**Elisabetta Brizio**

# *La Bellezza, una voce fuori campo. Impressioni e diversioni su La Grande Bellezza di Paolo Sorrentino*

**Come citare questo articolo**:
Elisabetta Brizio, *La Bellezza, una voce fuori campo. Impressioni e diversioni su La Grande Bellezza di Paolo Sorrentino*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 35, no. 14, gennaio/aprile2014

«Dentro e fuori le intenzioni di…», ricordo di aver letto proprio a proposito di un regista cinematografico. Ed è la medesima impressione che si trae dalla babele dei giudizi desunti dalle note o recensioni all'ultimo film di Paolo Sorrentino, che oscillano tra perplessità non sempre adeguatamente motivate e adesioni quasi viscerali. Il che potrebbe far pensare alla circostanza di riconoscerci, o di rifiutare di farlo, in qualcuna delle situazioni illustrate, o allusivamente date, nel corso del film. Difficile rinvenire i principi unificatori dell'opera che ne organizzano e ne strutturano i molteplici temi. E riportare ordine in una materia ricchissima e quasi debordante, che tende a nebulizzarsi in segni promiscui e in continue interruzioni, e nella cui selva vi è il rischio di smarrire. Ma quale vantaggio recherebbe il rinvenimento del filo di una trama lineare, quando spesso l'arte si dà intenzionalmente per frammenti, altrettanto spesso quale figurazione dell'andare incespicante del soggetto nel flusso discontinuo e pulviscolare della postmodernità?
Una solitudine esasperata e «sull'orlo della disperazione», dice Jep Gambardella, è il primo elemento che sembra caratterizzare sia La grande bellezza che il suo protagonista. Il cui esordio nella scena avviene quando una certa atmosfera, sfasata, straniante, è già stata stabilita. «Ero destinato alla sensibilità, ero destinato a diventare uno scrittore. Ero destinato a diventare Jep Gambardella» – suona la prima voce off, mentre il volto di Jep ha nel frattempo assunto l'aspetto di una maschera tragica. Appunto, chi? Qual è la vera parte che interpreta Tony Servillo, al di là di quella, non certo marginale, e, per così dire, maieutica, tendente a tirar fuori e mostrare in re le alterne fisionomie del dramma pressoché unanime che aleggia nei luoghi dove egli si muove? Molti personaggi sono pienamente immersi nell'industria dello spettacolo, del divertimento, della labilità. Eppure lo sguardo di Gambardella, e con esso quello della stessa narrazione cinematografica,

sembrano posarsi su alcune di queste figure con una certa indulgenza, una sorta di vaga comprensione, di lieve pietas; figure anch'esse degradate e vilipese, succubi e schiacchiate dalla messinscena del «chiacchiericcio» e del «rumore». Gambardella, a suo modo, è un esteta, un dandy, un re della mondanità, immune tuttavia dall'eccesso e dall'ostentazione becera, insolente e volgare di cui pure è attorniato, e che in certa misura rappresenta il suo ambiente. Gambardella, direbbe Pirandello, «ha capito il gioco, e non s'inganna più». Invece lo scrittore velleitario interpretato da Carlo Verdone, che medita di adattare D'Annunzio per il teatro (perché, dice, «D'Annunzio è sempre stato paradigmatico») potrebbe incarnare l'estetismo intellettualistico, contorto e maldestro, l'ostentazione velleitaria e fallimentare – benché animata da nobili e ingenue intenzioni – di una bellezza anacronistica e artificiosa. Il film può dunque anche essere visto come una allegoria quasi kierkegaardiana della dialettica dell'estetismo: da un lato, nel protagonista, la ricerca di una bellezza autentica, aurorale, ontologica e dunque forse impossibile, di per sé appartenente al tempo di prima, a un passato svanito. Dall'altro, in Romano (che sotto certi aspetti di Jep potrebbe essere un alter ego, se l'amico è, dicevano gli antichi, un altro me stesso), il vano tentativo di riattualizzarla forzatamente, di farla nuovamente circolare in una realtà ormai adulterata e refrattaria. E se Gambardella non s'inganna più, sarà comunque Romano a lasciare Roma per una dimensione più vera.

Gambardella ci accompagna «al termine della notte». Esiste un nesso tra la cornice notturna e il mondo sommerso delle passioni, delle simulazioni e delle reticenze in cui gli esseri e sono invischiati, al punto che potremmo assumere l'esergo da Céline anche astraendo dalle sue intrinseche implicazioni, nonché da quelle del romanzo. «Viaggio al termine della notte»: a cosa porta la notte in La grande bellezza? Solo all'inconcludenza, a uno spreco di tempo? A uno «scialo», per giunta – e con Montale – «di triti fatti», e vani? O non è essa, inoltre, una sorta di presidio, là dove l'ombra è, per certi versi, protettiva nei confronti delle menzogne e delle responsabilità che ogni esposizione alla luce inevitabilmente implicherebbe? Corrispettivo della notte-schermo paiono essere i trenini delle feste frequentate da Gambardella, i quali, a suo dire, sono «i più belli di tutta Roma, belli perché non vanno da nessuna parte», assunto che autorizzerebbe l'equazione oscurità-esenzione dai vincoli che costellano l'esistenza quotidiana. Non sono i personaggi essi stessi figure opache (della loro vita giornaliera conosciamo molto poco), ombre vane all'infuori che nell'aspetto, per dirla con Dante (con l'aggravante che qui spesso anche l'aspetto esteriore è mistificato) e la realtà irrealtà o surrealtà – in quanto perlopiù ritratta al di fuori dei canoni consueti della vita? Eppure, Tony Pagoda – protagonista dell'opera narrativa di Sorrentino del 2010, Hanno tutti ragione – così ragionava, riferendosi all'amico chitarrista: «Così non si va da nessuna parte, Titta. Soprattutto se non esci la sera perché te ne stai in casa a leggere. La sera bisogna uscire, girare, mangiarsi la notte, perdersi nella merda della periferia e capire che solo la notte con i suoi accordi e le sue note improbabili ti può far

capire qualcosa. La notte che ti costringe a un duello tra la tua vita e tutta l'altra vita, quella che non si può raccontare». Gambardella – più esperto della vita rispetto a Pagoda così come compare nei primissimi capitoli del romanzo – si accorge che la notte è alienante, non porta scoperte né acquisizioni, non rivela nulla, e che, proprio come i trenini delle feste cui partecipava, non conduce da nessuna parte.
«Sono anni che tutti mi chiedono perché non torno a scrivere un nuovo romanzo. Ma guarda 'sta gente, 'sta fauna. Questa è la mia vita, e non è niente. Flaubert voleva scrivere un romanzo sul niente e non c'è riuscito: ci posso riuscire io?» – Gambardella dirà. Flaubert è tra le auctoritates letterarie chiamate in causa in La grande bellezza, il Flaubert che progettava quel «libro sul niente» menzionato da Jep in un paio di occasioni, forse a significare – per usare le parole di Claudio Magris in Flaubert e il libro su niente – «il vuoto echeggiante di chiacchiere sul quale sono costruite la civiltà e la società, il nulla in cui si inarcano e volteggiano le parole e le fedi, i baldanzosi programmi e i tronfi ideali». Così come André Breton, evocato dalla battuta di Jep: «Chi sono io? Così cominciava un romanzo di Breton». Ed è probabile che qui egli pensi alla propria condizione, vale a dire, con Breton, a ciò che ha rinunciato ad essere per essere colui che è.
Il riferimento a Nadja di Breton sembra avere un ruolo singolarmente centrale, splendidamente sorpreso da Daniela Brogi nel saggio La memoria e lo sperpero. Su La grande bellezza di Paolo Sorrentino («Between», III, 5, 2013). Il quale, tra gli altri meriti, ha quello di aver fissato alcune linee guida per la comprensione dell'opera. Quello anzitutto di averne sottolineato il taglio impersonale, lo spostamento sull'esterno dei moti interiori individuali attraverso uno sguardo plurimo e corale che finisce per neutralizzare l'identificazione "io profondo"-Jep Gambardella. Inoltre, la Brogi osserva, il film si fonda sulla sfasatura temporale tra l'ideale della bellezza e il tempo che intanto trascorre. Questo effetto è ottenuto attraverso l'incedere ellittico di una narrazione che smorza il plot narrativo, sopprime informazioni e parafrasi, annulla collegamenti e connessioni nello svolgimento della vicenda. Sotto la ripetizione inespressiva, indicativa della dispersione temporale, si insinua il lavorio immetodico della memoria: la Brogi fa l'esempio della rievocazione di Elisa, scissa in due parti dislocate nel tempo. Quello che sotto il profilo della successione delle parti potrebbe talora sembrare un affastellamento di motivi isolati si rivela piuttosto un montaggio sorvegliatissimo, un dire tacendo, un procedere omettendo, sovrapponendo antecedenze ed esiti, puntando sulle dimostrazioni concrete e dirette, per via di un complesso di deduzioni date – la Brogi scrive – «per sovraccarico e condensazione». Si spiega così il pianto di Jep al funerale, giacché della morte di Ramona saremo informati, anche qui in forma impersonale, solo qualche scena più avanti.
L'inesauribile catalogo tematico del soggetto di Sorrentino è introdotto in un contesto che accomuna vecchi e nuovi libertini e gente comune in una generalizzazione del problema esistenziale. Viene messa in scena una dialettica di condizioni contrarie, che talora si

compongono e talora no, amplificata dalle oscillazioni della colonna sonora, dove la seriazione di suoni, di dettagli, di sfondi non può non rinviare alla generale ironia verso l'estesa e diffusa contraddizione in termini che tiene insieme situazioni in antitesi (ad esempio, grandi spazi vuoti si alternano a scene di massa, sulle quali grava un vuoto ancora più risonante) atte tuttavia a comparare, anche attraverso figure etimologiche (Roma-Romano), caratteristiche opposte e al contempo contestuali: il carattere di perennità insito in Roma, vale a dire la storia e l'eterno (carattere che sembrerebbe essere colto più dai turisti che dai romani), e quello di deperibilità proprio delle nostre esistenze. Deperibilità e non testimonialità, siglata fin dalle inquadrature iniziali, quasi ossimori visivi: l'anziana signora appoggiata alla statua mentre sfoglia la «Gazzetta dello Sport» («Allarme per Totti», leggiamo in una pagina del quotidiano), il clochard, l'uomo in canottiera che si rinfresca alla fontana dell'Acqua Paola, il turpiloquio dell'autista del pullman (e fin qui siamo nell'ambito di gesti accettabili), sequenze in controcanto con il coro femminile, fuori campo perché fuori del progresso temporale. Un urlo incontrollato spezza la linea di continuità tra la ripetizione quotidiana che in qualche modo ancora si accorda con il fluire della vita, e nelle scene successive il processo di sliricizzazione si incrementerà con tutt'altra galleria di soggetti umani: con quelli affluiti alla festa di compleanno di Jep, e, in seguito, con il narcisismo frivolo di Orietta, con la fatuità della moglie del monomaniaco Lello, con la prosopopea di Stefania, o con l'inconsistenza di Viola, troppo distratta dalla mondanità per non perdere suo figlio, con l'odiosa e irritante amica di Romano, con la superficialità del cardinale. Nulla aggiungono queste e altre esistenze alla bellezza di Roma. Una città, allora, vacuamente bella, o sontuosamente vacua, nella misura in cui è contaminata dall'immoralismo ilare di parecchi soggetti, o, se vogliamo, insidiata dallo charme della decadenza. Una varia unitas – della quale Gambardella è distaccata figura traente – che riaduna e incorpora la traslazione di condizioni, di piani, di stili, di valori, dei tratti dello spirito dei luoghi. Tuttavia, c'è qualcosa che scuote Jep dalla sua indifferenza cronica: il suo appuntamento con il tempo, non ulteriormente differibile in seguito alla notizia della morte di Elisa e all'incontro con Ramona, figura tragica, quest'ultima, dietro l'apparente superficialità esibizionistica. Felicità intravista e indimenticata, bellezza che poteva essere fruita, l'una, uno scarto dalla vacuità e dalla sofisticazione del vivere, la seconda. Due figure che hanno profondamente inciso nel suo processo di riconoscimento. E che avranno a che fare anche con la questione dell'arte, perlomeno sotto il profilo avantestuale.

Alla domanda: «Perché hai scritto un solo libro?» Gambardella replica: «sono uscito troppo spesso la sera». Come dire di aver sacrificato l'homo interior – che soltanto potrà esprimersi nel temporaneo estinguersi di quelle parole che ci accomunano agli altri, parole alle quali ricorriamo anche in solitudine, ma che non ci appartengono – alla conversazione e al rumore di fondo. Ora, Proust in quest'opera di Sorrentino sembra ricorrere per diversi lati, e il suo evocatore più fatuo è quell'eclettico e immodesto regista che si esprime in toni iperbolici o

fintamente stupefatti, occasionale antagonista di Romano. Non è un riferimento essenziale, come non lo è l'idea, presente anche in La grande bellezza, di un'opera che, seppure non pervasivamente come la Recherche, allude a un'opera a venire. Invece, teniamo anzitutto presenti queste parole del Temps retrouvé: «La vita vera, la vita finalmente scoperta e tratta alla luce, la sola vita quindi realmente vissuta, è la letteratura», e per fare letteratura l'ideale sarebbe andare a letto presto la sera, come recita l'incipit della Recherche. Neppure questo è un riferimento appropriato, tant'è vero che la Recherche è stata scritta di notte. Ma forse è funzionale alla ridefinizione del rapporto di Gambardella con l'arte, la quale esige un distanziamento dalla vacuità del soggetto mondano. Se ciò che sottende alla testualizzazione è la ricerca di un'essenza, di qualcosa che riattualizzi – o che comunque non dissimuli – quelle pause di bellezza di cui la conversazione mondana inibisce la percezione e la fruizione, la primissima cosa da evitare sono appunto le occasioni che fanno perdere tempo dando luogo al vero tempo perduto, il quale, come ogni cosa che si perde, viene avvertito solo intempestivamente. Jep Gambardella ha smesso di scrivere libri per aver rovesciato il paradigma proustiano, cioè per aver perseverato nello sperperare il proprio tempo, attratto dal «vortice della mondanità». Successivamente dirà alla santa, interrogato circa il suo prolungatissimo silenzio creativo: «cercavo la grande bellezza, ma… non l'ho trovata». L'assenza dell'opera è anche dovuta a una non adeguatezza delle condizioni minime affinché essa sussista almeno in termini di progetto. Ma la sua concezione dell'arte non sembrerebbe contemplare l'idea proustiana della "redenzione", dell'extratemporale – dello scioglimento della tensione tra eternità e fugacità – e pare configurarsi come rassegnata strategia volta a schermare «l'imbarazzo dello stare al mondo», «un trucco». La suprema finzione per ovviare a quella sorta di horror vacui che marca le nostre vite, e che sembra occupare larga parte dell'opera, la stessa che da sola basterebbe a legittimare quell'eccesso di significazioni simboliche supplementari date in asindeto e quell'aura barocca di cui si è parlato in riferimento a La grande bellezza. Cui si aggiunga una certa aura surreale, di straniamento dovuto all'intercalare onirico e alla inverosimiglianza di accostamenti a prima vista illogici o di passaggi paradossali.
Cercare di arrestare sulla pagina i tratti autentici dell'esperienza può risolversi in un'operazione essa stessa ingannevole (nella prospettiva che la letteratura non colma il senso di mancanza dal quale spesso trae origine), artificiosa, destinata ad adulterare, nella misura in cui la scrittura non rende mai fedelmente l'originale che vorrebbe rappresentare (un conto è viaggiare, un altro scrivere il viaggio), il tempo che ci siamo lasciati sfuggire. Insomma, non è anche la letteratura «solo un trucco»? La vista del faro, e appena dopo il suono del faro – la madeleine di Jep – è il richiamo di un tempo e di un soggetto della creazione finalmente ritrovati: inutile sforzarsi di farlo volontariamente, spinti dal dolore, come nel racconto a Ramona della sua prima volta con Elisa, non a caso rimasto a metà. Tuttavia, l'espressione rasserenata di Gambardella, che prima di uscire di scena dichiara di

aver riguadagnato la propria vocazione, quanto è destinata a durare?
Inoltre, talora la letteratura può rivelarsi persino dannosa per la vita, se Jep esorta Andrea a non prendere sul serio gli scrittori (Proust e Turgenev in questa fattispecie), per non rischiare, per dirla in termini gozzaniani, una intossicazione letteraria. Siamo sicuri che Andrea vada incontro alla morte perché in preda a una intossicazione letteraria? Certo, una frequentazione acritica della letteratura reca in sé il germe di questo rischio, in particolare qualora non ci si ponga risolutamente fuori della finzione. Eppure, malgrado il monito rivolto ad Andrea, la vocazione di Jep appare autentica, se da giovane prediligeva «l'odore delle case dei vecchi», una delle spie della sua predestinazione alla solitudine della scrittura. Della vita non si ha scienza, essa resta un ologramma indecifrabile, e non, come vorremmo, e come egli credeva un tempo, quando cioè scriveva L'apparato umano, qualcosa di orientato a delle funzioni, di finalizzato a degli obiettivi. Più che i nomi, le determinazioni esatte, allora, contano le dissimmetrie, le differenze, le divergenze: le sfumature.
Nella travolgente «Prefazione del maestro Mimmo Ripetta», in apertura di Hanno tutti ragione, figura un lunghissimo inventario di cose insopportabili (e non sopportabile spesso è anche il loro contrario), e si dice: «tutto quello che non sopporto ha un nome». Confessando di detestare anche se stesso, Ripetta dice di acconsentire a una sola cosa: alla «sfumatura». E Tony Pagoda, protagonista del romanzo: «sgominate le mezze tinte, ecco la vita». Qui nel senso: ecco ciò che attribuisce un nome, che designa, che delimita. È il lato prosaico della vita, la disillusione che tutto rende circoscrivibile. Ora, anche il film è fortemente permeato di ipersignificanti passaggi di tono, con maggiore forza evocativa nella tendenza a cogliere la bellezza attraverso certi impressionismi, sguardi, luci incidenti, inquadrature parziali o all'apparenza prive di nesso con le ragioni narrative, senso pittorico, incisi musicali, sia nella prospettiva, diversamente sublime, della vocazione a stigmatizzare contegni apocrifi e proclami di certezze che insieme alla sfumatura vorrebbero rimuovere la complessità delle cose. In particolare, di questo nostro presente ossidato e immerso nella vertigine del caos. Se, ad esempio, plateale e tutt'altro che sfumata è la critica di Jep nei confronti dell'iperdinamica e megalomane Stefania, oppure, spostando i termini del dissenso, verso la performer che vive di inesprimibili «vibrazioni», o verso il poeta, sinteticamente liquidato con un paio battute ad hoc, sottile e diffusa lungo la pellicola è anche la sistematica messa in discussione, condotta talora per accenni emblematici, di manifestazioni di una esteticità vaga e confusa, di generica high culture, nonché di valori finora presunti tali, e in generale dell'enfasi radical chic, accomunata al radical trash sotto un profilo morale.
Ciò che veramente possiede una dimensione espressiva, ciò che dispone delle facoltà per il conseguimento di quel senso – Pagoda dice – «che sfugge alla catalogazione» e alle categorie, si trae soprattutto dall'ironia e dalla pregnanza delle tinte incompiute, ognuna delle quali è apportatrice di un frammento veritiero di mondo. Così in quel flash (uno dei tanti che si disseminano lungo la pellicola), quando, in una delle sue escursioni notturne per

le vie di Roma, Jep per un attimo intravede in un'auto di passaggio un bellissimo volto femminile dallo sguardo enigmatico, visione che potrebbe adombrare una delle accezioni della bellezza che incontriamo nel film (anche tenendo in conto che quella stessa notte egli incontrerà Ramona): «fugitive beauté», come la passante di Baudelaire, «ignoro dove fuggi, né tu sai dove io vado», potrebbe dire Gambardella. Epifania fugace, labile apparenza che balena e che fa balenare una felicità possibile, perduta o percepita nel medesimo istante del suo smorire. Il senso delle cose è tutto da rinvenire sulla scia del segno minimo e della particolarità espressiva. Del resto, i segni che marcano i volti, o che paiono aver corroso, corrotto o inaridito le anime, fungono essi stessi da didascalie al tempo – proustianamente – perduto o sprecato, al non essere stati presenti a se stessi.
È un'assenza che ha molto a che fare con la morte, e non è casuale che Gambardella – in virtù dell'istituirsi del nesso leggerezza mondana-inconsapevolezza-perdita – definisca la morte «l'appuntamento mondano par excellence», un convegno che impone un cerimoniale cui attenersi che prevede gesti vigilati, dettagliati dalla sua voce fuori campo. Ma il pianto di Jep mentre sta trasportando la bara, un pianto visibilissimo dagli astanti, rientra nel canone della drammatizzazione mondana, oppure è autentico, versato per Elisa, anticipato per Ramona, versato per se stesso, per il proprio tempo sprecato? L'argomento del lutto del resto fa il suo esordio nelle scene iniziali del film, nella quasi paronomasia, dalla risonanza sinistra, «Roma o morte» scritta con lettere di bronzo, nella scena del turista giapponese che non resiste alla vista della magnificenza di Roma, e via via assume varie forme effondendosi negli innumerevolissimi segnali che marcano il senso di labilità. Alcune morti sopravvengono nel corso del film, e sono, per molti versi, la risultante di quanto fino a quel punto si era venuto accumulando, ma non c'è più tempo per porre rimedio alla nostra disattenzione. Inoltre, attengono alla dimensione del morire la «semplificazione del desiderio» (viene detto in Hanno tutti ragione), il presentimento, il fallimento intellettuale, la dispersione nella mondanità, che nei suoi «blablablabla» interdice gli «sparuti incostanti sprazzi di bellezza», l'esaurirsi delle illusioni, delle passioni, ecc. La contemplazione della propria culla da parte dell'anziana contessa. E non dimentichiamo il naufragio della Concordia, prima e nel corso delle considerazioni finali di Jep. La morte, nei termini di opera trasformatrice del tempo, viene effigiata nella galleria di scatti e autoscatti, istanti che immediatamente deperiscono, ma che comunque concorrono a definire un'esistenza: fotogrammi che danno la dimensione sia della vita, nella misura dell'attimo impresso sulla lastra fotografica, che della dissoluzione, giacché intanto il flusso temporale è interrotto, e l'istante divenuto, sorpassato. Come il tempo, la bellezza sembra essere ineffabile – come l'ungarettiano «sentimento del tempo», sentimento che non solo noi abbiamo del tempo, ma anche, inscindibilmente, sentimento che il tempo ha di se stesso, e che esclude da sé e dalle proprie interne dinamiche la comprensione da parte dell'uomo che pure vi è inconsapevolmente immerso.

La bellezza può allora esistere in atto? «È stato bello non fare l'amore», dice Jep a Ramona, forse perché l'atto compiuto avrebbe offuscato il lato bello della vita, cioè la sfera dell'inconsumato o l'essere in potenza? L'esistenza è inferiore rispetto alla vita, in quanto quest'ultima, come insegna molta narrativa del Novecento, è pura possibilità, non ancora definita e fissata in una forma esteriore, socializzata, convenzionale. Possiede inoltre spessore, nella misura in cui si arricchisce dei nostri stati affettivi, tra i quali – Gambardella dirà – «il silenzio e il sentimento, l'emozione e la paura», benché sommersi dall'insensatezza di parole vane. E l'esistenza in La grande bellezza sembra dissociata dal mare (il quale «non è una distrazione adeguata. Ti fa precipitare nel pensiero», diceva Pagoda nel romanzo), quasi esso fosse l'emblema della promessa della vita, della giovinezza, con la sua – è ancora Pagoda a dirlo – «prospettiva di infinito». Ramona, che sta per lasciare la vita, non vede il mare nella stanza di Jep, ma solo un bianco soffitto senza vie di fuga. O forse il mare sta a simbolizzare la nostra impersuasione, l'incapacità cioè di vivere l'istante, affine all'immagine michelstädteriana del «libero mare», o del «lontano mare», quello di cui non possiamo fare esperienza, e che si oppone alla condizione «rettorica» dell'esistere. Queste acque del sogno o della memoria – così come quelle cangianti del Tevere all'alba, o quelle della fontana dell'Acqua Paola – che vengono enfatizzate in La grande bellezza che ruolo svolgono? Soltanto quello di convogliare nella liquidità del ricordo l'ammasso nebuloso dei luoghi rivissuti o vissuti solo in potenza? O di mediare una definizione di bellezza come qualcosa della stessa natura dell'elemento liquido, e quindi di non effabile? O vi è anche l'idea di un grembo primordiale, di una sfera fluida e colma di potenzialità ancora inespresse, non ancora represse dalla dura e angusta realtà dell'esistenza individuale, venuta alla luce, incasellata in un ruolo divenuto non più sostenibile?
«È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore», dice lo splendido monologo del protagonista, davvero un esempio di grande scrittura drammatica. Vi è forse qui, neppure troppo implicita, una riflessione semiologia e massmediologica, ma anche esistenziale, sulla heideggeriana «chiacchiera» – quotidiana, ideologica, mediatica – che sommerge e confonde il suono puro dell'essere. O vi è forse (se pensiamo alla figura della santa, che con il suo mutismo raramente interrotto da illuminazioni sapienziali, è, al pari della Sainte di Mallarmé, «musicienne du Silence») un richiamo alla mistica, all'idea della voce del divino che parla nel silenzio dell'anima, l'accenno lieve a una spiritualità possibile, magari oggetto di quelle «domande sulla fede, sulla profondità della spiritualità», che Gambardella avrebbe voluto rivolgere al cardinale, benché consapevole che sulle questioni oltremondane non vi siano risposte da dare.
In una delle sequenze non incluse nella versione finale dell'opera, un regista mortalmente malato rievoca rapidamente a Gambardella la propria esistenza di cineasta. Le sue parole, taciute, sono illustrate e insieme sostituite da scene rapidissime e irrelate, quasi da cinema surrealista, che richiamano tanti aspetti della natura e dell'uomo, frivoli o incantevoli, sereni

o enigmatici – come il bacio lieve che una donna ignota, come, ancora, la passante di Baudelaire, invia con un soffio al vecchio cardinale. Infine il regista, pur sofferente, esclama: «Che bellezza, che grande bellezza!». Potrebbe essere questa la bellezza cui allude il titolo del film, vale a dire non la realtà ma il cinema (Truffaut evocato dall'augurio di «bonne nuit» della Ardant, ad esempio), non tanto il mondo, quanto la sua rappresentazione. Non la realtà, ma l'illusione più vera del vero, o più rivelatrice. Non la persistenza ma la fugacità, il tempo, platonicamente, come «immagine mobile dell'eterno».
Ciò detto, resta la sensazione che il messaggio ultimo ed essenziale della pellicola – malgrado la patina di estetismo, la parvenza di preziosismo quasi decadente che la pervadono – risieda in un richiamo alla naturalezza, alla spontaneità originaria, a una disarmata eppure potente autenticità del vivere incurante delle definizioni ultime e universali dell'arte e del pensiero, al massimo irridente verso assunti del tipo: «sono un artista e non ho bisogno di spiegare». Nel consenso, in altre parole, accordato a quella naturalezza, istintivamente consapevole di sé, propria della vita vera, che non sa che farsene di "percorsi" succedanei per recuperarne il senso e il fine, e dove una veniale caduta di stile non è cosa così grave da assumere la medesima rilevanza di azioni deplorevoli sotto il profilo morale. La bellezza non è nella maschera, nel figmentum, bensì nel volto, si tratti di quello tenero e fresco, del candore lunare o aurorale della ragazza che fu il primo amore di Gambardella, o, viceversa, della tinta esangue e cerea della santa. Si tratti insomma dell'amore o della penitenza, del piacere o dell'ascesi, della sacrosanta affermazione della vita e della gioia o della fuga da esse verso una gioia più alta e misteriosa. La qual cosa renderebbe tutto il senso di inutilità delle tante parole spese su questo film, delle mie in primissimo luogo.