

## **Il cinema di Paolo Sorrentino**

Il buio della profondità marina squarciato dalle luci violente di tre sub, armati di fiocine, intenti in una battuta di pesca notturna; nella colluttazione con una piovra sbucata da dietro uno scoglio, uno di essi perde il boccaglio: la sua torcia affonda nell'abisso, divenendo un punto luminoso che via via si affievolisce (*L'uomo in più*). Una figura immobile e indefinita, compressa in un ambiente vuoto, scabro e geometrico rischiarato da un'algida luce, avanza lentamente dallo sfondo, trasportato da un tapis roulant, in una immobilità che trova consonanza con la fissità dell'inquadratura (*Le conseguenze dell'amore*). La figura di una suora (dal cui dettaglio degli occhi l'obiettivo, con un movimento di dolly ad allargare, giunge ad inquadrarla in campo medio dall'alto) semisepolta in una spiaggia marina, con la sola testa che fuoriesce dalla sabbia, osservata da due misteriose figure colte di spalle (*L'amico di famiglia*). Un volto (quello del personaggio di Andreotti) che una serie di aghi da agopuntura trafiggono e trasfigurano in una maschera grottesca. Già gli incipit, nei film di Sorrentino, si strutturano come microcosmi, carichi di tensione drammatica o lirico-figurativa, quasi autonomi poemi visivo-sonori essi stessi, capaci però di illuminare il macrocosmo del testo conferendogli fin dall'inizio una precisa impronta stilistica, emotiva ed autoriale. Dal lungometraggio d'esordio del 2001 a *Il divo*, quello di Paolo Sorrentino si configura come un cinema che, nella sua continuità, testimonia una costante fecondità creativa e una innovativa e originale pratica registica, che procede per accenni, squarci evocativi, frammenti metaforici, accensioni poetiche, aforismi visivi, allusioni ed atmosfere che mirano non tanto a riprodurre il reale bensì a trasfigurarlo, distorcerlo, frammentarlo, allegorizzarlo, ingigantirlo, restituendone così un'immagine traslata ancora più densa e pregnante. È un cinema percorso da una ricerca dello spazio dell'immagine e da una scrittura che si muove sul crinale del grottesco e del surreale, della "rappresentazione" della realtà e della sua trasfigurazione metafisica e visionaria. In racconti che procedono sovente per capitoli o "blocchi" narrativi, connotati in modo programmaticamente "ambiguo", collocati a metà strada tra realtà oggettiva e realtà soggettiva mediante un costante movimento di traslazione delle cose che le fa oscillare dal vissuto all'immaginario, dal reale alla rêverie, Sorrentino delinea la visione di un mondo inattingibile, mosso da dinamiche perverse di potere, pratiche aberranti, regole spietate, rapporti crudeli e cinici. I suoi personaggi – uomini "in più", "amici di famiglia" sopraffatti dalle "conseguenze dell'amore", "divi" – sono figure quasi caricaturali di esclusi o di (auto)reclusi, serrati in un'indolenza, o in un'impotenza, e in una solitudine che li astrae non solo dall'universo esterno ma anche da se stessi. Personaggi che implacabili vortici di tradimenti, subdoli maneggi, infide trame conducono dalle vette del successo, o della ricchezza o del potere ai margini di esistenze opache, abrase, incolori, meschine. Segregato nella sua disperazione e in una indotta inoperosità e passività, il giocatore Antonio Pisapia, il

teorizzatore della tattica calcistica dell'uomo in più, intraprende il viaggio senza ritorno verso l'autoannichilimento. Segregato nell'eremo del proprio io, e, nella sequenza finale del film, anche nell'angusto spazio di una cella carceraria, è pure il suo "doppio", il cantante Tony Pisapia, la cui figura e il cui ruolo sociale tendono ad assottigliarsi e vieppiù a svanire, divenendo infine esile ricordo, immagine riprodotta su una foto da appendere in una bettola di provincia, ombra sfuggente, macchia o punto che l'acqua marina – nella sequenza preconclusiva – sembra inghiottire e dissolvere. In un albergo svizzero è confinato il protagonista di *Le conseguenze dell'amore*, la cui vita, monotona e vuota, ha subito un azzeramento, scandita da usuali riti e inveterate abitudini: gli sporadici frammenti dialogici che egli scambia con quegli avventori o il personale dell'hotel che cercano di incunarsi nella sua solitudine, le saltuarie partite a carte con la coppia di anziani e ormai decaduti proprietari dell'albergo, il ricorrente arrivo e il successivo trasporto in banca di misteriose valigie piene di soldi, e la regolare assunzione settimanale, ogni mercoledì alle dieci di mattina, di una dose di eroina. Compresa nell'isolamento, marcato anche dallo sgraziato aspetto fisico e dalla repellenza della sua figura, è anche la squallida e misera esistenza dell'"amico di famiglia", il sartou-suraio Geremia, anch'egli estraniato dalla società e dagli affetti, che sembra agire, accumulando avidamente e illecitamente denaro e ricchezze materiali (nonché i gianduiotti da non dare rigorosamente a nessuno) di cui mai godrà e che non riesce neppure a esibire, spinto da un senso di ritorsione nei confronti di un mondo da cui è rifiutato e che egli stesso rigetta. E segregato, a ben vedere, appare anche il divo Andreotti, che non a caso Sorrentino coglie nel momento più critico della sua carriera e nello scorcio storico del suo declino, "bloccato" nelle sue movenze, fissato in una maschera grottesca, espressione di un potere fermo e immutabile da sempre, immobilizzato in una impassibilità e in una solitudine senza varchi, disumanizzato e impenetrabile, "imprigionato" in aule parlamentari o giudiziarie, in ambienti chiusi e umbratili dove anche le emozioni, i dolori, gli affetti si spengono e si annullano. Tutti, nei film di Sorrentino, sembrano divenire dei simulacri, ombre evanescenti, espressione di un vivere sociale oramai disgregato e perverso. Tutti appaiono come ingranaggi di uno stesso mostruoso sistema cannibalico e spietato che non lascia scampo, privati di umanità, in un universo indecente senza più ideali e senza remore. Come i protagonisti, o persino peggio di loro, si mostrano gli altri personaggi che fanno loro da contorno e che sovente ne determinano le dinamiche esistenziali: allenatori che "strigliano" i propri giocatori sbraitando e vomitando loro addosso insulti e volgarità, compagni di gioco che propongono di truccare le partite, presidenti o manager subdoli e infidi; sicari e boss mafiosi che, come oscuri burattinai, costringono al confino decidendo delle sorti altrui; madri arpie e marcescenti che rantolano in sudice lenzuola, ninfette che si concedono in odio al mondo, cialtronesche comparse, "amici" inaffidabili pronti alla truffa, individui meschini che chiedono prestiti di denaro solo per ragioni di vanità; e la schiera di politici, banchieri, prelati, prestanome che fa da corte al divo Giulio. Accomunati da uno stesso

egoismo e da una stessa brama e avidità (di soldi, di successo, di fama, di potere, di prevalere nonostante e contro qualunque norma giuridica e coerenza morale), i personaggi sorrentiniani condividono anche un simile, patetico destino di scacco, di isolamento dal mondo, pur essendo al centro di attenzioni molto interessate, e un simile algore interiore che la messa in scena, sempre contesa tra solidità geometrica e rarefazione, riflette e corrobora. Gli ambienti e i luoghi in cui le loro figure sono proiettate e “ingabbiate” si definiscono piuttosto come non luoghi, connotati da un lato da una precisione e un nitore geometrici e, dall’altro, da una (in)consistenza arcana e fluttuante: spogliatoi, scale mobili, garage, sale da bar, hall e camere d’albergo, saloni enormi e vuoti o ambienti angusti, oppressivi e isolanti; involucri acquei, catapecchie buie e fatiscenti grondanti umidità, inquietanti spazi di metafisico spessore, elementi architettonici imponenti e dechirichiani”, lividi od oscuri scorci urbani. Ambienti sospesi in quello stesso sordo e inerte limbo in cui i personaggi appaiono confinati, evidenziati anch’essi in una corporeità che trapassa nella fantasmaticità. È d’altronde tra tali due elementi che il cinema di Sorrentino proficuamente oscilla e si definisce, in testi filmici talora giocati più sulla evocazione che sul racconto nei quali oggettività e soggettività si intersecano, si intrecciano, si sovrappongono; in cui squarci della realtà fisica si alternano e si confondono con immagini fantastiche (mnemoniche, oniriche, visionarie), e in cui l’atmosfera rarefatta ha pur sempre un’evidente corposità e un saldo spessore morale e “ideologico”. Sogno e realtà sovente convivono sullo stesso piano, in storie che presentano molteplici vie di fuga (i due Pisapia, ne L’uomo in più, hanno una relazione di parentela? O l’uno è la proiezione dell’altro? La figura della madre è veramente reale? Ed è reale la sequenza finale o è piuttosto un flashback che rievoca il passato dell’ex cantante? Si trova realmente, egli, nella cella attorno alla tavola imbandita del pesce che ha cucinato per gli altri compagni detenuti, oppure è annegato in mare in cui, nella sequenza precedente, si era tuffato per sfuggire alla polizia?). È una scrittura, quella di Sorrentino, che più che veicolare risposte intende produrre dubbi e domande. Si tratta, appunto, di quella volontaria, produttiva “ambiguità” che è il modo dell’autore di essere dialettico e che rende il suo cinema ricco di infinite sfaccettature, conferendo alle immagini la massima fascinazione e, in pari tempo, il massimo potere d’urto. Infittendo la propria opera di tracciati metaforici, di invenzioni simboliche, di supporti tematici, o anche solamente di possibili percorsi interpretativi, Sorrentino intende chiamare in causa lo spettatore, spingendolo alla meditazione e a una ricerca interpretativa personale, esaltando il suo ruolo attivo, inducendolo alla vita polisemica del testo. Come d’altronde, presentandosi come deliberata proposta della chiave di lettura del film, esplicita il piano-sequenza conclusivo de Il divo: in cui la macchina da presa, attraverso un complesso movimento combinato di carrello-panoramica-dolly, segue l’ingresso della figura andreottiana, in semi-soggettiva, nell’aula del palazzo di giustizia; tutti i presenti si voltano ad osservarlo, volgendo lo sguardo in direzione della stessa macchina da presa; dopo aver percorso

l'ampio emiciclo dell'aula, rivelando i banchi a cui gli avvocati e i teste hanno già preso posto (mentre il senatore a vita, rientrato in campo, si siede a sua volta accanto ai suoi avvocati difensori), l'obiettivo, continuando a spaziare nell'ampio salone (ed escludendo ancora di campo la figura dell'ex presidente), mostra gli scranni del tribunale e l'ingresso in aula della corte, giungendo, al termine di un movimento circolare quasi a 360°, ad inquadrare nuovamente Andreotti, "stringendo" su di lui fino al primo piano, colto adesso – in un capovolgimento del punto di vista operato sul piano della scrittura – dalla stessa prospettiva visiva degli stessi giudici. Che è poi anche quella dello spettatore.

Franco Vigni