journal* 24 aprile 2014.

<https://brightlightsfilm.com/greatest-beauty-imaginary-journey-paolo-sorrentinos-great-beauty-la-grande-bellezza-2013/#.ZEZvEHYza3A> Consultato il 23 marzo 2023.

Hogan, Michael. "Interview to Paolo Sorrentino". *The Guardian*, 5 gennaio 2020.
<https://www.theguardian.com/film/2020/jan/05/paolo-sorrentino-my-characters-struggles-are-the-struggles-i-have> Consultato il 21 marzo 2023.

Holdaway, Dom e Scaglioni, Massimo. "From Distribution to Circulation: Mapping Italian Films Abroad". *International Circulation of Italian Cinema*, 10 Marzo 2020.
<https://www.italiancinema.it/from-distribution-to-circulation-mapping-italian-films-abroad/> Consultato il 15 febbraio 2023.

Holden, Stephen. "Open roads: new italian cinema". *The New York Times*, 3 giugno 2005.
<https://www-nytimes-com.ezproxy.leidenuniv.nl/2005/06/03/movies/open-roads-new-italian-cinema.html?searchResultPosition=1> Consultato il 15 giugno 2023.

Ingallinella, Laura. "Novalis, una citazione fantasma e il 'romanticismo' di Paolo Sorrentino". *Alberto Moravia*, 7 agosto 2016. <https://www.criticaletteraria.org/2016/08/youth-paolo-sorrentino-novalis.html> Consultato il 21 marzo 2023.

Jahn, Pamela. "The Great Beauty: Interview with Paolo Sorrentino." *Electric Sheep*, 12 settembre 2013. <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2013/09/05/the-great-beauty-interview-with-paolo-sorrentino/> Consultato il 21 marzo 2023.

Niola, Gabriele. "L'incredibile vita del cinema italiano all'estero". *Wired*, 16 ottobre 2022.
https://www.wired.it/article/cinema-italiano-all-estero-successi-film-attori/?fbclid=IwAR3o4wE0Ra_rMHwgxPFW8PP71ew63JLU3jLekG1KpctHJ1dhrW4zOSID_Vo Consultato il 19 ottobre 2022.

Sicinski, Michael. "Paolo Sorrentino: A Medium Talent." *Cinema Scope*, 2016 <https://cinema-scope.com/features/paolo-sorrentino-medium-talent/> Consultato il 15 febbraio 2023.

Sneek, David. "Rimpels in een roerloze wereld". *De Volkskrant*, 12 maggio 2005. <https://advance-lexis-com.ezproxy.leidenuniv.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4G51-4M00-0150-V3K3-00000-00&context=1516831> Consultato il 15 giugno.

Spila, Piero e Torri, Bruno. "Paolo Sorrentino: Il Cinema, Il Divertimento, l'Ossessione – Intervista." *CineCriticaWeb*, *Panoramiche*, febbraio 2010. <https://cinecriticaweb.it/panoramiche/paolo-sorrentino-il-cinema-il-divertimento-l%E2%80%99ossessione-intervista/> Consultato il 22 marzo 2023.

Toni, Gioacchino. "Sorrentino tra (e oltre) Fellini e Scorsese." *Il Pickwick*, 2 aprile 2022. <http://www.ilpickwick.it/index.php/cinema/item/4759-sorrentino-tra-e-oltre-fellini-e-scorsese> Consultato il 30 marzo 2023.