

“INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO”: *LORO* NELL’OBIETTIVO DI PAOLO SORRENTINO

Marta Idini

1. INTRODUZIONE

Ricevere è un momento. Momento che, pur non sfuggendo alla temporalità in cui inevitabilmente si consuma, nella categoria del Tempo non si esaurisce e riconduce invece alla molteplicità racchiusa nella dimensione dell’esperienza. Ricevere è un momento dell’esperienza in quanto misura l’individuo con le sue aspettative e aspettarsi qualcosa ha a che vedere, sempre, con la profonda intimità del proprio gusto e delle competenze allenate. Intersecata e irrinunciabile, alla dimensione esperienziale del ricevere si accompagna quella del dare che sulla prima ritaglia e seleziona i contenuti di ciò che verrà pensato e infine consegnato. Ed è su questo dialogo costitutivo dell’opera letteraria che le elaborazioni teoriche di Brioschi e Spinazzola si inseriscono, aprendo alla critica nuove problematizzazioni di ordine metodologico: il valore letterario di un testo non viene più guardato attraverso i suoi elementi intrinseci, ma anche attraverso quelli estrinseci, assegnando così al lettore un nuovo universo. Come Alberto Cadioli scrive nell’*Introduzione alla nuova edizione de La Mappa dell’Impero*¹

Il radicale capovolgimento portava con sé varie conseguenze, prima delle quali era il riposizionamento del lettore dentro la vita del testo, non solo come elemento finale del movimento emittente-messaggio [...] ma come protagonista, con la letteratura, della scelta dell’ambito dentro il quale collocare il testo.

La lettura diviene atto creativo e il lettore non è più solo agito ma agente, soggetto attivo all’interno di un testo: «l’oggetto letterario è una strana trottola – scriveva Sartre - che esiste quando è in movimento, ma per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura»².

Attraverso l’analisi linguistica dell’ultimo film del regista premio Oscar Paolo Sorrentino, pellicola tra le più attese e le più discusse del periodo recente, ciò che ci si propone qui

¹ Cadioli, 2006:

² Sartre, 2004:

di indagare è se sia possibile e in quale misura applicare quella stessa elaborazione metodologica alla parola filmata e svelarne così il valore estrinseco.

Travisandone vistosamente il titolo e pubblicizzato dunque come un film su Silvio Berlusconi, *Loro* sa invece restituire qualcosa di completamente diverso, aprendo la proficua possibilità di interrogarsi sul comportamento estetico del soggetto/spettatore e su come la sua esperienza sia inclusa nei momenti di creazione e fruizione, in un rapporto stringente tra conoscenza, edificazione e piacere.

La consapevolezza del mutato “orizzonte d’attesa”, sempre più sbilanciato nei termini della massa (cui Brioschi rimandava il discorso letterario dell’insegnamento scolastico³) e della globalità, vorrà inoltre tentare una valutazione delle caratteristiche del pubblico contemporaneo e il modo in cui riflette e si riflette nella cultura; quanto interagisca ancora il binomio *competenza/gusto* e se questo sia sbilanciato sull’una o l’altra delle componenti. Quanto, infine, il concetto di *ri-uso* possa essere attuale in un universo di comportamenti sociali profondamente diversi, in quel filo sempre doppio che è l’interpretazione dell’opera nei termini del mondo e del mondo nei termini dell’opera.

2. LUI – LORO: “UN’INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DELL’ESSERE”

Jean-Jacques Rousseau, nel *Discorso sull’origine e i fondamenti della disegualianza tra gli uomini* (1755), scrisse: «Il primo che, avendo chiuso un terreno, si azzardò a dire ‘Questo è mio’ e trovò gente tanto semplice da crederci fu il vero fondatore della società civile».

Silvio Berlusconi è il politico dello scardinamento, di quel *ribaltone* che lui stesso ha coniato e che è entrato nell’uso politico, giornalistico e comune del nostro lessico. *Lui*. Sorrentino sceglie un deittico e, svuotandolo, lo riempie di significato: senza referente interno, senza che sia prima introdotto il soggetto a cui richiamarsi, il pronome personale resta un dimostrativo indefinito. Familiare a una tradizione della cinematografia italiana che, come nota Canova, «ha fatto molta fatica a trovare una forma condivisa e convincente (anche per sé stesso) attraverso cui rappresentare il potere [...] o ha confessato la sua sostanziale difficoltà nel dargli un volto riconoscibile e una forma definita»⁴, Sorrentino non esplicita un’identità ed evoca la figura di Berlusconi in *absentia*, metafora di un potere che non può essere contenuto, posseduto, detenuto e che però è pervasivo. Un «processo di mitizzazione»⁵ che è rappresentato anche in *Belluscone. Una storia siciliana* (Franco Maresco, 2014), film in cui si racconta la non-presenza dell’uomo attraverso la sua presenza mediatica:

Berlusconi non viene mai ripreso dalla camera di Maresco, [...] è un fantasma dell’etere, una presenza catodica. [...] È come se Berlusconi vivesse solo nelle immagini mediatiche, nell’archivio del suo mito. E il film di Maresco non può che riconoscere che ormai sono le immagini ad aver preso il potere (tanto che le immagini delle Tv berlusconiane continuano a dominare e ad

³ Brioschi, 2006:

⁴ Canova, 2016: 430.

⁵ Canova, 2016: 505.

influenzare l'immaginario collettivo anche se Berlusconi è ormai defilato e in buona parte fuori dai giochi)⁶.

In Sorrentino, però, il procedimento seguito da Maresco conosce una rivoluzione e l'immagine che introduce allo spettatore il protagonista politico dell'ultimo ventennio segue un ritratto di Berlusconi non convenzionale, dissacratorio e pungente. Tatuato sul fondoschiena di una *escort*, il volto sorridente e carnascialesco dell'ex-premier compare sotto le mani di Sergio Morra in un moto sussultorio legato all'atto sessuale che l'imprenditore e la donna stanno consumando, sancendo così l'ingresso alla prima parte del suo film. Per mezzo di una sola inquadratura, Sorrentino segna la misura di un uomo che ha iscritto sé stesso sulla pelle degli altri, in quel binomio stringente con la sessualità vissuta come possesso del corpo privato e del corpo civile dell'Italia contemporanea. Un rapporto con il linguaggio dell'eros in senso politico e sociale che non è estraneo alla letteratura e che, nell'indagine condotta da Giuseppe Carrara per un convegno parigino sul post '68, emerge con insistenza. Introducendo il proprio lavoro, Carrara traccia le fila di un percorso che parte dalle teorizzazioni filosofiche e psicologiche di uno dei maggiori filosofi del Novecento e scrive:

Lacan sostiene che il discorso del padrone circola più subdolamente, nascosto come discorso del capitalista, la cui ingiunzione principale è quella dell'obbligo a godere: il godimento diventa un dovere in nome del quale si deve sacrificare tutto. È da questo concetto che si è originata, negli ultimi anni, una corrente neolacanianiana che porta avanti e sviluppa tale intuizione, riscontrabile soprattutto nei lavori di Žižek e Recalcati. Per il primo la componente repressiva e censoria del Super-Io tradizionale viene rimpiazzata dalla coazione a godere; il secondo distingue nettamente desiderio e godimento, individuando in quest'ultimo la forma più rappresentativa della contemporaneità caratterizzata da un rapporto con l'altro di puro consumo⁷.

Loro parte 1 e *Loro parte 2* restituiscono allo spettatore il consumo di cui è complice, la spersonalizzazione di chi è stato fatto merce e costruisce rapporti unicamente guidati da uno scambio di utilità. Come un'anestesia narcotica che si estende dall'abuso di cocaina al mondo delle immagini, dalla vita privata a quella pubblica, Sorrentino restituisce le sembianze di una miseria.

Ma saje durmenno nun te s'ì scetata/ 'sti ffenestelle nun se vonno apri// È 'nu ricamo/ 'sta mandulinata/ scetate bella mia/ nunc chiù durmi! È 'nu ricamo/ 'sta mandulinata/ scetate bella mì...

La musica extradiegetica accompagna l'incedere di una pecora nel suo ingresso all'interno di una villa in Sardegna e concorre a creare un parallelismo non indifferente con quanto ne segue o consegue: ipnotizzata dalle immagini di una televisione

⁶ Canova, 2016: 504-505.

⁷ Carrara, in corso di stampa

sintonizzata sul quiz "Chiedi a Mike" (parodia di uno dei tanti quiz a premi condotti da Mike Bongiorno), l'animale non presta attenzione al condizionatore e al continuo abbassarsi della temperatura nella stanza, finché non stramazza al suolo. *Scetate bella mia/ non chiù durmì! È 'nu ricamo 'sta mandulinata/ scetate bella mi...*

Sorrentino apre il suo universo filmico con uno sguardo che raccoglie insieme tutto quello che è stata l'era Berlusconi e gli effetti che ha prodotto, richiamando gli esordi dell'ex-premier e il successo di pubblico delle sue reti televisive di cui Mike Bongiorno era il nuovo volto. E non è un caso se Giuseppe Antonelli (Antonelli, 2017), nell'interrogarsi sui prodromi della lingua della seconda Repubblica, colloca la nascita della nuova retorica del *rispecchiamento* proprio in quelle modalità di conduzione. Lo studioso, infatti, servendosi di alcune considerazioni raccolte nel saggio *Fenomenologia di Mike Bongiorno* di Umberto Eco (1961), così prosegue:

La tv, notava Eco, aveva imposto fin dall'inizio un nuovo modello: quello dell'*everyman*. L'uomo qualunque, perfettamente incarnato nella "mediocrità assoluta" che Mike Bongiorno intenzionalmente impersonava. "Mike Bongiorno non si vergogna di essere ignorante e non prova il bisogno di istruirsi". Uno dei suoi punti di forza, scriveva Eco, era il suo esprimersi "con un massimo di semplicità". Con una lingua elementare, fatta anche di *gaffes* e fraintendimenti; ogni tanto di qualche parola sbagliata, se non proprio sgrammaticata. Tutto questo serviva a rassicurare il pubblico: "Mike Bongiorno lo conforta portando la *gaffe* a dignità di figura retorica". Qui stava, secondo Eco, il suo segreto: "non provoca complessi di inferiorità pur offrendosi come idolo, e il pubblico lo ripaga, grato, amandolo". Ecco, possiamo dire che il vero modello linguistico della retorica politica di Berlusconi (e poi di tutta la seconda Repubblica) sia stato proprio Mike Bongiorno⁸.

Il procedimento, per quanto solo allusivo, è preciso nel richiamare allo spettatore determinati elementi che, raccolti, restituiscano quell'impressione familiare e permettano di riconoscere un referente univoco. Dal ritrovamento di un luogo (la Sardegna) alla costruzione delle relazioni, l'elaborazione dei ricordi è guidata verso una sola direzione, sfruttando un uso della memoria come «atto di consapevole selezione, di una pratica che comporta sviluppo dell'argomentazione, e produzione di significati»⁹. Eppure, la narrazione tradisce il suo incipit e Sorrentino sposta l'attenzione altrove: lo sguardo del regista cattura altro nel suo obiettivo rispetto a Berlusconi e si interessa delle pieghe, dei risvolti, delle profondità che quel fenomeno ha prodotto. Gli stilemi della retorica berlusconiana si estendono lungo tutto il tracciato filmico e costruiscono un sistema di concause più che di effetti, germi di un tessuto già esposto al contagio.

Le parole del film raccontano i *Loro* di Berlusconi e danno risalto a realtà utilitaristiche in cui il corpo è denaro e il denaro un tutto dominante, imprescindibile, vitale. Un *fil*

⁸ Antonelli, 2017: 56.

⁹ Neri, 2011: 160.

rouge da cui Bruno (Bruno, 2014) prende le mosse per guardare il panorama cinematografico italiano alle prese con la rappresentazione del potere economico e di cui si serve per inverare le riflessioni che furono prima di Werner Sombart:

A chi si trovi a esaminare la natura e le caratteristiche di questa anima del popolo, è impossibile non cogliere che proprio i tratti tipici comuni hanno la loro radice nell'organizzazione capitalistica della vita economica. [...] La vita in un sistema capitalistico abitua lo spirito a far sì che la forzata tendenza a ridurre ogni possibile evento al denaro e alla sfera economica mediante la sua stessa organizzazione, si imponga anche nei rapporti extraeconomici; questo significa, in particolare, assumere il valore monetario come unità di misura per la valutazione di uomini e cose¹⁰.

Sotterranei e mai inverati sulla scena, mai svelati agli occhi del pubblico, mai inquadrati, i soldi sono la materia di cui si sostanziano tutti i discorsi dei protagonisti e delle protagoniste, diretto o sottinteso riferimento della loro esistenza. Non sono perciò soltanto un'unità di misura, ma essenza stessa e fine ultimo del loro agire: il denaro possiede i corpi e ne dispone, crea sudditanze di prestazioni sessuali, cortocircuiti del ricatto e non c'è luogo del film o personaggio che ne sia immune.

Loro parte 1 – sequenza 5a

12*KIRA: (al telefono) No capisco/ sì// (chiude la conversazione, si volta di scatto osservando Sergio e gli si avvicina) Che hai sentito?

13*SERGIO MORRA: Niente... non parlavi//

14*KIRA: Bravo! Sergio Morra//

15*SERGIO MORRA: (stupito) Mi conosci?

16*KIRA: Fai di tutto per farti notare// Così ti ho studiato un po' da lontano...

17*SERGIO MORRA: (ridacchiando) Diciamo che mi piace darmi da fare// Chi era... chi era lo stronzo al telefono?

18*KIRA: Nessuno fa lo stronzo con me/ ricordatelo// È importante// Perché non è ancora venuto al mondo uno che mi resiste// Tu... mi resistiresti?

19*SERGIO MORRA: Beh/ in effetti... ora che ce pènzò non... non riesco a trovare nessun ostacolo...

20*KIRA: Beh/ c'è un ostacolo c'è...

21*SERGIO MORRA: Ah sì?!

¹⁰ Bruno, 2014: 249.

22*KIRA: Io sono l'ostacolo// Tu non potrai mai scopare con una come me// Però consolati/ sembri abbastanza sveglio da poter scopare con tutte le altre!

23*SERGIO MORRA: Perché... tu/ con chi scopi? (...) Con lui lui? (Kira sorride) Tu non sai che cosa darei per conoscerlo!

24*KIRA: Beh/ se ti dimostri devoto e servizievole con me/ magari un giorno te lo presènto// Intanto se sai stare zitto/ ti presènto il figlio dell'emiro// (sorridendogli)

Loro parte 1 – sequenza 9b

[Tamara guida la propria macchina in un parcheggio abbandonato, ascoltando musica da discoteca ad alto volume; raggiunge un'altra macchina parcheggiata e le si accosta]

1*TAMARA: (salendo nella macchina in cui la aspetta Santino) Ma lo sai che io qua/ ci sono venuta con i Papa boys nel Duemila? <E>...

2*SANTINO RECCHIA: <E 'sti cazzi>! Io sono due ore che ti aspetto/ ma che/ si fa così?!

3*TAMARA: (lo invita al silenzio) Sènti?

4*SANTINO RECCHIA: Che cosa?

5*TAMARA: Ma non lo sènti?

6*SANTINO RECCHIA: (spazientito) Ma cosa!

7*TAMARA: (mostrando a Santino il suo paio di slip intimo) L'odore della mia fica//

8*SANTINO RECCHIA: Fammi vedere le tette/ non me le hai mai fatte vedere/ <fammele vedere>...

9*TAMARA: <Sei matto>?! Così/ in pieno giorno in mezzo a una strada/ no/ tu sei un Ministro!

10*SANTINO RECCHIA: Eh chisse/ e poi non c'è nessuno/ ti prego! I vetri sono oscurati/ che ti costa...

11*TAMARA: Okey! Solo un momento <però>...

12*SANTINO RECCHIA: <Si!> Solo un momento// (Tamara scopre il seno) Ah/ Gesù! Guarda qua/ guarda... (avvicinando le proprie mani e ritraendosi all'istante perché qualcuno bussa sulla portiera della macchina) Chi è? (aprendo il finestrino e prendendo il regalo che gli viene porto) Ah sì/ grazie maresciallo...

13*MARESCIALLO: Onorèvole/ questa è la prima e l'ultima volta/ che facciamo una cosa del genere//

14*SANTINO RECCHIA: Sì sì!

15*MARESCIALLO: Noi siamo deputati a proteggerla/
(VOICE OFF) non a fare shopping//

16*SANTINO RECCHIA: Sì/ la ringrazio maresciallo//

17*TAMARA (VOICE OFF): Che cos'è? (Santino apre la confezione) (VOICE ON) Na! (ride) Ma che fai?! Mandi la scorta a comprarmi il completino/ sei pazzo sei/ sei pazzo!

18*SANTINO RECCHIA (VOICE OFF): Posso fare anche di peggio/ perché io sono/ paaazzo di te!

19*TAMARA (VOICE OFF): Vuoi che me lo metto?

20*SANTINO RECCHIA (VOICE OFF): Eddai...

21*TAMARA: Beh/ però dovrei scendere dalla macchina e...
spogliarmi...

22*SANTINO RECCHIA: Non dire cazzate/ ti vedrebbero quelli della scorta/ su...

23*TAMARA: E non ti piacerebbe?

24*SANTINO RECCHIA: (alzando il tono della voce) No!

25*TAMARA: Essi invece// Io ti faccio impazzire/ proprio perché so come si fa la troia!

26*SANTINO RECCHIA: Di chi cazzo è quella porsche?

27*TAMARA: Di Galbiati/ me l'ha prestata//

I dialoghi sopra riportati riescono a dare dimostrazione di quanto fin qui asserito e permettono all'analisi di acquisire spessori maggiori. In particolare, ciò che preme rilevare sono alcuni luoghi in cui le parole giungono a pesare sul significato, fino a creare dei veri e propri slittamenti semantici nel sistema dei valori.

Senza soffermarsi eccessivamente sulla consistenza di un primo incontro e di un appuntamento tra un uomo e una donna (Sergio Morra e Kira nell'uno, Santino Recchia e Tamara nell'altro) entrambi impostati su un desiderio sessuale che assume facilmente le fattezze di un prurito, è sintomatico quanto la disponibilità alla spersonalizzazione e alla propria mercificazione non sia più vissuta come imposizione, ma quasi come vanto dell'universo femminile rappresentato. Dalla volgarità di Tamara che gareggia con i propri "beni immobili" offrendosi e ritraendosi con riluttanza complice, pronta a concedersi per una migliore offerta e che si autodefinisce in una sola espressione:

25*TAMARA: Essi invece// Io ti faccio impazzire/ proprio perché so come si fa la troia!

all'eleganza di Kira che, però, non diversamente, circoscrive la propria identità a un'appartenenza segnata dal possesso genitale e crea una drammatica correlazione:

18*KIRA: Nessuno fa lo stronzo con me/ ricordatelo// È importante// Perché non è ancora venuto al mondo uno che mi resiste// Tu... mi resistesti?

Il rispetto per l'individuo non è più dato, ma passa attraverso lo sguardo, la desiderabilità dell'apparenza, un indice di gradimento. Ascolti record di un pubblico sollecitato al voyeurismo delle nudità televisive. La bellezza che da oggetto scopico diventa solo oggetto, volontà demandata, e l'atto sessuale, depauperato di ogni senso ulteriore, l'unico spazio entro cui concepire le relazioni: *tu non potrai mai scopare con una come me* (e non "io non scoperò mai con uno come te") e una domanda che, a conferma di quanto appena illustrato, permette di arricchire una questione cui si era brevemente accennato all'inizio.

23*SERGIO MORRA: Perché... tu/ con chi scopi? (...) Con lui? (Kira sorride) Tu non sai che cosa darei per conoscerlo!

Innominabile per coloro che ancora non sono stati ammessi al suo cospetto, ma che aspirano a raggiungere la sua corte, Silvio Berlusconi è l'epicentro ottativo di ogni pensiero, immaginazione, discorso: tutto a lui converge e tutto da lui si diparte. Le occorrenze in cui l'uso di *lui* compare a suggerire inequivocabilmente quell'ingombrante non-presenza segnano una non trascurabile distinzione tra i *Loro* della prima parte del film e concorrono quasi a ricordare forme di sottomissione tra gli uni (cortigiani) e gli altri (sudditi). *Lui* si presenta quale nucleo espressivo del potere, suggerisce sottomissione e si manifesta laddove si vogliono sottolineare situazioni e posizioni asimmetriche:

Loro parte 1 – sequenza 8

1*SANTINO RECCHIA (VOICE OFF): Ma tu hai capito chi è quel/ Paolo Spagnolo?

2*CUPA CAIAFA (VOICE OFF): Un altro grande mistèro italiano/ Santino//

3*SANTINO RECCHIA (VOICE OFF): (sfogliando un libro di gatti) Comunque il cerone a Silvio/ gli è entrato nel cervello// Siamo andati al vertice Fao (VOICE ON) sulla fame nel mondo e ha detto/ bisogna accorciare gli interventi/ perché la nostra non sarà una tragedia/ ma anche noi abbiamo fame!

4*CUPA CAIAFA: (sorridente) Oddio/ io non so mai quando comincia a parlare come finirà/ se piangerò/ se riderò...

Loro parte 1 – sequenza 9b

28*SANTINO RECCHIA: (inspira dal naso con intensità ed emette uno sbuffo) Senti... (Tamara annuisce) ti devo chiedere un favore// È una cosa delicatissima! Se me lo fai/ poi... saprò essere riconoscènte//

30*SANTINO RECCHIA: So che... il tuo partner/ insomma... si dice conosca/ un sacco di ragazze/ disinvolve/ no?! (Tamara annuisce) Ecco// Avrei bisogno che ne mandasse una/ la più discreta possibile/ mi raccomandando... ad accudire/ una persona che mi sta molto a cuore perché... mi sta aiutando non poco/ in questa delicata fase politica//

29*TAMARA: (sfregando le mani) Che situazione eccitante/ spara!

31*TAMARA: Si tratta di lui?

32*SANTINO RECCHIA: Ma non dire cazzate/ no! No/ non si tratta di lui// È meno noto di lui ma... più potènte//

Estrapolate da due momenti diversi, eppure diegeticamente consequenziali, le battute di Santino Recchia, ex-ministro di Forza Italia, lasciano ben emergere un procedimento sottile e allo stesso tempo efficace. Inquadrati l'uno accanto all'altra, Santino e la compagna di partito Cupa discutono e tramano un colpo di mano per rimuovere Berlusconi dalla direzione, conferendo così a quel *Silvio* un duplice valore. L'impiego del nome proprio svuota Berlusconi del ruolo pubblico di cui è portatore e il rimando alla sfera privata e intima che comporta il nome di battesimo lo riportano a una condizione di pari umanità. *Lui* non ha più cittadinanza e il procedimento di ridicolizzazione dell'autorità rimescola le dinamiche del potere: privato del proprio dominio, *lui* può diventare Silvio e, insieme, proprio perché Silvio e non più *lui*, può essere privato del proprio dominio. Poco dopo, tuttavia, lo stesso Santino torna a usare *lui* e lo fa in un contesto in cui ha bisogno della carica veemente del referente per marcare una differenza e imporsi sulla scena, confermando delle distanze.

Compiendo un'operazione che gli consente di diversificarsi da molta produzione cinematografica italiana, Sorrentino rinuncia alla "prospettiva a volo d'uccello", «ovvero l'ambizione di fornire un punto di vista sinottico (e dall'alto) sulla questione della sovranità»¹¹ e in *Loro parte 1* pare prediligere un ritratto del potere dal basso, dagli occhi della rana, a cominciare dalle acquisizioni foucaultiane per le quali «il potere non è posseduto da un individuo o da un altro, ma è implicito nei soggetti e nella loro *forma mentis*, ed è al contempo esercitato e subito»¹²: il principio di utilità che si estende e rende tutti subalterni, sostituibili, rimpiazzabili. E se larga parte del cinema italiano, come nota ancora Canova, «ha continuato a mantenere intatte - nelle sue rappresentazioni - le due metafore tipologiche usate da Guicciardini per indicare rispettivamente il potere (il "Palazzo") e il popolo (la "piazza") [...] localizzando e identificando il potere con il

¹¹ Canova, 2016: 431.

¹² Canova, 2016: 432.

luogo in cui esso si esercita»¹³, *Loro parte 1* e *Loro parte 2* dimostrano invece tutto il contrario e stabiliscono una rottura. Sorrentino scorre, decentra, esce dai luoghi in cui il potere si manifesta e, per l'uomo che ha segnato cesure definitive tra un prima della Repubblica e un dopo della Repubblica, sceglie ambientazioni familiari (le ville, le case, le stanze, i giardini) e consegna allo sguardo un paesaggio al di là delle convenzioni. Silvio Berlusconi è l'imprenditore che ha fatto della politica la propria azienda e il politico che ha fatto della cosa pubblica una questione privata ed è qui, dunque, che il regista ne colloca la portata idiosincrasica e grottesca.

La macchina da presa guarda nel privato e ne svela le deformità, le posture tragicomiche, gli imbarazzi patetici. Come scrive De Gaetano (De Gaetano, 2016):

L'identità non si definisce più in termini di socialità (relazione e costume) [...], né in termini di "commedia nella società", [...] ma come "commedia della società", dove un'intera società senza alcun fuori è ridotta ad un teatrino di maschere e segnata da una logica del *godimento* e del *possesso*, di persone e cose, di persone in quanto cose [...]¹⁴.

Sorrentino mette in scena una deformazione ancora inedita di una società già abbondantemente deformata e lo fa attraverso un'estetica precisa, echi stilistici di quel cinema che, create le maschere, non riesce o non vuole risolverle in una soluzione finale dell'intreccio. «È il versante funebre, nero, fantasmatico che in questo caso viene implicato»¹⁵ e che ricorda il grottesco di Petri (*Todo modo*, 1976), Moretti (*Il caimano*, 2006), o Bellocchio (*Vincere*, 2009) in cui, come pone in luce Roberti:

[in una certa] modalità *morale* che passa per l'uso del paradosso etico-politico, il *farsi maschera* del personaggio si esplica tramite l'attraversamento di situazioni che *confermano* il personaggio-maschera. [Uno] slittamento paradossale che *smaschera mascherando*, che traccia il vuoto della maschera. [...] Ciò che viene a rappresentazione è un personaggio plasmato *direttamente* sulla persona, sul suo vissuto, sul suo corpo e sulla sua faccia. Si viene a costruire uno spazio di indiscernibilità fra vita e finzione, fondato sulla simulazione dell'attore, sul suo essere *tra* la persona e il personaggio: il farsi personaggio della persona e il radicamento del personaggio nella persona¹⁶.

E se il grottesco prevede uno sguardo sulla realtà nel segno della deformazione, ciò che a Sorrentino preme è darne una manifestazione in termini psichici: il regista non vuole simulare il dato di realtà, ma la sua psiche o più precisamente, riportando le parole di De Bernardinis: «la psiche di una cultura e di una società. [E] dire la psiche di una cultura, significa, in breve, intercettarne la *libido*»¹⁷.

¹³ Canova, 2016: 442.

¹⁴ De Gaetano, 2016: 100.

¹⁵ Roberti, 2015: 275.

¹⁶ Roberti, 2015: 275-276.

¹⁷ De Bernardinis, 2010: 15.

Da una parte, allora, come si faceva notare poco sopra, numerosi sono i luoghi in cui il denaro si rende protagonista di un pensiero ossessivo che è più della parola che non dell'immagine. L'affastellamento di sostantivi e verbi della liquidità economica e finanziaria estendono il loro raggio a buona parte degli enunciati, permettendo all'analisi di aprire le considerazioni a una più attenta osservazione.

Loro parte 1– sequenza 5b

1*GUARDIA DEL CORPO SALA: (allungando una busta a Candida) Un pensierino/ duemila èuro//

2*CANDIDA: (prendendo la busta) Bel pensierino//

Loro parte 1– sequenza 5c

1*TAMARA (VOICE OFF): (ansima) Quanto l'hai pagata questo schianto di casa?

Loro parte 1– sequenza 10

9*SERGIO MORRA: (prendendole delicatamente il mento tra le mani) Ma che ti stai scopando il Ministro? Eh?

10*TAMARA: Ma che sei scemo?! No// Io non t'ho mai tradito Sè// Anche se lo so che non ci credi...

11*SERGIO MORRA: (avvicinandosi alla schiena di Tamara e afferrandole i fianchi da dietro) Infatti non ci credo//

12*TAMARA: E poi se ci scopo/ lo sai quanto ci mette quello lì a tirarmi giù per il cesso? È innamorato di me proprio perché non gliela do//

13*SERGIO MORRA: Ma allora se è così/ gli possiamo chiedere un sacco di soldi a 'sto stronzo// Eh? (Tamara prova ad abbassare l'intimo, mentre Sergio pratica autoerotismo) In teoria/ prima o poi lo possiamo pure ricattare//

14*TAMARA: Sì/ più poi che prima Sé! È potente e scemo/ una combinazione preziosa!

15*SERGIO MORRA: Per me è prezioso solo se mi fa/ fare affari con il Ministèro// Qua stiamo spendèndo tutto/ non c'è rimasto più niènte//

Loro parte 1– sequenza 15b

9*SANTINO RECCHIA: (dopo aver estratto alcune banconote dal portafoglio le porge a Tamara) Questi sono per te e il tuo magnaccia/ per... il favore che mi avete fatto//

10*TAMARA: Un prelièvo del bancomat... cioè/ la ragazza ha preso cinquemila èuro e noi ci guadagniamo duecentocinquanta èuro?! (Santino piega le banconote per

rimetterle nel portafoglio) Ecco bravo/ tièniteli/ i tuoi soldi del cazzo/ va'!

11*SANTINO RECCHIA: (compila un assegno) Ecco// Diecimila èuro vanno bene? (Tamara annuisce) A una condizione/ però/ voglio scopare// Hai detto che sai fare la troia... ecco/ una situazione da manuale!

Loro parte 1– sequenza 16

1*DONNA 1: (riflessa in uno specchio) 'Sto Bagaglino è una palla mostruosa//

2*DONNA2: Questa testa di cazzo non si è fatto vedere neanche 'sta volta//

3*KIRA: Non parlare di lui così/ amó!

4*DONNA2: Costa trecènto èuro 'sto tubino/ e mi sta pure una mmèrda//

5*KIRA: È l'uomo più potènte d'Italia/ non ha tèmpo di venire al <Bagaglino>...

6*DONNA3 (VOICE OFF): Magari bastasse un tubino/ (VOICE ON) per svoltare/ amó//

7*DONNA2: Mi hai guardata bbène amó?

8*DONNA1: Speriamo di [...] 'sta stronzata! Oddio/ ricomincia...

9*TAMARA: (rimasta in silenzio, aspetta che le altre siano uscite per fare una telefonata) Santino sono io// L'assegno che mi hai fatto è scoperto// E comunque diècimila èuro non mi bastano/ stai zitto/ Santino/ devi stare zitto/ stronzo! Ne voglio quarantamila/ altrimenti vado dritta da tua moglie// E un'altra cosa/ domani capisco se sono rimasta incinta/ e se è così preparati/ perché te la devi vendere quella bella casettina a Piazza di Spagna! Stammi bbène!

Loro parte 1– sequenza 18

1*VERONICA: (davanti a Berlusconi che le sta porgendo uno scrigno contenente un gioiello) Preferivo quando/ per conquistarmi/ mi regalavi le pantofole o la coperta di cashmere... perché avevi scoperto che ero freddolosa//

2*SILVIO BERLUSCONI: In seguito/ ho scoperto che alle donne/ piacciono anche i diamanti//

Loro parte 1– sequenza 21

9*SILVIO BERLUSCONI: Non si dovrebbe/ mai/ mettere da parte soldi/ pensieri/ sentimenti... perché dopo non si

usano più// L'ha detto Natalia Ginzburg// Ed è/ l'unica
cosa/ detta da un/ comunista/ che condivido/ pienamente!
(sfoggiando il suo sorriso e avvicinandosi a Veronica)
Veronica... devo andare a Roma/ per due giorni// Ma per i
capélli! (le sorride e si allontana)

Loro parte 1 – sequenza 23

24*SILVIO BERLUSCONI (VOICE OFF): Amore/ dal
(VOICE ON) [seduto al tavolo insieme a Michelle] Ma
sembra/ uno spettacolo/ di Rai Tre! Èra tipo dei comunisti...
Veronica/ non vuole/ mai/ che i nipoti/ vedano la Tv// Non
ti sembra un paradosso? (preso il blocchetto degli assegni, ne
stratta uno e lo sposta vicino a Michelle) Sta a te mettere la
cifra// Come vedi/ al Milan/ puoi davvero avere/ tutto//

25*MICHELLE: Tutto non è abbastanza//

Loro parte 1 – sequenza 24

4*PAOLO SPAGNOLO: [la ripresa è in campo lungo, dando
l'impressione che si tratti quasi di una voice over] In Italia...
esistono... solo due categorie/ [mdp in primo piano su
Spagnolo] di incorruttibili// I ricchi// Perché non ne hanno
bisogno// E i poveri// Perché non hanno niente da offrire//
Tu/ non appartieni a nessuna/ delle due categorie//

[...]

9*SANTINO RECCHIA: (allargando le braccia) Presidente...
come stai?

10*SILVIO BERLUSCONI: Come un ricco pensionato!

Loro parte 2 – sequenza 1

4*ENNIO DORIS (VOICE OFF): Silvio! Io ho un
patrimonio di uno virgola sette miliardi di dollari// E sono
ottocent'ottantaduesimo/ nella classifica di Forbès/ come
uomo più ricco del mondo// E sono il diciannovesimo più
ricco d'Italia// Io sono diventato/ ricchissimo/ grazie a due
fattori! (VOICE ON) Uno/ noi siamo soci da anni! Due/ non
ho mai rinunciato ai miei principi/ anzi/ li ho seguiti// Ora...
dopo anni di guadagni/ i nostri clienti/ hanno perso/
pesantemente/ con un titolo sbagliato/ mea culpa mea culpa/
mea/ grandissima/ culpa// (VOICE OFF) Ora/ la mia
propósta/ che ti potrà sembrare folle/ è questa... (VOICE
ON) rimborsiamoli Silvio! Rim/bor/siamoli// Nessuna
società finanziaria farebbe mai una cosa del genere/ per questo
dobbiamo farlo noi/ rimborsiamoli/ ce ne saranno... grati! Ci
costerà... centosessanta milioni di èuro/ è un taglio del
dividèndo/ ma io sono sicuro che dopo questo gesto/ la
raccolta/ di investimenti/ aumenterà// Facciamolo Silvio/

facciamolo! Essere buoni/ conviène/ dico sempre io// E l'altruismo/ è il miglior modo per essere egoisti! Questo è un altro dei miei principi//

[...]

23*SILVIO BERLUSCONI: Ennio... (alzandosi da tavola) il miglior affare della mia/ vita/ è stato entrare/ in società/ con te!

Loro parte 2 – sequenza 3

8*FABRIZIO SALA: (ride) Quand'è che mi passi a trovare al Margot?

9*SILVIO BERLUSCONI: Per ballare o per rilevarlo?

10*FABRIZIO SALA: (ridacchiando) Capisci sèmpre tutto al volo/ tu// E <dunque la situazione>...

11*SILVIO BERLUSCONI: <Dunque>/ ti ho già aiutato un mese fa// Adesso/ scusa un momento caro//

Loro parte 2 – sequenza 4

30*SILVIO BERLUSCONI: (alza un braccio e con la mano imita il gesto di una manovella) Parte il contagiri// (...) Comincio a far/ soldi// (sorridente) Come va la tua fondazione culturale/ Rizzo? [battuta di raccordo]

31*SENATORE2: Indebbitata per due milioni di èuro// Per il motivo... [Berlusconi lo zittisce, prende un orologio da polso e fa partire il cronometro]

**

[Mentre il cronometro conta i secondi, la sequenza alterna le immagini di quattro senatori che stringono la mano a Berlusconi e passano dalla sua parte per far crollare la fiducia al governo del centrosinistra]

32*SILVIO BERLUSCONI: Ecco! Venti secondi// Tanto impiegano/ le mie aziende/ per fatturare due milioni di èuro! Ti va/ qualche volta... magari al prossimo giro... di votare dalla nostra parte? [in sovra-impressione, appare il numerale ordinale 5]

Loro parte 2 – sequenza 9

3*SERGIO MORRA: (scendendo da una bidonvia e portando in mano un incarto) Buongiorno Presidente! [Berlusconi si allontana prima ancora che sia riuscito a scendere] Tamara le ha fatto il tiramisù/ per sdebitarsi/ della splèndida collana che le ha regalato ieri sera/ Presidè<nte!>

Loro parte 2 – sequenza 10

9*SERGIO MORRA: Non me ne frega un cazzo da dove/
tanto tu sei pieno di debiti/ no?! Porta le ragazze e io mi
convinco ad aiutarti//

Loro parte 2 – sequenza 11

21*SILVIO BERLUSCONI: Sapete/ qual è la/ differenza/ tra
il cristianesimo e il comunismo?

22*RAGAZZE: (insieme) No!

23*SILVIO BERLUSCONI: Il primo/ prèdica/ la povertà//
Il secondo... la realizza! (ridono tutti e applaudono) Adesso se
volete/ potete andare/ a ballare... da Michele/ ci sono i gelati
artigianali/ per tutti! Oppure un giro sulla giòstra/ insomma/
libere ragazze! Libere/ divertitevi! Divertitevi!

Gli scambi dialogici soprastanti mostrano come e quanto i sostantivi (per la maggioranza conteggiati in cifre numeriche) siano accompagnati da un apparato verbale che non conosce la sfera semantica del guadagno: i beni di lusso, le cifre, i buoni affari si chiedono, si comprano, si pagano, si vendono, si vogliono e si prendono. Il lavoro è un mondo inesplorato, se non anche deriso:

Loro parte 1 – sequenza 15a

1*KIRA (VOICE OVER): (la mdp fotografa Roma dall'alto)
Ce l'hai qualche desiderio/ Sergio?

2*SERGIO MORRA (VOICE OVER): Beh/ devo dire che
un paio già li ho realizzati// Andarmene via da quel cesso di
Taranto... e da mio padre//

3*KIRA (VOICE OVER): Cos'ha tuo padre/ che non va?

4*SERGIO MORRA (VOICE OVER): È onesto/ coerente...
per lui la vita è una fatica/ vorrebbe che lo fosse pure per me/
hai capito?

La decostruzione del comune buon senso o il suo rovesciamento è procedimento non raro all'interno della strutturazione diegetica e conosce risvolti che, ancorché comici, risaltano una nuova epopea (non) tragica. Invitato da Silvio Berlusconi a trascorrere una giornata ospite nella villa, uno dei senatori oppone un rifiuto all'offerta di votare contro il Governo che rappresenta ma, nel farlo, le sue parole non conoscono etica:

Loro parte 2 – sequenza 4

15*SENATORE1 (VOICE OFF): Permette dottore/ se per
una volta/ (VOICE ON) è lei ad ascoltare/ ed io/ a parlare?
Dunque... lei vorrebbe/ che io passassi dalla sua parte/ e
che... (la zattera inizia a traghettare nel laghetto) che/
contribuissi/ insieme al voto di altri cinque senatori/ a far

cadere la maggioranza di centrosinistra di cui faccio parte// Mi chiede di tradire... ma in amore si tradisce/ in politica si cambia idèa//

16*SILVIO BERLUSCONI: Sacro/ santo!

17*SENATORE1: Ma io dubito di cambiare idèa/ e sa perché? Non perché lei definisce/ i magistrati/ dei grumi eversivi/ o perché ha avuto alle sue dipendenze/ uno stalliere che è un mafioso// (Berlusconi ride di gusto) Neanche perché lei/ è implicato/ in decine di processi... le leggi ad personam/ (VOICE OFF) per ricavarne dei vantaggi economici o per evitare di finire in galèra/ anche quelli non sono un problèma// (VOICE OVER) Non perché... l'uomo più ricco del Paese/ proprietario di tre reti nazionali possa essere/ anche/ il capo del Governo// Infine/ non perché la sua politica altro non è che/ propaganda populista/ (VOICE ON) sulla pelle della povera <ggènte>...

18*SILVIO BERLUSCONI: <Ma>/ se queste sue... illazioni/ non sono delle pregiudiziali... mi scusi/ eh?! Ma... perché è venuto fin qui/ per dirmi che/ non/ passerà dalla mia parte?

19*SENATORE1: Ma io volevo passare dalla sua parte/ è questo il punto! Poi in aèro mi sono tormentato/ ma che cosa ti frena/ Antonio Valori/ mi dicevo/ qual è l'impedimento? Tu nel centrosinistra non ci stai più bbène/ ora... (VOICE OFF) vai lì e lui sicuramente ti fa ponti d'oro! È una grossa opportunità!

20*SILVIO BERLUSCONI: Questi sono/ pensieri... intelligenti//

21*SENATORE1: Il problèma è che mentre l'aspettavo/ mi sono ricordato una cosa//

22*SILVIO BERLUSCONI (VOICE OFF): Cosa?

23*SENATORE1: Quello che/ ha detto di lei lo scrittore Javier Marias//

24*SILVIO BERLUSCONI: Oddio! Un altro! (gettando le braccia ai fianchi) Cos'ha detto questo/ cos'ha detto?

25*SENATORE1: Ha detto... che lei quando partecipa ai summit internazionali si atteggia a padrone di casa/ fa battute/ pagliacciate (Berlusconi ride)/ solo perché è afflitto... da un/ gigantesco/ complesso di inferiorità// (VOICE OFF) [Berlusconi mantiene il suo sorriso] È questo il motivo per cui/ (VOICE ON) non posso passare dalla sua parte// Il suo complesso di inferiorità mi creà imbarazzo// E sentirmi in

imbarazzo/ mi creda dottore/ è una cosa che alla mia età io
non posso più permettermi//

L'imbarazzo sorprende perché non fa appello all'illegalità della condotta di Berlusconi: il senatore Valori (con un cognome tanto denotativo da creare da solo un ossimoro) difende il suo rifiuto facendo leva su un aspetto personale e psicologico del rivale, privato, e assicura totale disinteresse per il ruolo e l'immagine pubblica dello stesso. Pratica comune alla quasi totalità della rappresentanza politica e delle opposizioni, il ricorso ad argomenti che siano di ancoraggio alla sfera emotiva del pubblico è uso linguistico che fu per primo di Silvio Berlusconi di cui dà precisa contezza Galli De' Paratesi (Galli De' Paratesi, 2004):

Chi parla cerca di raggiungere la persona provata e di instaurare un rapporto emotivo diretto che passa attraverso il sentimentalismo e non il ragionamento politico o sociale. La corda è quella del pietismo, non quella della considerazione politica di fatti, idee, diritti e ruoli. [...] Siamo sul piano non delle scelte politiche e delle argomentazioni, ma delle condivisioni emotive¹⁸.

Un esempio più sicuro in questo senso è riscontrabile in un'altra sequenza che vede protagonisti Silvio Berlusconi e un tecnico di montaggio televisivo alle prese con la selezione di un filmato da mandare in onda. Il dialogo assume rilevanza proprio in relazione alla decisione presa e alle motivazioni che ne vengono addotte:

Loro parte 1 – sequenza 19b

1*SILVIO BERLUSCONI: (osservando alcuni schermi posti nel suo studio e tenendo sempre in braccio un barboncino)
Mandiamo in onda questa (indicando uno degli schermi)//

2*MONTATORE: Va bene dottore// Le ricordo solo che/ in questo ciack/ non ha parlato de... l'argomento che le stava a cuore/ il referendum costituzionale//

3*SILVIO BERLUSCONI: Non ha nessuna importanza// In questa/ una portinaia mi guarda e pensa... (sorridente e accarezzando il barboncino) a questo gliela darei! (Paolo Spagnolo si volta, seduto su una poltrona poco distante, e ridacchia con mugugnii)

Giuseppe Carrara, attento alle strategie letterarie di D'Amicis e del suo *La battuta perfetta*, ne segue le evoluzioni romanzesche e giunge a un'interessante conclusione:

Il romanzo [...] ruota tutto intorno al problema di come si faccia a vivere in un'epoca in cui l'unica ricchezza consiste nel piacere di piacere, in cui hegelianamente, per il pieno

¹⁸ Galli De' Paratesi, 2004:

http://www.repubblica.it/2004/b/sezioni/spettacoli_e_cultura/parolepremier/parolepremier/parolepremier.html

raggiungimento del godimento non è necessario solamente il piacere in sé, ma è richiesto anche il riconoscimento come forma di soddisfazione narcisistica; obiettivo raggiungibile solamente se “o sei bello o fai ridere”. Berlusconi diventa così l'epitome di un'epoca in cui la politica è fascino, potere, e quindi sesso, il modo migliore, secondo il premier, “per farsele tutte”¹⁹.

Esulando dalla consistenza di una comunicazione pubblica e ignorando il rilievo politico della stessa, Berlusconi giunge direttamente alla sfera privata di sguardi oggettivati dietro il cavo dell'etere, passando per la sfera pubblica a quella sessuale.

Ed è proprio su questo spessore che le riflessioni di Sorrentino si soffermano con veemenza, traendo miglior forza dissacratoria nell'indicare quelli che sono e sono stati i meccanismi interni e gli sviluppi delle nuove credenze. Feroci, inesorabili ed efficaci sono i contrasti che il regista organizza intorno alla figura di Stella, fulcro di una dissoluzione dilagante che ancora si crede trattenuta. La ragazza compare ad una cena apparecchiata da Sergio Morra per annunciare alle donne dell'“entourage” che presto saranno ospiti di villa Morena e che dovranno rendersi notabili agli occhi del futuro vicino, Berlusconi; Stella, portandosi in disparte dal gruppo, attira su di sé lo sguardo di Sergio e, per il fare discreto e intorpidito dei suoi gesti, si rende ai suoi occhi interessante per un favore che le verrà chiesto di soddisfare:

Loro parte 1 – sequenza 12

[Sergio si alza e raggiunge una ragazza che se ne sta in disparte, lontano dalla tavolata]

18*SERGIO MORRA: Non ci conosciamo?

19*STELLA: No// Sono un'amica di Palmina//

20*SERGIO MORRA: Ah/ la regista// (Stella annuisce) E tu che fai?

21*STELLA: La comparsa// E studio lettere alla Sapienza//

22*SERGIO MORRA: E che vuoi fare da grande?

23*STELLA: L'attrice!

24*SERGIO MORRA: Cinema o televisione?

25*STELLA: Perché/ non è lo stesso?

26*SERGIO MORRA: (sorridente) Senti... ci vieni alla mia festa/ in Sardègna?

27*STELLA: Non lo so// Mi sentirei inadeguata// Io non bevo/ non mi drogo...

¹⁹ Carrara, in corso di stampa

28*SERGIO MORRA: Guarda/ (VOICE OFF) (la mdp sosta sui sorrisi e i calici di vino che le altre ragazze bevono spensierate) quello che ti posso garantire è... che nella mia Villa/ in Sardegna/ ci passano/ un sacco di produttori/ di fiction! (...) Senti/ ti posso chiedere un favore?

29*STELLA: Se posso...

30*SERGIO MORRA: Saresti disposta a passare/ trènta minuti/ con un uomo importante?

31*STELLA: Per andarci a letto?

32*SERGIO MORRA: No! Non è quello che cerca//

33*STELLA: E cosa cerca?

34*SERGIO MORRA: Questo non lo so// Lo scoprirai tu/ che cerca// (Stella porta una sigaretta alle labbra) È una persona davvero importante... ma ti garantisco che è anche... un uomo molto/ profondo/ e garbato!

Lo scambio dialogico affronta alcuni nodi importanti del berlusconismo, o di quello che il berlusconismo ha saputo cogliere della temperie socioculturale italiana che si preparava al nuovo Millennio o che vi aveva da poco fatto ingresso. A un primo livello, è infatti indicativa la domanda che Sergio Morra pone a Stella dopo aver saputo che studia Lettere alla Sapienza e la sua conseguente risposta:

21*STELLA: La comparsa// E studio lettere alla Sapienza//

22*SERGIO MORRA: E che vuoi fare da grande?

23*STELLA: L'attrice!

Oltre a stridere con l'età che potrebbe avere la ragazza, aprendo proficuo rimando alle indagini sociologiche e psicologiche che teorizzano *adullescenza* e sindromi di *peterpanismo*²⁰, quel *che vuoi fare da grande* presuppone che lo studio non possa essere considerato quale percorso per futuri sbocchi lavorativi e quindi relegato a occupazione infantile e, d'altra parte, che sia proprio la cultura (sommariamente sottintesa dal percorso di studi in Lettere) ad essere dileggiata come inadeguata. E Stella, rispondendo, non fa che avvalorare tutte le ipotesi, confermando stereotipi. Atteggiandosi a pesce fuor d'acqua, poi, la giovane parla di inadeguatezza all'interno di un contesto che tradisce la normalità in più di un senso e non esprime contrarietà, invece, riguardo alla proposta che le viene offerta di trascorrere del tempo con un uomo sconosciuto di cui vengono taciute le intenzioni. La professata innocenza di Stella subisce pertanto un immediato processo di screditamento che Sorrentino intraprende attraverso una modalità che è verbale e insieme visiva. Il primo movimento di delegittimazione consiste

²⁰ Termini conati dalla pedagogia e ripresi dal volume: Mariani A. M. (a cura di), *L'agire scolastico. Pedagogia della scuola per insegnanti e futuri docenti*, ELS LA SCUOLA – Editrice Morcelliana, Brescia.

in alcune parole che Kira scambia con Sergio all'interno di una cabina di prova indumenti:

Loro parte 1 – sequenza 13

1*KIRA (VOICE OFF): (Sergio tira di cocaina) Ti sei scopato la timida?

2*SERGIO MORRA: No/ ma quella non è la tipa!

3*KIRA: (riflessa nello specchio di un camerino) Sono tutte le tipe/ altrimenti non stavano lì//

Il paragone inclusivo che Kira formula pone Stella su un piano di equiparazione con le altre donne presenti e ne vanifica le reticenze, spingendole verso un alone di inattendibilità. E se qualche dubbio fosse ancora rimasto, Sorrentino provvede ad annientarlo nella sequenza successiva, in cui si avvera l'incontro con l'uomo che tutti chiamano Dio:

Loro parte 1 – sequenza 14

[Stella, in accappatoio, accede in una stanza completamente bianca illuminata da luci al neon che moltiplicano l'impressione luminosa]

1*GUARDIA: (controlla Stella con un metal-detector) Pulita//

[Da una porta con apertura automatica accede un medico]

2*MEDICO: (visiona le pupille di Stella) Pulita//

[Da un'altra porta automatica accede la ginecologa]

3*GINECOLOGA: (indossando un guanto bianco di lattice, su cui la mdp si sofferma in un primo piano) Piegati un po' in avanti/ non ti farò male// Allarga le gambe... puoi andare// (VOICE OFF) Prima di entrare/ (VOICE ON) togliti l'accappatoio//

[Stella, nuda, entra in un complesso di stanze che sembrano richiamare un impianto termale e raggiunge un uomo che, seduto, ha il viso e il basso ventre coperti da due asciugamani diversi. Le luci dell'ambientazione sono rosse]

4*DIO: (servendosi di un dissimulatore per modificare la voce) Ciao Stella//

[Stella lo osserva. Le luci sono variate sul verde]

5*STELLA: Ha un brutto male alla gola?

6*DIO: No// Parlo con l'ausilio di questo strumento/ per non lasciarti riconoscere la mia vera voce//

[Le luci variano sul blu]

7*STELLA: Cosa posso fare per lei?

8*DIO: Sfiare la mia pelle// Hai due opzioni... scegli tu/
sotto quale asciugamano sfiorarmi// Un asciugamano...
potrebbe cadere... in quel caso/ ti assumerai le responsabilità/
derivanti dalla tua scelta//

[Stella avvicina la mano all'asciugamano posto sopra il viso
dell'uomo. Le luci variano sul viola e la ragazza, alla fine,
sceglie per l'altro asciugamano.]

9*DIO: Mi basteranno quattro secondi// (l'uomo ansima
brevemente) Abbiamo terminato//

[Stella estrae la mano da sotto l'asciugamano, bagnata del seme
dell'uomo. Dio le porge una salvietta per pulirsi]

L'insistente reiterazione dell'aggettivo *pulita* non può che essere spia di un livello di significato di certa importanza, senza contare che l'assenza di quell'aggettivo coincide proprio con la visita ginecologica. Correlato all'ambientazione sterile e immerso nel bianco acceso delle pareti e delle luci al neon, il silenzio della ginecologa rimbalza nella stanza ed è atto illocutorio consistente, preludio alla scelta che la ragazza formulerà tra i due asciugamani. E le successive battute annullano ogni obiezione, ogni possibilità per Stella di essere diversa:

10*STELLA: Non è curioso di sapere come sono fatta?

11*DIO: Posso immaginarlo... sarai incantevole! I miei amici
mi regalano solo cose belle//

Cose belle, nulla più. Oggettivizzazione dei corpi, mercificazione delle individualità, consumo che non è mai stato obbligato, ma scelta deliberata e resa desiderabile.

Ma il collegamento al berlusconismo, a ciò che ha ispirato o da cui è stato ispirato, si rende evidente anche sotto il profilo di Sergio Morra che, attraverso accostamenti paralleli di situazioni e giochi di rispecchiamento, è la figura imprenditoriale protagonista della prima parte del film e quasi controcanto degli esordi di Silvio Berlusconi. L'accostamento, mitigato e non immediatamente riconoscibile, è però segnalato da alcune espressioni che sono di esplicito rimando alla retorica dell'ex-premier, alle sue strategie discorsive:

Loro parte 1 – sequenza 5a

5*SERGIO MORRA: Io sono un liberale/ i monopoli vanno
spazzati via//

[...]

17*SERGIO MORRA: (ridacchiando) Diciamo che mi piace
darmi da fare// Chi era... chi era lo stronzo al telefono?

Loro parte 1 – sequenza 6

2*SERGIO MORRA: (incrociando Cupa ed entrando in uno studio) Sèmpre in gamba quella Caifa/ eh?! (rivolgendosi alla segretaria) Grande attività in Parlamento è/ giustamente sensibile al maltrattamento degli animali// Una donna... con le palle incorporate/ diciamoci la verità// Come stai Mariella?

10*SERGIO MORRA: Eddai faccio così/ oh/ bisogna darsi da fare nella vita/ <se no uno sta sèmpre a dire>...

Loro parte 1 – sequenza 15a

9*KIRA: (ridendo) Anch'io mi deprimò a sentirmi! Tu credi in Dio?

10*SERGIO MORRA: Sì certo/ solo il lunedì! (ridono entrambi; Kira riceve una telefonata sa Riccardo Pasta) Ma che vuole questo?

Loro parte 2 – sequenza 10

11*SERGIO MORRA: Beh/ il mio sogno... è diventare eurodeputato// Oppure... mi piacerebbe entrare nel mondo/ delle opere pubbliche/ magari con qualche appalto/ Presidente/ mi piace darmi da fare diciamo//

Ritorna qui, come ne *La grande bellezza*, il binario stereotipico che Vera Gheno (Gheno, 2016) aveva individuato nel discorso di Stefania agli amici sulla terrazza, ostentazione del luogo comune culturale che, oltre ad essere «fonte di una poco gradevole sensazione di imbarazzo per lo spettatore, è peraltro uno dei fili conduttori di tutto il film»²¹. *La donna con le palle* del discorso di Stefania ritorna e questa volta sono anche *incorporate*: l'imbarazzo dello spettatore resta lo stesso, sollecitato dall'atteggiamento servizievole di Sergio Morra nel tentativo di accattivarsi l'attenzione della segretaria di Berlusconi (le regala un pullover di cashmere abbinato a quello per il Cavaliere e le lascia il tiramisù preparato da Tamara), ma se nel film premio Oscar, tra i presenti, la voce di Jep Gambardella si solleva a scoprire la maschera:

JEP: Su “donna con le palle” crollerebbe qualsiasi gentiluomo.

qui l'espressione resta senza replica, correndo a marcare una pratica tipica dei discorsi di Berlusconi, la cui «“galanteria” [...] fa sì che non perda occasione di ricordare che le donne sono innanzi tutto definite sessualmente»²² prima ancora, o invece che soggetti politici.

Su tutto, anche sul liberalismo che vorrebbe disintegrare i monopoli (quello di Stato in primis, come le propagandate *libertà* nel discorso della famosa “discesa in campo” del

²¹ Gheno, 2016: 145.

²² Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 133.

1994 mirano ad attaccare²³) troneggia il contenuto propagandistico, demagogico e populista più celebre della “mania” Berlusconi e del suo leaderismo: l'uomo del fare.

Sorrentino sottolinea quel carattere personalista che tanta parte della comicità aveva sfruttato per costruire le parodie dell'ex-premier, a cominciare da Sabina Guzzanti nella trasmissione “Tunnel” di Serena Dandini, per finire con *Mi sono fatto da solo* (canzone del gruppo La Famiglia Rossi nell'album *Discorsi da bar*) e con Roberto Benigni che recita cantando *È tutto mio* nella serata di “Vieni via con me” dell'8 novembre 2010.

Il regista partenopeo inserisce nel tracciato della lingua filmata numerose spie dell'onnipotenza di Berlusconi, sulla quale lo stesso Cavaliere ha investito molte delle strategie che gli hanno permesso, da un lato, di farsi uomo comune, alla stregua del suo elettorato, e dall'altro lato, di assumere toni che vanno dal pedagogico al prevaricatorio, come dimostrato dall'analisi condotta da Amedeo Benedetti (Benedetti, 2004) sul linguaggio della nuova politica di Forza Italia e del suo capogruppo:

Loro parte 1 – sequenza 23

22*SILVIO BERLUSCONI: Caro Michelle/ Agnelli l'ha ereditata la sua fortuna/ io l'ho costruita// [la mdp si apre per inquadrare l'estensione della proprietà di Berlusconi]

Loro parte 1 – sequenza 24

31*SANTINO RECCHIA: No/ Silvio/ non mi merito questo destino/ io mi sono fatto tutto da solo!

32*SILVIO BERLUSCONI: (alzando il tono di voce) Col cazzo! Santino... In Italia/ se c'è uno che s'è fatto tutto da solo/ quello sono/ io! Tu sei solo/ un volgare/ parassita della politica/ e mi hai rotto/ i coglioni!

Loro parte 1 – sequenza 25

39*SILVIO BERLUSCONI: Ah posso capirti! Un mostruoso sospetto di essere... superflui/ un pensiero che mi sta uccidendo! Michelle Martini è disposto ad andare alla Juve/ pur sapendo di guadagnare di meno/ io non riesco a tornare al Governo// Io sono un uomo del fare! Non posso vivere senza progetti/ ma perché non riesco/ a realizzarne più neanche uno Veronica/ ma perché! A volte preso dalla disperazione penso/ adesso mi compro un'altra casa gigantesca//

Bolasco, Giuliano e Galli De' Paratesi, nella loro indagine statistica sui discorsi di Berlusconi (2006), notano come il verbo *fare* spicchi, insieme a *volere* e *credere* per maggior incidenza di occorrenze e sostengono quanto questi siano inconsueti in un lessico politico di un capo di governo che, almeno nella prima Repubblica, avrebbe preferito

²³ Per un approfondimento ulteriore alla “discesa in campo” di Silvio Berlusconi si rimanda alla lettura di Dell'Anna M. V., Gualdo R. (2004), *La faconda Repubblica: la lingua della politica in Italia (1992-2004)*, San Cesarino, Manni.

l'uso di "intendere" a "volere"²⁴. La semplificazione è evidente e il meccanismo efficace: mentre *volere* e *credere* appartengono alla sfera semantica della religiosità e del culto, incardinando la sua azione politica al perno più potente della nostra matrice culturale, *fare* richiama invece una qualche concretezza dell'azione che, risentendo dei suoi due antecedenti, diviene quasi una missione di fede.

Ancora una volta, le espressioni verbali di Sergio Morra si accostano a quelle del leader di Forza Italia quando a Fabrizio Sala, indebitato e ricattato dai creditori per il suo locale, propone un'*opportunità* che suona molto più simile a un contratto:

Loro parte 2 – sequenza 11

4*FABRIZIO SALA: Beh/ perché mi avete voluto vedere?

5*SERGIO MORRA: (pedalando su una bicicletta più simile a un triciclo) Perché ti voglio dare un'*opportunità*//

6*FABRIZIO SALA: Tu a me?

7*SERGIO MORRA: Io a te// Le olgettine sono cosa tua/ mi servono//

8*FABRIZIO SALA: Sono tutte in vacanza chissà dove//

9*SERGIO MORRA: Non me ne frega un cazzo da dove/ tanto tu sei pieno di debiti/ no?! Porta le ragazze e io mi convinco ad aiutarti//

L'*opportunità*, insieme al facile mondo delle possibilità, è figlia di quella tecnica «dell'ottimismo a tutti i costi»²⁵ con cui Berlusconi ha prodotto uno scarto rispetto ai modi della comunicazione politica precedente: discendenti dal "cogli l'attimo" di oraziana memoria, *opportunità* e *possibilità* escludono la scelta e le responsabilità che a quest'ultima pertengono. E il Silvio Berlusconi del film lo urla ad alta voce alla moglie Veronica in una delle ultime scene, forse la meno riuscita di tutto il film:

Loro parte 2 – sequenza 17

29*SILVIO BERLUSCONI: (irritato) Io ti ho svenduta? Io ti ho messo/ al centro del mondo/ quando quel mondo stava per dimenticarti ancora prima di ricordarsi che nome tu avessi! Ma chi ti dà il diritto di venirmi a dire queste cattiverie?! (alza la voce) Ma che cos'hai fatto/ tu/ nella vita/ per permetterti delle accuse così pesanti? Solo perché... hai cresciuto tre figli/ pensi di avere questo diritto? (modera il tono) Ora che hai stabilito chi sono io/ ti dirò chi sei tu/ sei una donna prova di qualsiasi vitalità/ sei fréd-da formale/ hai costruito un mondo pieno di regole/ insopportabili/ prima di ridere ti domandi se è giusto ridere/ (di nuovo alza il tono della voce) ma che vita è questa/ io non avrò regole ma almeno sono vivo! Vitale! Alla

²⁴ Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 20.

²⁵ Benedetti, 2004: 11.

fine potrò dire di aver/ goduto/ delle opportunità che la vita offre/ tu invece hai sempre pensato che tutto fosse... una lunga/ penosa/ assunzione di responsabilità/ ma questo è triste/ molto più dei miei comportamenti! Non hai... stimoli reali! Tutta quella roba/ le teorie filosofiche strampalate/ i templi/ la scultura/ sono tutta fuffa! Fuffa! Inganni di chi non vuole affrontare la vita per quello che è/ e hai potuto evitare di affrontare la vita che è fatta di/ merda/ di umiliazioni/ grazie ai miei/ soldi// Io invece sono andato a sporcarmi le mani/ per te e per i nostri figli! E l'ho fatto/ meglio di chiunque altro/in questo Paese// Ho costruito un impero! Economico e politico//

L'allegoria che viene a crearsi può essere letta alla luce delle considerazioni di Luisella Farinotti (Farinotti, 2013) che, in una recente pubblicazione, scrive:

Non abbiamo a che fare con la politica come “idea di mondo”, “arte della cosa pubblica” o modello di interpretazione dell'accadere, ma con la politica come *mestiere*, pratica di vendita, comunicazione e promozione di un'immagine, incarnazione di una classe impegnata nella gestione di un potere e di un privilegio²⁶.

Silvio Berlusconi viene ricondotto a quell'immagine di politico-fantoccio di cui parla Max Weber (Weber, 1919 – ristampa 2009) e che, nell'indagine del sociologo, si caratterizza in quanto incapace di rispondere all'etica dei principi (quella che induce ad agire secondo ciò che il politico ritiene giusto) e all'etica della responsabilità (quella che induce a interrogarsi preventivamente sulle conseguenze delle proprie azioni e decisioni). Canova, proseguendo nell'analisi storico-critica dell'atteggiamento del cinema nei confronti del potere e di come questo viene guardato, riflette su un particolare filone culturale italiano e sulle conseguenze che sono derivate dalle sue formulazioni:

Un filone importante della cultura italiana si è ostinato a fare dell'uomo di potere, al tempo stesso, un mostro e un pagliaccio. Col risultato paradossale di assolverlo: perché il mostro annulla il pagliaccio, e il pagliaccio neutralizza il mostro. L'annullamento reciproco è risultato evidente con il trattamento mediatico dell'immagine di Berlusconi. Ha scritto lucidamente Francesco Piccolo [ne *Il desiderio di essere come tutti* (Einaudi, Torino 2013)] : “nessuno lo ha mai considerato un vero mostro, perché il disprezzo e la derisione ne abbassavano i connotati, neutralizzavano il senso della tragedia, lavoravano per renderlo poco credibile”. E ancora: “il sarcasmo è stato l'elemento distruttivo dell'energia politica oppositiva. È penetrato quotidianamente dentro le anime e le bocche delle persone, ne ha distorto il viso, lo ha modificato, loro credendo a proprio vantaggio, e invece a loro svantaggio, e a svantaggio della comunità. E ha ottenuto un effetto devastante: ha prima

²⁶ Farinotti, 2013: 284.

disinnescato la tragedia e poi ha reso sopportabile il dominio”²⁷.

Sorrentino lo sa bene ed evita ridondanze. La narrazione di Berlusconi è costellata di micro-fallimenti che ne alterano il sorriso, di solitudini, angosciose e tormentate circostanze in cui il pensiero di essere all’opposizione lo affligge.

Loro parte 1 – sequenza 15a

19*KIRA: [...] Sì... (annuisce) sì/ lo so lo so/ ma infatti... ma io dico/ ma sono dei inetti/ dove cazzo vanno con questa maggioranza di quattro gatti? (VOICE OFF) Ma guarda secondo me/ (VOICE ON) tu devi avere solo un po’ di pazienza e tornerai al governo proprio tra poco// [...]

Loro parte 1 – sequenza 23

26*SILVIO BERLUSCONI: Ma a te... sembra giusto/ che io stia ancora/ all’opposizione? A me no//

Loro parte 1 – sequenza 24

9*SANTINO RECCHIA: (allargando le braccia) Presidente... come stai?

10*SILVIO BERLUSCONI: Come un ricco pensionato! I comunisti mi hanno scippato il Governo/ i miei figli le aziende... mi resta Veronica/ che mi guarda come se fossi io l’origine di tutti i mali! Tu che mi dici? Ma sei cupissimo! Qui non c’entra la politica/ qui c’è di mezzo la figa! (ridacchiando)

Loro parte 2 – sequenza 1

9*SILVIO BERLUSCONI: Venticinque mila persone//

10*ENNIO DORIS (VOICE OFF): Così po<che>?

11*SILVIO BERLUSCONI: <Si>! Così poche// Ma capisci che ho perso/ le elezioni/ per soli venticinque mila voti?

12*ENNIO DORIS: Che tradotto in altri numeri/ sarebbero solo... sei senatori di differenza!

13*SILVIO BERLUSCONI (VOICE OFF): Precisamente//

14*ENNIO DORIS: E ti abbatti per così poco? Non è questo il Silvio che conosco!

All’interno della monografia curata da Pallanch, Moretti e De Sanctis (De Sanctis, Moretti, Pallanch, 2010), quest’ultimo prova a tracciare una tematica comune alla filmografia di Sorrentino e vede, nella solitudine, un tratto comune a tutti i suoi personaggi:

²⁷ Canova, 2016: 467.

La sua opera [...] ha senza dubbio un proprio baricentro tematico nella comune condivisione esistenziale dei rispettivi protagonisti: uomini attanagliati da una solitudine vischiosa, spesso fotografati sull'orlo di un loro (im)possibile barlume di riscatto²⁸.

Ma più che a *L'amico di famiglia*, *Le conseguenze dell'amore*, o *La grande bellezza* sarebbe più proficuo guardare al ritratto di Giulio Andreotti ne *Il Divo*; lì dove Canova rileva un pretesto per scandagliare i meccanismi del potere «che sono la solitudine, l'arroganza, la tendenza ad instaurare una vita basata esclusivamente sui rapporti di forza»²⁹, De Bernardinis (De Bernardinis, 2010) nota altresì uno sviluppo drammaturgico del personaggio Andreotti e individua due matrici narrative che «segnano profondamente il grottesco della messa in scena: la *mediocrità* e l'*infantilismo*»³⁰.

Utilizzando un espediente filmico che fu prima di Rossellini e del suo *La presa di potere da parte di Luigi XIV*, Sorrentino costruisce un movimento iniziale che iscrive la fisionomia dei rapporti di e con Silvio Berlusconi nelle dinamiche della corte di un Re. «Non si ha instaurazione di un'egemonia senza la creazione di uno specifico ed efficace regime di visibilità»³¹ e la modernità di Sorrentino sta proprio in quella che Canova legge nel film di Rossellini:

La straordinaria modernità di Rossellini sta nell'aver mostrato nel suo film [...] il superamento del paradigma verticale e impositivo del potere e di aver dato corpo a un'idea di potere che non schiaccia e non reprime, ma che spinge il sottoposto a conformarsi e a desiderare di poter essere ammesso al cospetto del Re, [...] recitante nel medesimo cerimoniale³².

Ma quando *il teatrino della politica* gli sfugge e tutto viene travolto dagli scandali, quando scopre che Stella, la ragazza da lui scelta alla sua corte, si è sporcata le mani con un uomo più potente e rifiuta le sue offerte, quando Veronica lo abbandona e non riesce più ad *essere la carriera* di nessuno, nemmeno di Mariano (che, alla fine, opta per partecipare all'*Isola dei famosi*)³³, le ultime battute che vedono Berlusconi ancora protagonista lo ritraggono uomo sconfitto e incapace a riscattarsi:

Loro parte 2 – sequenza 18

²⁸ De Sanctis, 2010: 24.

²⁹ Canova, 2016: 489.

³⁰ De Bernardinis, 2010: 17.

³¹ Canova, 2016: 433

³² Canova, 2016: 441.

³³ Riporto qui la trascrizione delle battute di riferimento: 2*MARIANO: (stringendo tra le mani una chitarra) L'età non conta dottore/ un amico di mio suocero c'ha/ novantadue anni/ fa ancora judo// (estrae il telefonino dalla tasca e risponde) Amore/ non ora/ sono con il dottore! Va bbène/ agge capito ti richiamo io dai/ (alzando il tono della voce) ti richiamo io/ dai! (chiude la conversazione) Scusi dottore è mia moglie/ insiste che io partecipi all'Isola dei Famosi/ dice che... sarebbe una cosa bbuóna per la mia carriera// 3*SILVIO BERLUSCONI: Io/ sono la tua carriera//

13*SILVIO BERLUSCONI: Eh/ e allora torni presto//
(tornando a parlare con il suo ospite) Ma perchè non mi lasciano governare? Perchè non mi lasciano guidare il Paese/ come ho guidato le aziende? E invece/ i giudici di sinistra mi/ tormentano... coi loro processi gli avversari politici mi/ attaccano tutti i giorni... e tutti devono curiosare/ morbosamente/ nella mia vita privata/ io non capisco//

14*FEDELE: Ma te che cosa ti aspettavi? Di poter essere l'uomo più ricco del Paese/ fare il premier/ e che anche tutti ti amassero alla follia?

15*SILVIO BERLUSCONI: Sì// Io mi aspettavo/ proprio/ questo//

16*FEDELE: Beh/ ma allora te non sei mai sceso da quella nave da crociera dove suonavamo da ragazzi!

17*SILVIO BERLUSCONI: O forse non ci sono mai salito//

18*FEDELE: Sai una cosa? Qualche giorno fa ho visto/ un settimanale... che aveva pubblicato/ tutte le foto/ delle tue/ presunte/ fidanzate// E ho notato che... somigliavano tutte a Veronica// (...) Silvio/ perché non ci riprovi?

19*SILVIO BERLUSCONI: Un giorno c'era/ una ragazza/ qua... si chiama Stella// Io mi avvicino a lei e lei mi fa... lei ha l'alito di mio nonno// Non è né profumato... né maleodorante/ è solo/ l'alito di un vecchio// Io non ho avuto il/ coraggio/ di dirle la verità// Evidentemente... io e suo nonno usiamo... la stessa marca di/ detersivo... per la dentiera// È tardi/ per riconquistare Veronica/ Fedele/ è tardi// Avevo grandi sogni/ sono... diventati... incubi//

Tuttavia, l'efficacia della strategia narrativa di Sorrentino si raggruma al di fuori di essa, nei momenti in cui lo sganciamento dall'intreccio pone in rilievo il frammento icastico. Lo nota soprattutto Roberti (Roberti, 2015) che, in un paragone con i modi stilistici di Petri, assegna a Sorrentino un profondo cambiamento di prospettive:

[I frammenti vengono] messi in circuito in modo iterativo e svuotato, in cui il gesto *controrituale* coincide con i tic e i cliché delle stesse maschere sinistre e nichiliste messe in scena al punto da assimilarle ai tic e ai cliché dello stesso stile di ripresa, restituendone la valenza biopolitico-teologica nell'assimilazione stretta tra persona e personaggio, nella sua *riduzione* a maschera votata al nulla, al *gran ballo in maschera* del niente, e però in ciò ne svela oltre che l'orrore il dolore, anzi il nesso volgarità-dolore³⁴.

Ed è in queste intersezioni che il regista, eccedendo nelle misure classiche della rappresentazione, «punta al superamento di ogni naturalismo e dogmatico

³⁴ Roberti, 2015: 279.

rispecchiamento per *mettere in visione* il pezzo di realtà che ha scelto di raccontare»³⁵. Proiettato in una dimensione quasi esclusivamente formale, Sorrentino subordina la funzione estetica a quella fatica e le immagini, chiamando in causa lo spettatore, rivolgendosi direttamente ad esso, lo coinvolgono e lo indirizzano. «La mia idea – risponde Sorrentino nell'intervista condotta da Mometti e Pallanch – è che lo stile, prima ancora di avere a che fare con la bellezza, deve raggiungere qualcosa che non saprei definire bene, ma ha a che fare con la potenza»³⁶ ed è ciò che De Sanctis registra:

Più che a un significato univoco, paradossalmente, il lavoro [...] di Sorrentino tende dunque a un addensamento di significati decisamente complesso, in grado di toccare una verità immediatamente percepibile come dirompente e trascinate. Se il suo cinema “civile” riesce a veicolare qualcosa della nostra identità culturale è proprio perché dimostra di essere profondamente consapevole della posta in gioco del linguaggio, nella certezza che solo attraverso un lavoro spietato sulla forma è possibile raggiungere una qualche intensità cinematografica³⁷.

Quello che colpisce è il complesso gioco che Sorrentino instaura tra le parti e quanto queste acquisiscano, nella loro riproduzione, significati ulteriori. Scrive Laura Neri:

Le cose ripetute [...] non producono solo piacere: la ripetizione, più o meno deformata rispetto all'originale, implica una nuova esperienza, perché gli enunciati sono sottoposti a interrogazioni diverse³⁸.

Sorrentino consegna allo spettatore uno sguardo per «osservare il modo in cui la società ricorda sé stessa»³⁹ e opera un calcolo addizionale sulla sua memoria che è anche memoria collettiva. Le dimensioni che, interagendo, si sommano sono (mantenendo le distinzioni che furono di Assmann e che Gheno ripercorre nell'indagine linguistica su *La Grande Bellezza*⁴⁰) quella *comunicativa* e quella *culturale*: l'una, veicolata dalla comunicazione tra individui e dunque circoscritta alla successione generazionale, l'altra, invece, di più ampia prospettiva temporale, istituzionalizzata da una trasmissione che è dei ricordi, della tradizione e della cultura. Come sottolinea Pierucci (Pierucci, 2016), «nella dialettica tra passato e presente in tale dimensione culturale, la rappresentazione e l'interpretazione di tempo e ricordo necessitano dei *media* in grado di immagazzinare, trasmettere, condividere la memoria comune»⁴¹, esatti strumenti con cui il regista partenopeo sceglie di intervenire sull'intreccio. Dall'inno di Forza Italia intonato dalle olgettine che, impegnate in uno stacchetto da veline e allineate come tante miss, cantano “Meno male che Silvio c'è”, l'obiettivo di Sorrentino acquisisce maggiore spessore

³⁵ De Sanctis, 2010: 29.

³⁶ Monetti, Pallanch, 2010: 150.

³⁷ De Sanctis, 2010: 32.

³⁸ Neri, 2011: 99.

³⁹ Pierucci, 2016: 158.

⁴⁰ Gheno, 2016: 153.

⁴¹ Pierucci, 2016: 159.

critico in tre particolari momenti del film: la festa in piscina, lo stacco narrativo sulle intercettazioni e la telefonata che Silvio Berlusconi intrattiene con Elide.

Costruito attraverso un raccordo in analogia con una pioggia di rifiuti, l'arrivo di Sergio Morra in Sardegna è segnato da una cascata di pasticche che, in *ralenty*, inondano ragazze e uomini in costume impegnati ad allentare il controllo sui propri sensi in una festa in piscina. Espediente sintattico di cui si sono serviti e si servono registi internazionali del calibro di Gus Van Sant, Wong Kar-Wai e, da questi ispirato, Xavier Dolan, il *ralenty* acquista in Sorrentino una funzione epicizzante che «impone all'evento così trattato una inaspettata etichetta di visione [...] strumento attraverso cui scolpire gli spazi, iconizzare delle figure, caricando le immagini di una tensione fuori dal comune»⁴². Tagliente e corrosivo, in questa occasione Sorrentino aumenta il carico semantico e inserisce in *over* la voce narrante di un divulgatore scientifico, lasciando che la sequenza assuma, agli occhi di chi guarda, sembianze di una trasmissione televisiva:

Loro parte 1 – sequenza 17

[La sequenza si apre con le immagini di una festa in piscina piena di ragazze che alzano le mani al cielo come se volessero acchiappare le pasticche che ne piovono]

1*ESPERTO (VOICE OVER): Il metilen diossi metanfetamina/ detto/ comunemente/ MDMA/ stimola il sistema nervoso/ e ha/ proprietà/ entactogene// Viene percepita /come un'onda di calore/ benefico/ che sale dal basso/ e questa fase/ viene definita con il verbo/ salire//

2*UOMO1: (fregandosi le mani) È salita!

3*ESPERTO (VOICE OVER): Si dice/ mi sale...

4*UOMO2: (lo sguardo fisso a terra) Non mi è salita//

5*ESPERTO (VOICE OVER): Non/ mi è salita// (VOICE ON) A differenza della/ cocaina/ provoca uno stato di eccitazione dolce/ chiamato il velluto// (VOICE OFF) Il desiderio sessuale/ non è predatorio e vorace/(VOICE ON) ma veicolato da un sentimento/ di amore universale/ rivolto verso il prossimo/ e verso gli oggetti inanimati// (VOICE OFF) Si nota una riduzione della capacità di giudizio/ un aumento della disinibizione sentimentale/ (VOICE ON) la chiamano per questo/ droga dell'abbraccio// Uno degli effetti più visibili (alle spalle, Sergio Morra muove la bocca spasmodicamente)/ è il cosiddetto smandibolamento//

L'uso di un linguaggio specialistico (*metilen diossi metanfetamina* e il suo referente più comune in acronimo *MDMA*; *proprietà entactogene*) e alcune espressioni che si collocano su un registro alto della diafasia (*il desiderio sessuale non è predatorio e vorace ma veicolato da*) si alternano ad altre di ascendenza gergale (la risemantizzazione che coinvolge il verbo

⁴² De Sanctis, 2010: 35-36

salire e il sostantivo *velluto; smandibolamento*) e felicemente si annodano allo stile delle conduzioni di programmi televisivi documentaristici che uniscono la doppia anima della scienza e della divulgazione. La serietà del tono discorsivo si sovrappone alle immagini di una festa degenerata da atteggiamenti dissoluti e frivoli, generando un contrasto non sottostimabile: Sorrentino si serve di una tipologia di testo mediale per iconicizzare la società corrente trattandola come sintomo, malattia, bestia da zoo e, d'altra parte, per segnare il precipizio di un clima culturale che orienta il gusto al «recupero, spesso compiaciuto ed esibito di tutto quanto è deteriore, di cattivo gusto, di pessima qualità»⁴³.

Lo stesso procedimento può essere ravvisato anche in un secondo momento del film quando, in montaggio alternato e parallelo alle intercettazioni telefoniche, le olgettine trovano impiego in televisione grazie all'intervento di Silvio Berlusconi. Tra tutte, Sorrentino dà particolare spessore all'interpretazione di Kyra, protagonista di un trailer che la vede vestita nei panni di Lady Diana per un futuro sceneggiato di canale 5:

Loro parte 2 – sequenza 6

[In sovrimpressioni sul viso del primo senatore incontrato, appare il numerale ordinale 6; l'inquadratura successiva è dedicata a Kyra nei panni di lady Diana per uno sceneggiato televisivo]

34*KYRA: (imita un accento inglese) State/ facendo/ un ottimo lavoro/ sono ammir... (urla)

35*VOICE OVER: Il pericolo//

36*KYRA: Oh/ che bel/ posto// Ma non fa caldo?

37*INFERMIERA: No...

38*VOICE OVER: Il pittoresco//

39*KYRA: Oh che belli/ i bambini! (indossa scarpe col tacco e procede zoppicando sul terreno; un asino raglia in sottofondo e l'ambientazione ricorda un villaggio africano)

40*VOICE OVER: Il dolore//

41*KYRA (VOICE OFF): Ciao/ poveri bambini//

42*BAMBINA: (prendendo un pezzo di pane e con pronuncia molto infantile) Grazie signora Diana//

43*VOICE OVER: La saggèzza//

44*KYRA (VOICE OFF): La povertà/ è una cosa (VOICE ON) molto triste// (imita il suono di una macchina alla vista di due bambini che stanno giocando con una finta costruita col legno)

⁴³ Questa la definizione che il vocabolario Treccani assegna al *trash*.

45*VOICE OVER: La speranza//

46*KYRA: (dando un biscotto a uno dei due bambini) Prego/
bambino//

47*BAMBINO: Grazie signora//

48*KYRA: (entrando in una casa e trovando un bambino
seduto tutto solo) Bambino/ tieni il biscottino//

49*VOICE OVER: L'erotismo// (il bambino, anziché
prendere il biscotto, allunga una mano per toccare il seno di
Kyra) Tutto questo/ è "Congo Diana"!

La semplicità dei contenuti viene veicolata da espressioni altrettanto banali e mediata attraverso un tono che ne intensifica l'emozionalità. Le chiose solenni della voce di commento sono accostate alle immagini della goffa e grossolana interpretazione di Kyra, creando un attrito considerevole: l'immagine mediatica che ha creato l'icona di Lady Diana viene svuotata non solo da una performance recitativa inadeguata, ma anche resa dozzinale e piuttosto triviale da un contesto in cui tutto stride. "Congo Diana" è emblema di una pratica televisiva ingombrante che ripudia la problematizzazione degli enunciati (siano essi immagini o parole) e che ricorre alla faciloneria spicciola, a intensificare insignificanze da puro intrattenimento.

Ma la sequenza che meglio e più di tutte esteriorizza e concentra a sé il significato dell'intero film è senza dubbio la telefonata che Silvio Berlusconi intrattiene con la casalinga Elide e che si prefigura quale epitome delle strategie discorsive ed elettorali del Cavaliere. Sorrentino costruisce un piano dell'enunciazione quadruplo attraverso cui sfaccettare l'interpretazione e far dialogare due emittenti e due riceventi: sé stesso e il suo Silvio Berlusconi da un lato, Elide e gli italiani dall'altro.

Sorrentino apre la scena costruendo geometricamente lo spazio intorno a Silvio Berlusconi che giace disteso su una poltrona. Solo, posizionato al centro di una stanza spoglia e dai soffitti alti che assegnano un senso di dispersione, Berlusconi siede lontano da una libreria in cui sono ordinati numerosi volumi delle "Pagine Bianche" (e dunque, forse, lontano da quell'elettorato che per 25 voti di scarto gli ha impedito di vincere le elezioni). La poltrona, però, si trova su un piano rialzato di tre gradini dal basamento dov'è poggiata la libreria e dà l'impressione che Berlusconi, seppur titubante e preoccupato ad osservare i volumi, ne stia comunque dominando la presenza:

Loro parte 2 – sequenza 2a

[Berlusconi, seduto da solo nella poltrona in mezzo a un'enorme stanza, sfoglia le pagine bianche e compone un numero al telefono]

Sequenza 2b

1*ELIDE: (risponde, la televisione è in sottofondo) Pronto?

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Buonasera Èlide//

Per quanto le “Pagine Bianche” indicizzino i cittadini a partire dal loro cognome, Silvio Berlusconi sceglie il nome proprio della donna, appellandosi immediatamente alla sua sfera intima. Un tu amichevole che tenta di creare una vicinanza attanziale.

Sequenza 2b

1*ELIDE: (abbassando drasticamente il volume della televisione) Chi parla?

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Augusto Pallotta// Caporeparto vendite immobili della Pallotta s.r.l.//

2*ELIDE (VOICE OVER): E le sembra questo/ l'orario/ per telefonare a casa della gente/ per vendere appartamenti?

3*SILVIO BERLUSCONI: Sì signora// Perché la sera... noi persone per bène/ coltiviamo i nostri sogni//

L'uso di *slogan* è piuttosto ricorrente nella sintassi di Berlusconi, che tende spesso a scandire in modo persuasivo alcuni concetti-base del discorso. Diversamente dai proverbi, inoltre, gli *slogan* non risultano “troppo popolari”, pur mantenendo una loro efficacia nell'essere facilmente ricordabili e soprattutto nel loro esplicitare «anche un certo qual potere confermativo»⁴⁴

4*ELIDE (VOICE OVER): Senta/ non ho tempo da pèrdere...

5*SILVIO BERLUSCONI: Neanch'io signora/ se la chiamo è perché le garantisco che/ non solo/ non stiamo perdèndo tèmpo/ ma lo stiamo... migliorando!

Il tempo è denaro e lo spettatore ne prenderà coscienza poco più avanti, quando, tendando di corrompere un senatore, Silvio Berlusconi avvierà il cronometro del suo orologio e in poco meno di un minuto dichiarerà di aver appena fatturato due milioni di euro. Ciò che qui si vuole sottolineare, tuttavia, è un doppio ordine di espedienti ricorrenti nella retorica dei discorsi di Berlusconi. Il primo è quanto Bolasco, Giuliano e Galli De' Paratesi annotano nell'economia discorsiva del premier, ovvero sua una particolare tendenza a dare di sé l'immagine «di un uomo che ha delle certezze e delle convinzioni»⁴⁵ e *garantisco* funziona alla stessa stregua dei numerosi *sono convinto / assolutamente convinto / profondamente convinto / sono certo / sono assolutamente certo / sono sicuro* che gli studiosi hanno riportato nelle loro tabelle statistiche. Senza contare che – e ci si avvicina al secondo espediente – Berlusconi si è presentato fin da subito agli italiani

⁴⁴ Benedetti, 2004: 37.

⁴⁵ Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 32.

come il *garante delle libertà*. Il riferimento al discorso della sua “discesa in campo”, infatti, pare essere pertinente proprio perché, anche in questo contesto, dicendo qualcosa, ne viene taciuta un'altra: come nell'allora, dove «la menzione esplicita e solenne [delle] libertà nel suo programma, senza commento, [implicava] che per i governi che lo hanno preceduto esse non esistevano o non erano tutelate»⁴⁶, anche nel presente filmico Berlusconi distoglie l'attenzione e, attraverso la positività insista nel *migliorando*, sottintende l'idea che senza la sua presenza questo tempo sarebbe sprecato.

6*ELIDE (VOICE OVER): Non mi serve nessun appartamento//

7*SILVIO BERLUSCONI: Sì signora/ tutti sognano una casa di proprietà/ e se già ce l'hanno/ non ne sogna una... più grande/ più comoda/ più bella/ oppure... ne desiderano una/ per un figlio che si sposa lei ha figli signora?

Sequenza 2b

1*ELIDE: (quasi sbalordita) Sì// Una figlia... ‘nsomma/ senta...

2*SILVIO BERLUSCONI (VOICE OVER): E non vorrebbe vedere negli occhi di sua figlia/

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: la stessa gioia che aveva/ a otto anni/ quando fece la recita a scuola/ e lei era lì a guardarla/ non vorrebbe farle un grande regalo/ per farle dimenticare quel giorno in cui lei/ signora/ era seduta sul divano/ piangeva/ e sua figlia le venne da dietro e le disse con voce triste/ mamma/ ci sono io qua/ e ti voglio bene//

Il ritmo ternario dei superlativi (*più grande più comoda più bella*) conferisce alla frase un andamento ritmico e, allo stesso tempo, risulta di notevole incisività, arrivando a colmare l'argomento, «ad eliminare nell'ascoltatore la voglia di saperne di più [poiché] più di altre strutture, la tripartizione risulta particolarmente idonea a evocare l'*esaustività*»⁴⁷ e perché, ancora, «l'oratore che la utilizza appare completo, padrone della materia, esauriente senza essere eccessivo»⁴⁸. L'appello affettivo, poi, e la tautologia insita nel concetto che una figlia voglia bene alla propria madre mirano ancora una volta a distrarre l'uditorio dalle scelte e dalle argomentazioni, puntando sulla condivisione emotiva.

Sequenza 2b

1*ELIDE: Ma chi è lei?

⁴⁶ Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 40.

⁴⁷ Fedel, 1999: 134.

⁴⁸ Benedetti, 2004: 38.

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Sono Augusto Pallotta/ signora...
nella mia vita ho venduto più di quindicimila appartamenti/
domani potrà controllare/ e sa perché ne ho venduti così tanti?
Perché io non vendo solo appartamenti... io vendo/ un
sogno//

Sequenza 2b

1*ELIDE: È tardi per i sogni...

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: E chi l'ha detto? Io non le ho
ancora detto nulla! Non le ho ancora parlato dei nostri mutui a
tasso zero/ non le ho ancora raccontato il mio sogno/ e lei
non mi ha raccontato il suo//

Dopo aver chiamato in causa l'impressionabilità della sfera emozionale, Berlusconi passa alla concretezza dei numeri (*quindicimila appartamenti, mutui a tasso zero*) che conferisce al dettato una notevole impressione di capacità di realizzazione, fortificata dal ricorso alla prima persona. La domanda che finge coinvolgimento trova la sua conclusione nella replica di quel sogno che prima era solo coltivato e ora invece venduto, raccontato, anticipando l'importanza del *mio* o, ancora meglio, comunicando l'impressione che entrambi i sogni siano assimilabili, esattamente gli stessi.

Sequenza 2b

1*ELIDE: Senta mi lasci andare/ stavo vedendo "I giorni del
domani" su canale Cinque/ e voglio sapere come va a finire!

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Ma glielo dico io/ signora!
Finisce/ bène// Loretta e Flavio fanno un altro figlio/ e
tornano insieme// Signora/ non le piacerebbe che la sua vita/
sommigliasse a quella fiction che sta guardando? Io posso farlo!
Io/ posso/ farlo! Mi ascolti signora/ anche io non ho tempo
da perdere/ e avrei già posato se... non si desse il caso/ che
stiamo costruendo proprio vicino casa sua/ a Borgo Roma// I
miei uomini stanno raccogliendo i nominativi degli abitanti/
mi hanno passato la sua scheda ma/ io non voglio vendere al
primo che passa/ no! Io voglio vendere a persone come lei/
persone... fini/ persone/ perbene che hanno/ un dolore! Io
sento/ nella sua voce/ un dolore che viene/ da lontano/ e so
che lei/ non solo/ ha la necessità di lasciarsi alle spalle quel
dolore/ ma se lo merita! Capisce quello che sto dicendo
signora? Lei si merita di/ archiviare/ quel dolore! Perché non è
colpa sua!

Il linguaggio filmico trova qui un momento di forte tensione politica e la denuncia emerge da un sofisticato lavoro visuale. In altre parole, sostiene De Sanctis, «è il modo con cui Sorrentino legge degli avvenimenti politici [...] ad essere *violentemente ideologico*, in quanto presa di posizione personale sul mondo, raffigurazione aggressiva»⁴⁹. La lingua si intreccia alle immagini: se, infatti, alle nuove rimostranze di Elide, Berlusconi viene ripreso dall'alto, creando un'asimmetria a favore della macchina da presa, non appena viene introdotta la domanda retorica che assimila vita e *fiction*, il Cavaliere guadagna la stessa altezza dell'obiettivo e resta in primo piano. L'analogia permette a Berlusconi di tornare ad avere il pieno controllo sui successivi sviluppi della narrazione filmata, mentre svela una realtà che allo spettatore è conosciuta: finanziando programmi televisivi, Silvio Berlusconi ha davvero venduto un'idea di vita e di società.

Ancora una volta la chiamata in causa dell'esclusività del soggetto che viene quasi corteggiato, ancora una volta il ricorso a un argomento sempre da linguaggio cronachistico che fa leva sul patetismo: il dolore che viene da lontano e dunque dal passato (e chi nella vita non ha mai sofferto?) che dev'essere lasciato alle spalle (come se qualcuno potesse mai desiderare il contrario).

Di molto più incisivo è però lo sguardo in macchina che Toni Servillo lancia allo spettatore proprio nel momento in cui il personaggio Berlusconi urla quel *non è colpa sua*. Nell'intervista condotta da De Sanctis e Sesti (De Sanctis, Sesti, 2010) all'attore, infatti, emerge un'importanza notevole consegnata ai momenti in cui la cinepresa conquista il suo volto:

Questi sono casi in cui sento che l'attore, con la sua faccia, con il suo modo di essere, sta testimoniando il regista. È un modo in cui Paolo si trasfonde in me, si sente testimoniato dal mio volto e decide di restarci. Molto spesso quando questo accade è perché il regista non ha un'intimità né col personaggio né con l'attore, ma al contrario lo sfugge, preferendogli il racconto che gli sta intorno, il contesto. [...] Questa è la ragione per cui si sta ore sui volti. È lì che avviene davvero uno scambio, una testimonianza⁵⁰.

L'apostrofe "al lettore" dello schermo potrebbe allora assumere un significato di assoluzione per ambo le parti (ammissione di colpa del premier e spettatore scagionato e/o viceversa), ma si potrebbe fors'anche ipotizzare una vera e propria interrogazione soggettiva: «il personaggio guarda dritto in faccia l'istanza narrante, ne accetta i precetti, ma al tempo stesso la sfida, assumendo consapevolmente il ruolo che gli è stato assegnato»⁵¹.

2*ELIDE (VOICE OVER): Certo che non è colpa mia/ se quel stronzo/ se n'è andato con un'estetista di ventiquattro anni//

⁴⁹ De Sanctis, 2010: 84.

⁵⁰ De Sanctis, Sesti, 2010: 185.

⁵¹ De Sanctis, 2010: 85-86.

3*SILVIO BERLUSCONI: Mi ascolti signora... io sono un uomo... e/ per me sarebbe/ facile/ naturale/ giustificare suo marito// Ma sono stimato nel mio lavoro perché so dire la verità// E la verità è/ che gli uomini sono esseri... limitati/ sono schiavi di/ tentazioni puerili/ non vedono il futuro/ e per questo poi se ne pentono/ io/ io lo so/ che suo marito/ ha già provato a rientrare a casa perché non reggeva il passo di una ventiquattrenne e lei/ giustamente l'ha mandato a quel paese! Al primo coccolone/ la ragazza/ si è stufata... e lui ha cercato di rientrare da lei a suon di scuse di promesse/ ma a lei/ quelle scuse quelle promesse/ sono suonate/ vecchie! Mentre lei invece adesso/ desidera solo/ novità! Io sono l'angelo della notte/ che è venuto a regalarle quella novità//

Gli uomini sono esseri limitati, sono schiavi di tentazioni puerili, non vedono il futuro, gente semplice che ha creduto a quel "Questo è mio": Berlusconi, uomo come altri (io sono un uomo), ne ha solo assecondato la natura ferina.

Ripreso a figura intera, con un'angolatura leggermente inclinata dal basso verso l'alto a ricordare le inquadrature riservate al Duce nei cinegiornali Luce per produrre «effetti statuari e monumentalizzanti»⁵², la macchina da presa si stringe sul primo piano di Silvio Berlusconi a mano a mano che il suo discorso procede. Sorrentino pone l'enfasi sul volto del Cavaliere nel momento in cui la tematica affrontata maggiormente lo coinvolge e lo avvicina alla sua ascoltatrice, alla sua dimensione intima e affettiva. Allo stesso tempo, tuttavia, l'effetto simpatetico assume un significato altro quando ci si accorge che il primo piano satura l'inquadratura e non lascia spazi allo sguardo per sfuggire, guardare altrove. Il *nuovo* è «parola-concetto chiave nata nel 1992-93 nella costernazione generale dopo gli scandali politici, viene raccolta e offerta per tutto»⁵³ da un Silvio Berlusconi che ne ha intuito, fin da subito e con perspicacia, la portata retorica. Presentandosi agli occhi degli italiani come leader di un partito diverso dalla classe dei politici, ha creato l'immagine di «uomini di successo, attivi altrove, dove si fa veramente qualcosa che non è politica, ma che è molto più importante della politica»⁵⁴. Ritagliando il volto di Berlusconi, Sorrentino taglia anche ogni possibilità per lo spettatore di sfuggirgli, unica soluzione sulla scena.

E, forse non a caso, proprio sul paragone tra Stato e condominio Silvio Berlusconi aveva costruito l'intero discorso dedicato alle *Azzurre*. Pur potendo ipotizzare, come fanno Bolasco, Giuliano e Galli De' Paratesi, un uso metaforico «a immagine e somiglianza del pubblico a cui si rivolge (e, lui pensa, alla sua portata intellettuale)»⁵⁵ e sebbene il rimpicciolimento dei concetti sia espediente largamente abusato per assumere atteggiamenti didattici nei confronti di un uditorio che si considera infantile o che si vuole infantilizzare, la soluzione adottata in questo contesto lascia trasparire risvolti più complessi. La sequenza precedente, infatti, focalizzata sul colloquio tra Ennio Doris e lo

⁵² Canova, 2016: 436.

⁵³ Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 61.

⁵⁴ Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 61.

⁵⁵ Bolasco, Giuliano, Galli De' Paratesi, 2006: 63.

stesso Berlusconi e sulle capacità di quest'ultimo di essere un gran venditore, mette lo spettatore a parte di un parallelismo importante:

Loro parte 2 – sequenza 1

20*ENNIO DORIS (VOICE OFF): Nessuno cambia/ Silvio!
(VOICE ON) Nessuno è in grado di uscire da sé stesso// Per questo tu ricordi tutto! Molti anni fa/ quando facevi il costruttore/ hai realizzato una città... (VOICE OFF) e in piena crisi edilizia/ quando non si vendeva neanche uno straccio d'appartamento/ li hai venduti tutti! Tu/ sei l'uomo/ che ha cambiato/ la rotta degli aerei che passavano sulle case di Milano 2/ perché si stavano/ vertiginosamente/ deprezzando!

Berlusconi è un imprenditore e un venditore di appartamenti e la metafora non acquista più un carattere semplificatorio, ma fuorviante. Gualdo e Dell'Anna (Dell'Anna, Gualdo, 2004), soffermandosi sul discorso del 1994, lo esemplificano con chiarezza:

L'uomo “nuovo” che impersona è l'uomo che, non traendo la sua legittimazione dalla politica, la trae dal mondo imprenditoriale e si presenta come “il buon amministratore” dello Stato-azienda. L'equazione Stato=azienda [=condominio], Stato=impresa [=appartamento] è un esempio chiaro di ragionamento fuorviante: contiene una semplificazione inconcepibile (puramente in termini di complessità, come si può ridurre quella di uno Stato come l'Italia alla conduzione di una sia pure grande impresa?), ma soprattutto implica che il paragone deve essere posto in termini qualitativi, prima ancora che quantitativi. Al contrario uno Stato è un'entità di natura diversa rispetto ad un'impresa, in modo particolare la conduzione di uno Stato contiene in sé il dovere di operare in termini etici, di giustizia, e non può essere ridotto ad un'entità il cui scopo è il profitto⁵⁶.

Sequenza 2b

1*ELIDE: Ma lei/ come le sa tutte queste cose mie?

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Io/ conosco/ il copione/ della/ vita// Non si diventa/ il più bravo venditore d'Italia/ se non si conoscono/ i dolori/ e i desideri dei clienti// E io stasera ho scelto/ un solo cliente... lei//

2*ELIDE (VOICE OVER): Senta/ lei è molto invadente/ io non mi fido/ a me sembra tutto un imbroglio/ secondo me lei è proprio un imbrogliatore! (...) Mi ha sentito? (...) Sì è offeso?

⁵⁶ Dell'Anna, Gualdo, 2004: 63.

(...) E va bène/ mi scusi se le ho dato dell'imbroglione/ ma io non la conosco//

[Berlusconi, telefono all'orecchio, sorride soddisfatto]

La pausa tra l'accusa e le scuse è segnata brillantemente da una carrellata all'indietro: Berlusconi sorride e riacquista figura intera, ancora una volta ritratta dal basso verso l'alto a significare dominanza. Silvio Berlusconi ha vinto e incombe, domina, sovrasta il pubblico, i suoi elettori potenziali e quegli italiani che, alla fine, lo hanno votato davvero.

Sequenza 2b

1*ELIDE: Va beh/ allora arrivederci// (sta per chiudere la comunicazione)

2*SILVIO BERLUSCONI (VOICE OVER): Cènto/venti metri quadri/ esposti/ a sud// A un chilometro

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: dalla sua via Manzoni 21/ in un residence/ modernissimo! Il soggiorno?! Io sono alto un mètro e settanta/ immagini me/ sdraiato e... lo moltiplichì per sette/ avrà la lunghezza delle pareti// Balconi profondi/ tre metri e mezzo che corrono lungo tutto l'appartamènto/ aria condizionata in tutte le stanze/ tapparelle elèttriche e il frigo/ lo forniamo noi/ comandabile quando è via/ col suo telefonino/ anche il telefonino/ lo forniamo noi! Un tecnico le spiegherà come usarlo/ la casa è bellissima ma... il residence è/ sfolgorante! Macchinette da golf/ sotto il portone/ per raggiungere i nuovi amici delle altre palazzine/ un laghetto con i cigni/ due piscine/ una al chiuso/ riscaldata/ sauna/ sala massaggi condominiali/ poltrone nella hall/ un portiere/ acca ventiquattro! Ampia area giochi/ per i nipoti che verranno/ un [...] un circolo ricreativo con pinacotèca/ un piccolo anfiteatro per le rappresentazioni teatrali perché la cultura è/ fondamentale! E un vero e proprio vulcano con i fuochi d'artificio/ per le feste di compleanno dei propri cari perché pure le feste sono fondamentali (ride)/ il tennis il calcetto la palestra la gelateria la pizzeria/ due ristoranti/ uno di pesce uno di carne/ e infine/ una ggiòstra antica/ al centro della piazzetta// Mi dica... che non ho pensato a tutto?!

2*ELIDE (VOICE OVER): E devo dire che ha pensato proprio a tutto!

Sequenza 2b

1*ELIDE: Ma davvero a un chilometro da casa mia/ al Manzoni? Io non ho visto niente//

2*SILVIO BERLUSCONI (VOICE OVER): Perché è ancora tutto sulla carta/ cominciamo i lavori tra un mese/ la consegna è tra sei//

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Però... c'è un piccolo problèma//

2*ELIDE (VOICE OVER): Quale?

3*SILVIO BERLUSCONI: Costa un po' di più dei/ prezzi corrènti//

4*ELIDE (VOICE OVER): Questo potrebbe non essere un problema/ devo sempre vendere il negozio di mia madre in centro! (...) Mi ha sentito?

Sequenza 2b

1*ELIDE: È ancora lì dottore?

2*SILVIO BERLUSCONI: Io per lei ci sarò sempre// Prima... mi ha chiesto...

Sequenza 2a

1*SILVIO BERLUSCONI: Se mi sono offeso... ma non mi offendo mai//

Scrive Carrara, analizzando Vincenzo Magrelli e il suo *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un dialogo all'Inferno*:

Berlusconi viene [...] presentato come un Don Giovanni; il paragone non è casuale: delle due figure archetipiche del libertinaggio (Casanova e Don Giovanni), Magrelli sceglie quella più infernale, quella che più si presenta come un collezionista di donne e la similitudine è usata non per suggerire la carica sessuale del personaggio, ma in senso metaforico: il linguaggio dell'eros viene utilizzato per portare avanti un discorso che di erotico non ha nulla [...] : "Berlusconi è un libertino che ha sedotto l'Italia [...] come se l'elettorato, abbagliato dalla promessa di un'ascesa sociale, avesse ceduto ogni bene, vale a dire concesso le sue prestazioni elettorali, in cambio di un matrimonio illusorio"⁵⁷.

Elide pensa a vendere il negozio della madre e l'impegno di Berlusconi è quello di esserci sempre.

Il distacco critico del regista viene ulteriormente segnato dalla marca fonetica che resta ben ancorata all'espressività di Toni Servillo. Quest'ultimo, infatti, nel tracciato della sua lingua filmata, mantiene inalterati alcuni tratti più tipici della regionalità meridionale e

⁵⁷ Carrara, in corso di stampa.

crea così una cesura tra ciò che era dato del Berlusconi reale e il Berlusconi della finzione. Prendendo in prestito e forse un po' forzando quelle che sono le parole di Laura Neri:

Il trasferimento isola la parola o le parole pronunciate, che producono un effetto ambiguo, nell'alternativa dialettica tra ciò che è noto e riconoscibile, e la costruzione di un nuovo significato: si tratta infatti di una rinenunciazione, poiché, quando si cita, l'atto linguistico coincide con una pronuncia inautentica, è parola d'altri⁵⁸.

Toni Servillo *riennuncia* le specificità discorsive che restano, alla memoria, di Berlusconi ma a queste apporta le modificazioni della sua pronuncia: raddoppiamenti morfosintattici, geminazioni consonantiche (*immobili, comandabile, ggiostra*) e soprattutto aperture e chiusure vocaliche poco o per nulla familiari all'area lombardo-brianzola in cui è nato e cresciuto Silvio Berlusconi (*presidente, appartamènto, frèdda, règole, mèglio, bèné*). Tale procedimento si inserisce allora e ulteriormente nel panorama degli espedienti che Sorrentino adotta per rappresentare una realtà passata, di passato reale, che tuttavia resta ben distante dal voler «rianimare [un] primo incontro»⁵⁹. Fa notare Roberti che:

Il ruolo e il lavoro di Servillo [...] contengono rispetto al grottesco e alla maschera un dato di distacco critico, che diventa politico, una malinconia connessa alla coscienza dell'essere doppio, dimidiato in una indiscernibilità tra comico e tragico [...]. E in ciò risulta incorporare, nel suo essere profondamente attore italiano, l'orizzonte europeo, la coscienza infelice della modernità, il lavoro romanzesco rispetto all'illusion comique, quella "coscienza del nulla" insita nel gioco di maschere che assume il dato della finzione inscrivendolo nel reale. È un dissidio questo, una aporia che pone la maschera, come cifra commedica, a confronto con il tramonto, o l'impossibilità del tragico, e che dischiude un territorio, al di là della maschera-persona, qualcosa che potremmo definire impersonale romanzesco⁶⁰.

Sorrentino racconta la pratica politica della narrazione affabulatoria e argomenta politicamente quella considerevole paralizzazione di cui parla Antonelli⁶¹:

Una narrazione [...] che di fatto sostituisce l'argomentazione con l'affabulazione. *Affabulazione*, in effetti, sarebbe la parola giusta per rendere al meglio storytelling. O anche la variante *fabulazione* [...]: la parola usata da Henry Bergson per definire la tendenza dell'uomo a creare miti e raffigurazioni fantastiche come antidoto alla paura della morte. Parola ripresa oggi dagli

⁵⁸ Neri, 2011: 100.

⁵⁹ Neri, 2011: 160.

⁶⁰ Roberti, 2015: 280.

⁶¹ L'affabulazione è inoltre il perno centrale attorno al quale ruota lo studio psicologico di Alessandro Amadori sulla comunicazione di Berlusconi [*Mi consenta. Metafore, messaggi e simboli. Come Silvio Berlusconi ha conquistato il consenso degli italiani*], cui si rimanda per un ulteriore approfondimento.

psicologi per indicare la presentazione come reale di un racconto immaginario. Affabulazione viene dal latino *fabulare*, che voleva dire “parlare”. Ma – appunto – quello è anche l’etimo di *favola*, di *fiaba* e di *foia* “bugia, fandonia”. Troppo spesso la politica ci racconta le favole che vogliamo ascoltare. E noi, come bambini, amiamo farcele ripetere. [...] Peccato che, in tutto questo, nessuno (o quasi) si preoccupi più di verificare se quelle favole abbiano in sé qualcosa di vero. Perché la narrazione implica la sospensione di giudizio a favore di quello che si chiama il “patto narrativo”. Il criterio della verificabilità per le favole non vale. Per sua stessa natura, la narrazione esclude ogni tipo di riflessione e di discussione critica. È frontale e monologica. Va dall’uno verso i molti: in una direzione sola, come la corrente di un fiume. Mette tutti gli altri in una condizione di passività. Tu racconti e io ti credo. O non ti credo, ma comunque non posso ribattere. Non è previsto. La narrazione non si discute: si accetta o si rifiuta in blocco. [...] Il giudizio è sospeso, vale solo il pregiudizio. [...] *Da te fabula narratur*: questa storia parla anche di te, sembra dirci – con Orazio delle *Satire* – ogni politico dei nostri tempi. L’importante è solo trovare le parole giuste. Le parole che risuonino in ognuno di noi. Le parole che ci facciano proiettare in quel racconto la nostra esperienza. *Da te fabula narratur*: il mio discorso, il discorso che ti sto raccontando, parla proprio di te. E – per dimostrartelo – uso le parole che useresti tu, mio caro elettore: parole banali, parole alla moda, parolacce, strafalcioni. Ti ci rivedi, mio caro elettore? Ti ci rispecchi? Ti fa sentire importante tutto questo? Al centro dell’attenzione? *Da te fabula narratur*. Tu credici. E votami. O, almeno, metti subito un “mi piace”⁶².

Loro racconta di noi e, per farlo, impiega discorsi di consumo. L’impressione che si ha, tuttavia, è che questi non siano davvero tali, come Lausberg (2002) e Brioschi (2006) teorizzano, e che davvero non tendano né ad esaurire immediatamente la loro efficacia, né a valere unicamente per il contesto specifico dell’enunciazione.

I discorsi di consumo paiono qui avere, al contrario, un loro *dominio*, la loro rispettata *identità* e un’*asimmetria* in grado di porre emittente e destinatario «su piani assiologici omogenei»⁶³, applicandosi in maniera funzionale a uno sviluppo che, più che simbolico, risulta infine pragmatico. Strumenti dell’istanza narrante, i discorsi di consumo mediatico, politico e autoriale (dove con autorità si vuole intendere la personalità di Berlusconi) conoscono specificità più tipiche dei discorsi di ri-uso, lasciando dunque affiorare una domanda.

Silvio Berlusconi, facendo riferimento anche a una scena precisa del film⁶⁴, è l’uomo che, recitando un terreno, ha creato un’intera, diversa società civile. È il politico che,

⁶² Antonelli, 2017: 4-5.

⁶³ Barenghi, 1992: 70.

⁶⁴ Il ritorno al Governo di Silvio Berlusconi viene costruito attraverso un montaggio alternato in cui la stretta di mano del Cavaliere al Presidente della Repubblica Napolitano e il giuramento che ne segue sono

fondando un impero economico, ha disintegrato le dinamiche interne dell'economia e demistificato la sacralità, che ha assegnato alla cultura un ruolo altro e ne ha fatto individualismo. E se, da una parte, come chiosa e si domanda Canova nella sua carrellata sul ritratto del potere al cinema:

il cinema italiano non ha saputo rappresentare la democrazia perché non è mai riuscito a capirla o – al contrario – perché ha capito fin troppo bene la sua essenza e ne è rimasto traumatizzato?⁶⁵

dall'altra, in questo grumo che è l'Italia contemporanea, in mezzo a quei tanti *Loro* e a questi tanti noi, *cittadini* davvero *al di sopra di ogni sospetto*, pare giusto domandarsi: alla cultura italiana è ancora possibile elaborare discorsi di ri-uso in senso letterario? O il consumo, che è già dei beni, degli individui, dei corpi, delle relazioni, ha corroso anche le parole e, prima ancora, il pensiero?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli G. (2017), *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*, Laterza, Bari.
- Amadori A. (2002), *Mi consenta. Metafore, messaggi e simboli. Come Silvio Berlusconi ha conquistato il consenso degli italiani*, Libri Scheiwiller, Milano.
- Barenghi M. (1992), *L'autorità dell'autore*, Unicopli, Milano.
- Benedetti A. (2004), *Il linguaggio e la retorica della nuova politica italiana: Silvio Berlusconi e Forza Italia*, Erga Edizioni, Genova.
- Bolasco S., Giuliano L., Galli de' Paratesi N. (2006), *Parole in libertà. Un'analisi statistica e linguistica dei discorsi di Berlusconi*, Manifestolibri, Roma.
- Brioschi F. (2006), *La mappa dell'Impero: problemi di teoria della letteratura*, Net, Milano.
- Bruno M. W. (2014), "Denaro", in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol.1, Mimesis Edizioni, Milano, pp.239-308.
- Cadioli A. (2006), "Introduzione", in Brioschi F. *La mappa dell'Impero: problemi di teoria della letteratura*, Net, Milano.

associati alle scosse di terremoto che hanno distrutto l'Aquila. Le immagini del disastro si soffermano sulla disintegrazione della Basilica di Santa Maria di Collemaggio e, successivamente, lo sgretolamento della Banca d'Italia, creando così un potente significato allegorico.

⁶⁵ Canova, 2016: 505.

- Canova G. (2016), “Potere”, in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol.2, Mimesis Edizioni, Milano, pp.429-506.
- Carrara G. (in corso di stampa), “Erotismo e letteratura (e Berlusconi)”, in Contarini S., Milanesi C. (a cura di), *Controculture all’Italiana. Il ’68 e oltre*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- De Bernardinis F. (2010), “La poetica della solitudine e dei rapporti di forza”, in De Sanctis P., Monetti D., Pallanch L. (a cura di) *Divi & Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma, pp. 15-21.
- De Gaetano R. (2016), “Identità”, in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol.2, Mimesis Edizioni, Milano.
- De Sanctis P. (2010) (a), “Forme della sensualità. Il cinema di Paolo Sorrentino”, in De Sanctis P., Monetti D., Pallanch L. (a cura di) *Divi & Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma, pp.
- De Sanctis P. (2010) (b), “*Il Divo*. La complessità dell’enigma”, in De Sanctis P., Monetti D., Pallanch L. (a cura di) *Divi & Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma, pp.76-93.
- De Sanctis P., Sesti M. (2010), “Conversazione con Toni Servillo”, in De Sanctis P., Monetti D., Pallanch L. (a cura di) *Divi & Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma, pp.
- Dell’Anna M. V., Gualdo R. (2004), *La faconda Repubblica: la lingua della politica in Italia (1992-2004)*, San Cesarino, Manni.
- Farinotti L. (2013), “Lo specchio infranto: il disarmo della politica come professione”, in *Comunicazione politica*, n.2, pp.
- Fedel G. (1999), *Saggi sul linguaggio e l’oratoria politica*, Giuffrè, Milano.
- Gheno V. (2016), “La grande incertezza. Alcune considerazioni sociolinguistiche a margine della *Grande Bellezza*”, in Gargiulo M. (a cura di) *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Ariccia (RM), pp.137-155.
- Lausberg H. (2002), *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.
- Monetti D., Pallanch L. (a cura di) (2010), “Conversazione con Paolo Sorrentino”, in De Sanctis P., Monetti D., Pallanch L. (a cura di) *Divi & Antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Laboratorio Gutenberg, Roma, pp. 142-157.
- Neri L. (2011), *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Carocci, Roma.
- Pierucci G. (2016), “Da *La dolce vita* a *La grande bellezza*. Percorsi estetici e intertestuali tra biografia di un paese e memoria collettiva”, in Gargiulo M. (a cura di) *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Ariccia (RM)

Roberti B. (2015), “Maschera”, in De Gaetano R. (a cura di) *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol.2, Mimesis Edizioni, Milano, pp.215-282.

Sartre J. P. (2004), *Che cos'è la letteratura*, Net, Milano.

Weber M. (1919, ristampa 2009) *La politica come professione*, Mondadori, Milano.