

POLITECNICO DI TORINO

Laurea Magistrale in Ingegneria del Cinema e dei
Mezzi di Comunicazione



**Politecnico
di Torino**

Tesi di Laurea Magistrale

La luce come narrazione nel cinema di
Paolo Sorrentino: dall'analisi
dell'immagine allo stage sul film *La
Grazia*

Relatore

Prof. Enrico Maria VERRA

Candidata

Bianca MASTROIANNI

Sessione di laurea di Marzo 2026

Abstract

Nel cinema di Paolo Sorrentino l'immagine non accompagna il racconto: spesso lo produce. Questa tesi affronta l'identità visiva del regista come un insieme di scelte che costruiscono atmosfera, orientano la percezione e producono significato, fino a fare della luce una vera forma di racconto. L'analisi percorre l'intera filmografia, rintracciando continuità e trasformazioni nel modo in cui corpi, spazi e architetture vengono messi in scena e nel modo in cui lo sguardo dello spettatore viene guidato attraverso contrasti, simmetrie e profondità.

A partire da alcuni film emblematici, il lavoro mette in dialogo la costruzione dell'immagine con temi ricorrenti come potere, solitudine, desiderio e memoria mostrando come questi non emergano soltanto come narrazione, ma prendano forma soprattutto sul piano visivo. In particolare, la tesi mostra come scelte di luce e composizione diventino strumenti decisivi per rendere percepibili tali temi. In questo percorso assume importanza il contributo dei direttori della fotografia Luca Bigazzi e Daria D'Antonio: attraverso le loro collaborazioni con Sorrentino, l'evoluzione dello stile appare come il risultato di un confronto costante tra regia e fotografia, in cui si intrecciano coerenze visive e variazioni di linguaggio.

L'esperienza di stage sul film *La Grazia* affianca all'analisi un punto di vista pratico. L'osservazione diretta del lavoro sul set permette di leggere l'immagine finale come l'esito di un equilibrio tra intenzione autoriale, scelte di illuminazione e condizioni produttive. La tesi propone così un percorso che, fino a *La Grazia*, interpreta la luce come dispositivo centrale, capace di definire non solo l'estetica, ma anche il senso stesso del racconto.

Indice

1	Introduzione	1
2	Paolo Sorrentino	3
2.1	Scrittura e progettazione visiva	4
2.2	I personaggi e il movimento come introspezione	4
2.3	Le forme del potere	5
2.4	Ritmo e costruzione narrativa	6
2.5	Realtà deformata e iperreale	7
2.6	Simmetrie, vuoti e controllo dell'inquadratura	8
3	Luca Bigazzi	10
3.1	Libertà e plausibilità della luce	11
3.2	La macchina da presa come corpo e come sguardo	11
4	Le conseguenze dell'amore	13
4.1	L'hotel come universo chiuso	13
4.2	L'incipit del tapis roulant come manifesto visivo	14
4.3	L'incontro con Sofia e il processo	15
5	Il Divo	17
5.1	Dalla cronaca alla visione	18
5.2	La maschera di Andreotti	18
5.3	I rituali del potere	19
5.4	Teatralità e composizione	19
5.5	La messa in scena del potere	21
5.6	L'epilogo	21
5.7	Icone della storia come incubo ricorrente	21

5.8	La scelta dell'oscurità	22
6	This Must Be The Place	23
6.1	Il viaggio come road movie e formazione di Cheyenne	24
6.2	Il piano sequenza del concerto e il passato che invade il presente	25
6.3	Viaggio, incontri e paesaggio come allegoria	26
6.4	Aloise Lange, il gelo e la chiusura del percorso	26
6.5	Immaginario americano e scelte di fotografia	27
7	La grande Bellezza	28
7.1	La festa e l'iperreale mondano	29
7.2	Roma sospesa, nostalgia e paternità mancata	29
7.3	Composizione, memoria e crisi di identità	30
7.4	Via Veneto e l'incontro con Ramona	31
7.5	Morte, Suor Maria e il risveglio interiore di Jep	31
7.6	Luce teatrale e atmosfera	32
8	The Young Pope	35
8.1	Rituali e gerarchie del potere religioso	35
8.2	La costruzione del mito attraverso il silenzio	36
8.3	L'umanizzazione del potere religioso	37
8.4	La luce come rivelazione e sottrazione	37
9	Daria D'antonio	39
10	È stata la mano di Dio	41
10.1	Il sacro quotidiano e la messa in scena	41
10.2	Tavolate, commedia e il cinema che irrompe	42
10.3	Corpo, trauma e passaggio forzato all'età adulta	43
10.4	La "mano di Dio" e l'incontro con Capuano	43
10.5	Fotografia e messa in scena della semplicità	44
11	Parthenope	45
11.1	Il potere della bellezza e la solitudine	46
11.2	La domanda come motore narrativo	46
11.3	Lo sguardo: dall'essere guardata al saper vedere	47
11.4	Desiderio e perdita, il lato oscuro dell'esperienza	47

11.5 Un altro amore per Napoli	48
11.6 Luce naturale e intimità visiva	48
12 La Grazia	50
12.1 La grazia come decisione impossibile	50
12.2 La solitudine morale del decidere	51
12.3 La sfera privata: tradimento, memoria, colpa	51
12.4 Coco Valori, la paternità e il peso del dubbio	52
12.5 Simboli e iperrealità	53
12.6 La metafora della leggerezza: l'assenza di gravità	53
12.7 Osservare la messa in scena dall'interno: esperienza sul set e scelte operative . .	54
13 Conclusioni	56
Trascrizione dell'intervista con Luca Bigazzi	59
Filmografia	64
Bibliografia	65

Capitolo 1

Introduzione

Nel cinema di Paolo Sorrentino l'immagine non coincide semplicemente con la resa visiva della storia, ma ne costituisce molto spesso la forza originaria. È come se il racconto, prima ancora di chiarirsi nei dialoghi o nelle azioni, si definisse in un modo di guardare. Dentro questa logica la luce diventa decisiva, perché non serve soltanto a rendere visibili i corpi e gli ambienti, né a costruire un bello riconoscibile, ma lavora proprio come un dispositivo narrativo. Stabilisce gerarchie, crea attese, guida lo sguardo, fa respirare le scene, suggerisce un'emozione prima che venga detta e rende percepibili quei nuclei tematici che la parola tende a lasciare sullo sfondo. Da qui nasce l'intuizione che muove questa tesi, e da qui prende forma la domanda che la attraversa: in che modo la luce, nel cinema di Sorrentino, diventa racconto?

Seguendo questa traccia, l'analisi prova a ricostruire una costellazione di temi e di scelte formali che, film dopo film, compongono una poetica coerente. Il cinema di Sorrentino sembra infatti interessato meno a spiegare il mondo che a metterlo in scena come tensione: tra desiderio e disincanto, tra potere e fragilità, tra memoria e perdita, tra aspirazione al senso e percezione del vuoto. Anche quando la trama resta leggibile, il significato raramente viene consegnato in modo lineare. Più spesso si costruisce per stratificazione, per accumulo di dettagli e di figure, come se l'immagine avesse il compito di trattenere qualcosa che la spiegazione razionale non riesce o non vuole afferrare.

È in questa direzione che si colloca la tensione, tipicamente sorrentiniana, verso una ricercatezza del bello. Non un ornamento, non un compiacimento estetico fine a se stesso, ma un gesto critico che si confronta con un reale percepito come scadente, incoerente, imperfetto. La bellezza diventa una forma di reazione: a volte sublima il disordine, a volte lo smaschera, a volte rende ancora più evidente la mancanza che si nasconde dietro le superfici. Per questo la valenza fotografica è centrale: è nella messa in forma dell'immagine che l'esperienza interiore si rende condivisibile, anche quando non è del tutto decifrabile e non ha bisogno di esserlo.

L'obiettivo del lavoro, quindi, non è descrivere uno "stile" come repertorio di soluzioni riconoscibili, ma leggere la costruzione dell'immagine come un sistema di scelte che produce senso. La composizione e la profondità, i contrasti e le simmetrie, il rapporto tra corpi e architetture, l'uso del buio e della sovraesposizione, la qualità delle fonti luminose, diegetiche e non, il movimento di macchina e la gestione dello spazio diventano strumenti attraverso cui il film pensa. In questa prospettiva la fotografia non è un livello separato dalla narrazione, ma il punto in cui l'intenzione autoriale incontra la pratica concreta del set e dove i temi del regista prendono forma innanzitutto sul piano visivo.

Dentro questo percorso assume particolare rilievo il lavoro con i direttori della fotografia che hanno segnato l'evoluzione dell'identità estetica di Sorrentino. La collaborazione con Luca Bigazzi accompagna l'affermazione internazionale del regista e contribuisce a codificare molte delle soluzioni che oggi associamo al suo immaginario, tra controllo della messa in scena e spettacolarità della visione. L'incontro con Daria D'Antonio apre invece una stagione diversa, più intima e percettiva, in cui la luce sembra spesso trattenere l'emozione invece di esibirla, lavorando per sfumature, per prossimità, per vibrazioni meno dichiarate. Il confronto tra queste due fasi non viene affrontato come una contrapposizione rigida, ma come una lente per riconoscere continuità e variazioni: ciò che resta costante nello sguardo di Sorrentino e ciò che cambia, nel passaggio da un modo di illuminare e di costruire l'immagine a un altro, quando a trasformarsi non è solo la fotografia, ma anche la temperatura emotiva del racconto.

Capitolo 2

Paolo Sorrentino

Paolo Sorrentino nasce a Napoli nel 1970. Dopo il liceo classico, si iscrive a Economia e Commercio all'Università di Napoli Federico II, ma intorno ai 25 anni interrompe il percorso universitario per dedicarsi al cinema. I suoi primi passi nel settore arrivano nei primi anni Novanta: lavora come assistente alla regia e debutta con il cortometraggio *Un paradiso*, co-diretto con Stefano Russo. Poco dopo svolge anche il ruolo di ispettore di produzione su *Il verificatore* di Stefano Incerti, un'esperienza che lui stesso definirà negativa.

Sorrentino inizia a costruirsi come autore soprattutto attraverso la scrittura. In questa fase l'incontro con Antonio Capuano¹ diventa decisivo: la collaborazione alla sceneggiatura di *Polvere di Napoli* (1998) rappresenta un passaggio importante di formazione, perché lo mette a contatto con un metodo rigoroso e con un modo di raccontare capace di trasformare la realtà in materia narrativa. Capuano e Sorrentino, infatti, appartenevano a due mondi completamente distanti. Da una parte, Capuano, spesso indicato come capostipite della *Nouvelle Vague* napoletana, porta avanti un'idea di cinema molto concreta, attaccata ai corpi, ai luoghi e a una verità. Dall'altra, Sorrentino tende progressivamente a trasformare la realtà in costruzione: stilizzazione, visione, controllo della messa in scena, una creazione di una realtà parallela. Capuano, pur lontano dalla sua poetica, resta per Sorrentino un punto fermo di metodo e disciplina (soprattutto nella scrittura), al punto che il regista lo ha più volte riconosciuto come maestro e riferimento imprescindibile.

L'identità di Sorrentino nasce quindi dentro un contesto profondamente napoletano (luoghi, personaggi, lingua, immaginario), ma si arricchisce subito di riferimenti più ampi. Egli è molto ispirato dal cinema italiano di Fellini [1], dall'altro un dialogo con il cinema americano, in particolare per ritmo e messa in scena, che porta spesso a paragoni con Scorsese. Allo stesso tempo, il suo universo è attraversato da un fitto tessuto di rimandi culturali: letteratura, avanguardie e arti visive funzionano come un archivio di citazioni e suggestioni, mentre l'influenza del cinema indipendente statunitense si coglie nell'attenzione alla "macchina-film" (precisione tecnica e registica, controllo dell'immagine e del suono) e in un tema ricorrente: l'eroe decadente, potente e fragile insieme. [2, 3]

Il passaggio al lungometraggio avviene con *L'uomo in più* (2001), presentato a Venezia e premiato, tra gli altri riconoscimenti, con il Nastro d'argento per il miglior regista esordiente. Con *Le*

¹Antonio Capuano (Napoli - 1940) è un noto sceneggiatore, pittore e regista cinematografico.

conseguenze dell'amore (2004) consolida la collaborazione con Toni Servillo e si impone definitivamente anche sul piano autoriale. Da lì la traiettoria si apre sempre più al riconoscimento internazionale: *Il Divo* (2008) è in concorso a Cannes e vince il Premio della giuria. Negli anni successivi alterna cinema e progetti più internazionali, come *This Must Be the Place* (2011), fino ad arrivare a *La grande bellezza* (2013), che nel 2014 ottiene l'Oscar come miglior film internazionale. Seguono *Youth – La giovinezza* (2015) e la serie *The Young Pope* (2016), che rafforza ulteriormente la sua visibilità globale.

Sul piano visivo, dopo la fase legata alle opere che lo fanno riconoscere a livello mondiale, si apre una nuova stagione: la direzione della fotografia passa a Daria D'Antonio, che cura l'immagine di *È stata la mano di Dio* (2021) e prosegue poi con *Parthenope* (2024) e *La grazia* (2025), consolidando un nuovo capitolo estetico nella filmografia del regista.

2.1 Scrittura e progettazione visiva

Nato come sceneggiatore e approdato in seguito all'arte della regia, Sorrentino dimostra una notevole abilità nella scrittura. Il film, per lui, nasce innanzitutto sulla carta: ne definisce l'architettura, ne stabilisce la costruzione, seleziona le immagini, le inquadrature, le espressioni degli attori e la musica. Ogni elemento viene pianificato e organizzato in anticipo, pensato e fissato prima della messa in scena. Sorrentino, infatti, non si limita alla stesura del testo, ma arriva a prefigurare concretamente il visivo, la scrittura delle sceneggiature si sviluppa in veri e propri storyboard, strumenti che consentono di tradurre l'impianto narrativo in una forma già pienamente cinematografica.

All'interno di questo metodo rigoroso, emerge uno stile dominato dal dettaglio, dalla precisione e da un'acutezza quasi analitica, nei suoi film ogni particolare "pesa" e produce senso, svolge una funzione espressiva. Le sue opere rivelano una padronanza piena del mezzo tecnico, una spiccata sensibilità per l'iconografia e una costante unione tra letteratura, immagine e musica. Lo stesso Sorrentino dichiara di essere profondamente interessato alla tecnica, attratto da soluzioni insolite, stravaganti, e dai virtuosismi della ripresa. È un regista che ricerca il controllo completo di ogni componente del film e che tende continuamente a superare i propri limiti, sperimentando nuovi espedienti e nuove possibilità formali. Questa tensione verso la ricerca tecnica e il superamento dei confini espressivi lo porta spesso a porre i suoi collaboratori di fronte a problemi complessi e impegnativi; al tempo stesso, però, mostra una straordinaria capacità di stimolarli, spingendoli verso soluzioni inventive e talvolta geniali, capaci di risolvere anche le difficoltà più articolate. [3]

2.2 I personaggi e il movimento come introspezione

Fin dai suoi primi lavori, Sorrentino manifesta un interesse specifico per tematiche solo in apparenza marginali o poco interessanti, radicate nella quotidianità, e tende a costruire figure segnate da una malinconia costante e da una vecchiaia che si manifesta sia dentro che fuori. La anzianità diventa infatti un nucleo ricorrente: in molti film i protagonisti hanno stabilmente più di cinquant'anni, configurandosi come figure peculiari e complesse, attraversate da storie burrascose. Si tratta spesso di uomini di successo, caratterizzati da un passato costellato di vittorie; tuttavia Sorrentino non mette in scena il loro trionfo, bensì il momento in cui si avvia la caduta, quando il danno è già avvenuto e non resta che attendere il finale.

Questi personaggi, frequentemente stravaganti, sono accomunati da una solitudine profonda e

costante che è ricorrente per l'intera filmografia. Tale solitudine si declina in modo emblematico ne *Le Conseguenze dell'amore*, con Titta De Girolamo quasi incarcerato in un albergo e isolato dalla sua famiglia; ne *Il Divo*, dove Andreotti è l'uomo solo, l'unico, che si carica sulle spalle il peso delle decisioni politiche; ne *L'uomo in più*, in cui entrambi i Pisapia risultano abbandonati, lasciati soli dalla società stessa; in figure come Cheyenne, Jep, Papa Belardo, circondati dalla folla ma intimamente soli. Riprendendo successivamente in *La Grazia*, dove il presidente della repubblica viene mostrato ancora una volta come un uomo anziano e solitario, fortemente immerso nelle proprie memorie e tormentato dal dubbio sulla verità delle cose.

In questa prospettiva, i protagonisti del cinema di Sorrentino si presentano spesso come uomini maturi, ripiegati su sé stessi, dominati da un forte egocentrismo e segnati da una profonda immobilità esistenziale. Tra i motivi che ritornano con maggiore insistenza c'è quello del camminare, che nel suo cinema non coincide quasi mai con un vero avanzamento, ma assume piuttosto il significato di un movimento sospeso, circolare, privo di una meta reale. I personaggi si muovono, attraversano spazi, percorrono strade e corridoi, ma in realtà restano intrappolati nel proprio universo interiore, incapaci di uscire davvero da sé.

Proprio per questo il cammino diventa anche un momento di riflessione, di confronto silenzioso con la propria condizione, una forma di attraversamento che è insieme fisica e mentale. Si pensi alle passeggiate senza direzione de *La grande bellezza*, ai trenini di Jep, "i più belli di Roma" proprio perché non conducono da nessuna parte; oppure alle camminate notturne e pensose de *Il Divo*, dove lo spazio accompagna l'opacità del potere e della coscienza. In *This Must Be the Place* il movimento acquista invece un valore diverso, più vicino a un percorso di trasformazione personale, mentre in *La Grazia* il tragitto del presidente De Santis attraverso gli ambienti monumentali del Quirinale, scandito dalla musica, traduce ancora una volta in forma visiva una condizione interiore.

2.3 Le forme del potere

Tra i nuclei tematici più persistenti del cinema di Sorrentino, quello del potere occupa senza dubbio una posizione centrale. È attorno a questo asse che si organizzano molte delle sue storie e molte delle figure che le abitano. Il regista non si limita a rappresentare il potere come semplice sfondo narrativo, ma ne esplora i meccanismi, le forme, le ambiguità e soprattutto gli effetti che produce su chi lo esercita. Di volta in volta questo tema assume configurazioni differenti: prende la forma del potere politico in *Il Divo* e in *La Grazia*, si lega alla dimensione criminale in *Le conseguenze dell'amore*, si manifesta nella sfera economica, si intreccia alla visibilità e al prestigio sociale in *La grande bellezza*, fino a trovare nella Chiesa e nei suoi rituali una delle sue espressioni più solenni in *The Young Pope*.

In Sorrentino, però, il potere non coincide mai con una condizione di pieno controllo o di stabilità. Al contrario, è spesso il punto da cui si apre una crepa. I suoi personaggi occupano posizioni elevate, talvolta dominanti, ma proprio nel momento in cui sembrano più saldi iniziano a mostrare fragilità e cedimenti. La vicinanza al vertice li espone infatti a una forma particolare di isolamento e li costringe a confrontarsi con il peso delle decisioni, con la responsabilità del proprio ruolo e con una progressiva perdita di equilibrio interiore.

In opere come *Il Divo* e, successivamente, *La Grazia*, emerge con chiarezza come figure dotate di un'autorità enorme restino comunque profondamente umane, attraversate dall'incertezza e assediata dal dubbio. Attraverso la rappresentazione dei rapporti di forza, Sorrentino finisce così per restituire l'immagine di una società italiana strutturalmente dominata da tali dinamiche:

chi non riesce a reggere la pressione esercitata dal più forte sul più debole viene inevitabilmente sfruttato e schiacciato. In questo senso, la “vittoria” dell’eroe si configura nella solitudine, motivo che ritorna con forza tanto in Andreotti quanto in De Sanctis. A questi tipi di potere si può affiancare, in *È stata la mano di Dio*, un’altra forma di dominio non istituzionale ma carismatico e mitico: quello di Maradona, figura popolare capace di assumere valore simbolico (fino a motivare il titolo stesso) e di inscrivere la vicenda personale nel registro del destino e della salvezza.

In *Parthenope*, invece, il potere si declina come potere della bellezza e dell’immagine: la forza viva della protagonista (e il modo in cui viene guardata) non resta un dato estetico, ma si converte in un principio di influenza e di attrazione, capace di orientare desideri, comportamenti e rapporti. La bellezza diventa così una risorsa ambigua: genera centralità, produce gerarchie implicite e può lasciare conseguenze traumatiche, confermando come, in Sorrentino, l’estetico possa trasformarsi in una vera forma di potere.

2.4 Ritmo e costruzione narrativa

Nel cinema di Sorrentino il tempo del racconto tende spesso a distendersi, assumendo una cadenza lenta, quasi ipnotica, che però non coincide mai con l’immobilità. A contrastare questa dilatazione intervengono infatti inquadrature molto elaborate e movimenti di macchina ampi, fluidi, talvolta quasi travolgenti, che attraversano anche gli spazi più fermi conferendo loro una tensione interna. In questo linguaggio visivo il ralenti ritorna con frequenza e diventa uno degli strumenti attraverso cui il regista accentua la sospensione, dilata la percezione e carica le immagini di un valore ulteriore, non soltanto estetico ma anche emotivo e simbolico.

Questa costruzione formale si accompagna a un rifiuto costante di ogni spiegazione troppo esplicita. Sorrentino non guida lo spettatore con un racconto lineare né chiarisce in modo didascalico il significato delle situazioni. Preferisce piuttosto affidarsi a una scrittura per frammenti, fatta di particolari, accenni, segni dispersi all’interno del film, che acquistano senso solo quando vengono messi in relazione tra loro. Chi guarda è quindi chiamato a partecipare attivamente, a riconoscere connessioni, a ricostruire un disegno complessivo che non viene mai offerto in maniera immediata.

Anche la parola, in questo sistema, occupa una posizione particolare. I dialoghi raramente hanno una funzione puramente informativa e spesso si sottraggono a una logica realistica o narrativa in senso stretto. Più che spiegare, le battute condensano visioni del mondo, posture morali, ferite interiori. Gli scambi tra i personaggi sono spesso essenziali, trattenuti, affidati tanto ai silenzi quanto agli sguardi, mentre in altri momenti emergono monologhi di forte intensità, talvolta sostenuti dalla voce fuori campo. Questa voce, però, non serve semplicemente a raccontare i fatti: è piuttosto uno strumento di scavo interiore, un modo per portare alla superficie la dimensione più profonda e contraddittoria dei personaggi. Per questo le parole, nel cinema di Sorrentino, assumono spesso la forma di enunciazioni aforistiche, sentenze, formule che concentrano un’intera visione dentro poche frasi e si inseriscono in un’immagine sempre attentamente costruita.

In questa prospettiva, anche gli inizi dei film acquistano un ruolo decisivo. L’incipit non introduce quasi mai la storia in modo chiaro e ordinato, ma si presenta come una soglia enigmatica, capace di attrarre e al tempo stesso di disorientare. Fin dalle prime sequenze, Sorrentino mette in campo immagini, eventi o atmosfere che solo successivamente rivelano la loro piena funzione. In *L’uomo in più*, ad esempio, l’apertura notturna e il dramma che la attraversa anticipano in forma quasi nascosta il nucleo tragico dell’intera vicenda. In *Le conseguenze dell’amore*, il vuoto algido del tapis roulant diventa da subito una dichiarazione di tono, mentre in *Il Divo* la successione dei delitti iniziali impone immediatamente una percezione del potere come sistema oscuro, stratificato

e violentemente teatrale.

Ne deriva un cinema costruito come un insieme di tracce da interpretare. Ogni scena, ogni dettaglio, ogni elemento apparentemente isolato contribuisce a comporre una struttura più ampia, che non si lascia cogliere tutta in una volta. Il senso dell'opera emerge progressivamente, attraverso un lavoro di ricomposizione che spetta allo spettatore, chiamato a collegare immagini, parole e motivi ricorrenti fino a restituire unità a un mosaico volutamente disseminato.

2.5 Realtà deformata e iperreale

Nel cinema di Sorrentino il punto di partenza è quasi sempre il reale, ma mai come dato da restituire in forma neutra o mimetica. La realtà viene infatti filtrata, alterata, portata verso una dimensione più estrema [4], fino a sfiorare continuamente una soglia ambigua in cui ciò che appare concreto sembra già sconfinare nell'artificio, nel sogno o nell'allucinazione. È proprio in questa zona instabile che i suoi film trovano una delle loro caratteristiche più riconoscibili. Il tempo, gli ambienti e i personaggi sembrano spesso collocati in una dimensione sospesa, sottratta a una piena aderenza al quotidiano, e proprio questa sospensione produce nello spettatore un senso di disorientamento ma anche di attrazione.

Questa deformazione del reale, però, non ha mai un valore puramente ornamentale. Sorrentino non altera il mondo per il gusto dell'eccesso, ma perché attraverso questa torsione riesce a metterne in evidenza aspetti più profondi, a far emergere verità emotive e interiori che una rappresentazione più naturalistica forse non renderebbe con la stessa forza. Nei suoi film, quindi, non conta tanto l'adesione al vero in senso stretto, quanto la costruzione di un universo verosimile, coerente con una precisa idea di cinema.

Dentro questo sistema l'immagine occupa una posizione decisiva. A partire dalla collaborazione con Luca Bigazzi, la dimensione visiva diventa sempre più centrale e si trasforma in uno degli strumenti principali attraverso cui il regista definisce il proprio linguaggio. La fotografia non accompagna semplicemente il racconto, ma contribuisce a costruirne il senso, accentuando la tensione tra bellezza, artificio e intensità emotiva. L'universo figurativo di Sorrentino si alimenta così di riferimenti molteplici, in cui convivono suggestioni provenienti dall'arte del passato e da quella contemporanea, tutte rielaborate in una forma personale e immediatamente riconoscibile.[4]

Ciò che interessa davvero al regista, tuttavia, non è la bellezza come valore decorativo, ma la capacità dell'immagine di colpire, di generare un effetto sensibile, di produrre emozione. Per questo i suoi film non si esauriscono mai nel semplice sviluppo della trama. Il racconto viene continuamente arricchito, stratificato, spinto su un piano in cui il significato passa anche attraverso atmosfere, percezioni, contrasti visivi e stati d'animo. L'opera non si offre allora come una narrazione lineare da seguire passivamente, ma come una costruzione complessa, fatta di livelli diversi, nella quale l'immagine diventa il luogo privilegiato in cui il cinema può ancora pensare e far sentire.

Sempre più, nel suo cinema, si impone una teatralità rappresentativa attentamente ricercata: non si tratta di costruire un'illusione, quanto piuttosto di proporre una realtà deliberatamente ingigantita. Sorrentino tende a rendere visibili gli artifici della messa in scena: tutto appare esagerato, sopra le righe, sovraespressivo. In questa direzione, il regista sembra piegare a proprio uso il mezzo cinematografico, elaborando inquadrature, movimenti di macchina e sequenze di notevole originalità, arditezza e spettacolarità. Costruire l'immagine tramite l'eccesso: non a caso, il cinema sorrentiniano viene spesso definito come grottesco, uno sguardo sulla realtà nel segno della deformazione. Non mettere la realtà in scena nuda e cruda, ma restituire la deformazione

psichica di una cultura e di una società.

“Il suo occhio punta al superamento di ogni naturalismo e dogmatico rispecchiamento per mettere in visione il pezzo di realtà che ha scelto di raccontare”², ma questo non conduce a un mondo semplicemente non reale: si traduce piuttosto in una presa di coscienza e politica dell’immagine. Più che (ir)reale, l’esito di tale processo può essere definito iperreale: non l’astrazione cieca del racconto, ma un concentrato simbolico.

“La realtà non mi piace più. La realtà è scadente. Ecco perché voglio fare il cinema, anche se avrò visto al massimo tre o quattro film”³ dice Fabietto Schisa in *È stata la mano di Dio*, film quanto più possibile legato a essere la biografia dello stesso Sorrentino e, insieme, specchio del suo modo di intendere il cinema. Attraverso l’espedito cinematografico, il regista riesce a evadere da una realtà percepita come insufficiente e a costruirsi una propria. Questo processo emerge con forza anche nell’estetica visiva dei suoi film: immagini perfette e squadrate, in cui ogni cosa sembra trovarsi sempre al posto giusto, nel momento giusto e con la tonalità giusta; un mondo iperreale dove i personaggi risultano costantemente calati con precisione e così immersi nel quadro da indurci a credere che ciò che vediamo sia realtà. Ed è qui che si manifesta anche il potere, in parte salvifico, di questo cinema: farci credere in una realtà che appare vicinissima alla nostra e che, proprio per questo, ci offre speranza, pur sapendo che si tratta di un’illusione irraggiungibile. Una realtà esagerata e ingigantita che spesso si innesta in una dimensione onirica e surreale, in linea con il pensiero di Fellini: “Non faccio un film per dibattere tesi o sostenere teorie. Faccio un film alla stessa maniera in cui vivo un sogno, che è affascinante finché rimane misterioso e allusivo ma che rischia di diventare insipido quando viene spiegato”⁴.

2.6 Simmetrie, vuoti e controllo dell’inquadratura

Sorrentino rende lo stato d’animo dei suoi protagonisti attraverso un registro eminentemente visivo, collocandoli spesso in luoghi solitari e disabitati, oppure marcando la loro completa alterità rispetto agli spazi che dovrebbero rappresentarli. L’ambiente, nel cinema sorrentiniano, si configura infatti come il riflesso di una solitudine congenita dell’essere umano: lo mostra con chiarezza il paradigma de *Le conseguenze dell’amore*, dove gli spazi assumono di volta in volta valenze simboliche e risultano strettamente connessi all’anima di Titta De Girolamo. La desertificazione dello spazio, o la sua alterazione particolarmente significativa, è un procedimento che il regista impiega lungo l’intera filmografia: a partire da *Il Divo*, con una Roma disabitata, passando per *La grande bellezza*, ma anche per *Parthenope* ed *È stata la mano di Dio*, fino a *La Grazia*, in cui molti ambienti appaiono vuoti e fittizi.[3]

Questa costruzione visiva è spesso accompagnata da una composizione molto simmetrica, quasi come se Sorrentino volesse ricordare continuamente allo spettatore che ciò che vede è un cinema fortemente costruito, organizzato e controllato. In questo quadro rientra anche ciò che possiamo chiamare “reciprocità ottica” [2]: un procedimento che lavora sulla separazione (e sul gioco) tra chi guarda e ciò che viene guardato, cioè tra l’osservatore e la scena osservata. Sorrentino, infatti,

²Pierpaolo De Sanctis, “Forme della sensualità. Il cinema di Paolo Sorrentino”, in *Divi & antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*, a cura di Pierpaolo De Sanctis, Domenico Monetti e Luca Pallanch, Laboratorio Gutenberg, Roma, 2010, p. 29.

³*È stata la mano di Dio*, 2021.

⁴Federico Fellini, intervista di Renato Barneschi, *Oggi*, 1983.

inserisce spesso inquadrature e movimenti di macchina inconsueti, che non seguono in modo rigido una sola logica di punto di vista. In questo modo la sequenza filmica viene scomposta: non siamo sempre e solo dentro lo sguardo del personaggio, ma nemmeno restiamo sempre e solo fuori a osservarlo dall'esterno. L'immagine, grazie a questi interventi (che possono essere più contemplativi oppure più legati al movimento), sfugge alla divisione netta e "binaria" tra due opzioni classiche: o vediamo ciò che vede il personaggio, oppure vediamo il personaggio dall'esterno. Nel cinema di Sorrentino queste due angolazioni esistono ancora, ma vengono continuamente rimescolate e rese meno stabili.

Di conseguenza, la camera in Sorrentino si comporta come un dispositivo molto libero, quasi fosse un corpo autonomo: può muoversi indipendentemente dallo spazio e dai personaggi, senza essere obbligata a seguire qualcuno o a adottare un unico punto di vista. Questa libertà, però, funziona proprio perché la macchina da presa deve restare invisibile: la sua autonomia è percepibile nei movimenti e nelle scelte di inquadratura, ma non deve diventare un elemento che interrompe apertamente l'illusione del film.

A questa autonomia motoria il regista associa un secondo espediente, ossia la riduzione della velocità dello scorrimento delle immagini, accentuandone la fotografia. Il ralenti diventa così uno strumento per scomporre la realtà, scolpire gli spazi e iconizzare le figure. Inoltre, l'uso di soggettive intrecciate alle oggettive catapulta l'occhio dello spettatore nel cuore della scena, facendolo percepire come parte di quel mondo, esposto agli sguardi puntati addosso.

L'esempio più significativo di questa modalità rappresentativa si trova nel piano-sequenza finale de *Il Divo*: l'ingresso di Giulio Andreotti nell'aula del palazzo di giustizia palermitano, dove si apre il processo per concorso esterno in associazione mafiosa. Qui non vi sono stacchi netti tra oggettive e soggettive, e questi lunghi piani-sequenza mirano di volta in volta al coinvolgimento fisiologico e sensoriale dello spettatore. Tali movimenti possiedono il potere di "sensualizzare" la visione: Sorrentino riesce infatti a farci percepire le distanze e le prospettive dei personaggi della storia, mantenendo al contempo una certa distanza, senza entrare mai completamente a farne parte.

Capitolo 3

Luca Bigazzi

Luca Bigazzi è stato il secondo direttore della fotografia di Paolo Sorrentino e con il quale il regista ha instaurato un rapporto stabile, ed è colui che ha firmato la fotografia della maggior parte dei film del regista, contribuendo in modo decisivo alla definizione del suo immaginario visivo.

Il debutto di Bigazzi nel cinema avviene prestissimo e senza scuola: nel 1983 firma la fotografia del suo primo film, *Paesaggio con figure* di Silvio Soldini, realizzato con l'energia di chi è giovane e il cinema lo impara facendo. Soldini, infatti, era un suo compagno di liceo. Bigazzi entra così nel cinema non attraverso un apprendistato "sui set degli altri", ma costruendo il mestiere dentro un laboratorio fatto di amicizie, cinefilia e urgenza produttiva.

Dalla metà degli anni '80 in avanti, la sua filmografia diventa un atlante del miglior cinema italiano degli ultimi decenni, non solo per quantità ma per qualità dei registi con cui lavora: Soldini rimane un riferimento fondamentale, ma Bigazzi collabora anche con Mario Martone, Gianni Amelio, Giuseppe Piccioni, Cipri e Maresco, Francesca Comencini, Abbas Kiarostami e Paolo Sorrentino.

Sul piano internazionale, una collaborazione che fa eccezione è *Copia Conforme* di Abbas Kiarostami. Eppure, anche dopo questa esperienza, Bigazzi rimane profondamente "italiano": nei luoghi che predilige e attraversa, ma anche nei modi di lavoro, legati a una pratica artigianale e concreta del set, a una sensibilità molto radicata negli spazi reali e nel rapporto diretto con la troupe e gli attori.

Nel corso della carriera ha vinto numerosi David di Donatello per la Miglior Fotografia, quattro dei quali per opere di Paolo Sorrentino: *Lamerica* di Gianni Amelio (1995), *Pane e tulipani* di Silvio Soldini (2000), *Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino (2005), *Romanzo criminale* di Michele Placido (2006), *Il Divo* di Paolo Sorrentino (2009), *This Must Be the Place* di Paolo Sorrentino (2012), *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2014).

3.1 Libertà e plausibilità della luce

Dentro "*La Luce Necessaria*"¹ Bigazzi viene raccontato non come un "pittore della luce", ma come qualcuno che subordina radicalmente il proprio ruolo al film: il suo compito non è esibire bravura, bensì capire di cosa il film abbia bisogno, e questa è già un'impostazione etica. Anche quando la sua fotografia diventa virtuosistica (e con Sorrentino lo diventa spesso), il virtuosismo non è mai fine a sé stesso: è una soluzione trovata per liberare il set, il regista e soprattutto gli attori.

Qui entra un concetto-chiave del suo stile: la plausibilità. Bigazzi insiste sul fatto che lo spettatore debba percepire come naturale ciò che guarda; non perché tutto debba essere "realistico", ma perché ogni film (anche non realistico) ha diritto a una luce che sembri appartenere al mondo narrativo, non all'apparato tecnico. È, infatti, una contraddizione solo apparente: film iperstilizzati, movimenti complessi, composizioni barocche, eppure una luce che cerca sempre di evitare l'effetto "set illuminato". Le immagini costruite da Bigazzi si fondano spesso su pochi interventi luminosi, ma molto mirati e incisivi: privilegiare fonti già esistenti (lampadine, neon, luce ambiente), soprattutto negli interni notte; evitare ingombri tecnici che bloccano il set; scegliere soluzioni semplici e flessibili, spesso nate dalla povertà degli inizi. Bigazzi racconta che l'invenzione continua, imposta dalla scarsità di mezzi, gli ha insegnato che tutto è possibile: ciò che all'inizio della sua carriera era un ostacolo (anche considerando che prima del suo primo film non aveva mai fatto davvero cinema) diventa col tempo un metodo. [5]

Il suo *modus operandi* nasce proprio dall'attrito tra limite produttivo e soluzione creativa. Non è un caso che molti registi lo descrivano come velocissimo: la velocità non è "fare in fretta", ma saper riconoscere la soluzione giusta prima che la macchina produttiva si inceppi.

3.2 La macchina da presa come corpo e come sguardo

Un tratto davvero strutturale del suo modo di lavorare è che Bigazzi è spesso anche operatore: non delega la camera come un puro dispositivo tecnico, ma la vive come un'estensione sensibile del corpo. Questa scelta è collegata direttamente al rapporto con gli attori: l'operatore è vicino, respira la scena, comunica senza parole, costruisce fiducia. Di conseguenza, molte decisioni che comunemente verrebbero attribuite alla fotografia si spostano dalle luci alle inquadrature: scelta delle ottiche, posizionamenti, traiettorie, distanza dal volto. La fotografia, in questa prospettiva, non è soltanto progettazione luministica, ma diventa soprattutto organizzazione dello sguardo della camera.

Proprio per questo Bigazzi tende a intervenire più sulle impostazioni e sul comportamento della macchina da presa che sullo schema luci: se, all'interno della stessa sequenza, la camera entra in un ambiente più buio, preferisce adattare l'esposizione ("aprire il diaframma in corsa"[5]) invece di riempire il buio con nuove luci. Una volta deciso lo schema luci, difficilmente ne modifica la disposizione non per pigrizia, ma per una scelta precisa di coerenza, di rispetto dei tempi del set e della libertà degli attori. In questo modo la camera assume davvero il ruolo di un occhio che si adatta. Allo stesso tempo, invece di ricostruire la luce a ogni cambio di asse, Bigazzi tende a mantenere una base coerente e a cercare l'angolo giusto attraverso lo spostamento della camera e il modo in cui attraversa lo spazio. In questo senso la sua fotografia può essere definita geografica:

¹Alberto Spadafora (a cura di), *La luce necessaria. Conversazione con Luca Bigazzi*, 2014.

nasce dall'orientamento negli ambienti, dall'attenzione ai luoghi e dalla percezione fisica degli spazi che il film abita.

Questa idea di camera "libera" e di luce non invasiva si lega direttamente a uno dei fili più concreti del suo lavoro: l'attenzione alle fonti quotidiane come lampadine domestiche, neon, luci pratiche. Se la macchina deve potersi muovere senza essere ostacolata e se gli attori devono restare padroni dello spazio, allora l'illuminazione non può trasformarsi in una gabbia tecnica. È qui che il ricorso a sorgenti leggere, reperibili e già presenti nella realtà diventa non solo una scelta estetica, ma una soluzione funzionale: una luce motivata, plausibile, che permette alla messa in scena di respirare. Bigazzi racconta infatti esperimenti artigianali con bank di neon e griglie per orientare e non disperdere la luce, soluzioni nate dalla mancanza di soldi poi diventate grammatica professionale.[5]

Capitolo 4

Le conseguenze dell'amore

“Progetti per il futuro: non sottovalutare le conseguenze dell'amore”

Le conseguenze dell'amore, Paolo Sorrentino, 2004

Le conseguenze dell'amore (2004) costituisce un momento decisivo nella filmografia di Paolo Sorrentino, in cui si definisce con maggiore evidenza la centralità dell'immagine come motore del racconto. Non è un semplice supporto della narrazione, ma un dispositivo capace di generare senso, atmosfera e regole percettive. Pur mantenendo una trama leggibile, il film lavora molto sulla percezione: guida lo spettatore a sentire lo spazio e tempo prima ancora di comprenderne fino in fondo le cause. È anche il film che inaugura la collaborazione tra Sorrentino e Luca Bigazzi come direttore della fotografia, collaborazione che diventa un asse centrale nella definizione dello stile del regista.

Titta Di Girolamo vive da anni in un hotel a Lugano conducendo una routine apparentemente vuota fatta di insonnia, sigarette, silenzi e un contatto familiare molto flebile. La sua immobilità è solo la superficie di un vincolo più profondo: Titta è costretto a riciclare denaro per la criminalità organizzata, depositando periodicamente in banca una valigia piena di contanti che gli viene consegnata secondo un rituale preciso. La sua vita, regolata da gesti ripetitivi e predeterminati, si incrina quando si avvicina a Sofia, la giovane barista dell'albergo. Nel tentativo di conquistarla compie un primo atto di trasgressione, sottrae centomila dollari da una valigia e le regala un'auto costosa. Da quel momento le conseguenze si moltiplicano. Sofia ha un incidente e Titta viene punito in modo brutale dall'organizzazione, fino alla morte. In questo arco l'amore non è trattato in senso romantico tradizionale, è piuttosto l'innescò che rompe un equilibrio costruito sull'anestesia emotiva e sul controllo, aprendo per un attimo la possibilità di relazione e di responsabilità.

4.1 L'hotel come universo chiuso

Il nucleo del film può essere letto come uno sguardo sulle vite sospese dentro un luogo che assorbe e neutralizza le identità. L'albergo non è un semplice scenario ma funziona come un contenitore di esistenze opache, “celle” ripetute e intercambiabili, un sistema di corridoi, stanze e soglie che

riduce le persone a presenze registrate, osservabili, classificabili.

In questo senso, la messa in scena non si limita a “mostrare” gli ambienti ma li organizza come una griglia mentale. Oggetti e corpi vengono collocati con precisione, fino a diventare elementi di un puzzle visivo in cui la composizione (assi prospettici, simmetrie, pieni e vuoti) è già racconto. La fotografia in questo senso è una forma di disciplina visiva, che stabilisce distanze, gerarchie e punti di vista. È una costruzione coerente con la natura del protagonista: Titta Di Girolamo è un uomo che sopravvive in uno stato di latenza, residuo di una vita consumata, esiliato dentro un tempo che sembra non divenire.

È già qui, dunque, che l’hotel e i suoi corridoi si configurano come non-luogo. È uno spazio abitabile ma non realmente vivibile, dove il tempo non produce trasformazione ma ripetizione. Questo principio anticipa la condizione di Titta che è un uomo che non decide, ma viene deciso. Non procede, ma scorre dentro un presente sterile, in cui ogni gesto esiste perché previsto.

La trama chiarisce progressivamente che l’inerzia di Titta non è solo depressione o misantropia ma è l’effetto di un potere che lo trattiene in un esilio. Il rituale della valigia, la consegna del denaro e il deposito in banca sono gesti narrativi ma anche gesti visivi, infatti la valigia diventa centro di gravità dell’inquadratura e dell’esistenza, un oggetto che rappresenta vincolo, ricatto e sorveglianza. [3, 4]

4.2 L’incipit del tapis roulant come manifesto visivo

Alla base dell’idea filmica sembra esserci la consapevolezza del potere delle immagini: non semplici illustrazioni della trama, ma forme che la prefigurano e la determinano. La prima inquadratura del film risulta fondamentale per comprendere il nucleo della storia. La lunga inquadratura fissa del corridoio, attraversato da un giovane trascinato dal tapis roulant mentre porta una valigia, impone allo spettatore una lettura spaziale e temporale prima ancora di qualsiasi informazione narrativa: linee rette, punto di fuga, ripetizione modulare delle luci, vuoto. È un’immagine che trasforma un gesto banale (attraversare un corridoio) in figura del destino, infatti il personaggio scorre senza decidere, come se l’ambiente fosse una macchina che trascina i corpi. Sul piano fotografico, la qualità della luce (fredda, ospedaliera) e l’uso di sorgenti artificiali rafforzano la sensazione di glacialità e controllo. La luce non abbellisce ma organizza, isola, sterilizza e soprattutto rende lo spazio un dispositivo che definisce i personaggi.

Un tratto distintivo della costruzione dell’immagine è la tensione tra la rigidità del protagonista (gesti minimi, volto trattenuto, postura controllata) e la mobilità della macchina da presa (carrelli, dolly, rotazioni)[1]. Il film risulta quindi meditativo e statico sul piano dell’azione, ma dinamico sul piano della visione. L’immagine, più che il personaggio, si muove e pensa. Qui è utile richiamare una considerazione di Bigazzi sul proprio metodo: anche nei piani sequenza e nei movimenti complessi, egli concepisce il set come un ambiente “inquadrabile a 360°”, in cui le luci vanno nascoste e l’inquadratura (scelta e controllata dall’operatore) è decisiva per orientare lo sguardo dello spettatore. In questa logica, le luci pratiche (lampade, neon, punti luce già presenti nello spazio) diventano spesso parte integrante della fotografia, operano da sorgenti narrative che fanno funzionare il racconto. [5]

L’uso del rallenti (nelle fasi in cui affiora la possibilità dell’amore e, con essa, il turbamento) interviene come segnale di soggettivazione, il tempo non è più solo misura narrativa ma superficie psicologica. È come se l’immagine, rallentando, rendesse percepibile la crepa nel regime di controllo di Titta, il tempo costringe a sostare in ciò che il personaggio vorrebbe evitare. [6]

Il film gioca spesso con raccordi che destabilizzano la certezza dello sguardo: falsi raccordi di sguardo, campi/controcampi che non ricompongono pienamente lo spazio, micro-disallineamenti che rendono i luoghi sfuggenti quanto le identità che li abitano. In questa cornice, anche il voice over assume una funzione precisa: non è semplice commento, ma un atto che coinvolge lo spettatore come destinatario.[4]

Uno dei motivi visivi più significativi è la ricorrenza di finestre, vetrate e superfici riflettenti in prossimità di Titta. Lì si condensa uno dei temi centrali: interno ed esterno vengono interpretati come esclusione e inclusione. Titta guarda fuori, ma il suo sguardo resta confinato, la finestra è come un varco potenziale e insieme barriera reale. È una soluzione semplice ma molto potente, perché trasforma un elemento scenografico in figura di condizione esistenziale, dissociato dal mondo Titta finisce per essere dissociato anche da sé. La riflessione e la trasparenza diventano quindi promessa e condanna, vedere non significa partecipare.

4.3 L'incontro con Sofia e il processo

L'incontro con Sofia viene rappresentato come evento perturbante perché introduce la possibilità (per lui quasi intollerabile) di una deviazione. È qui che si comprende il senso del rallenti e delle alterazioni temporali non solo come abbellimento, ma come indice di soggettivazione. Il tempo rallenta quando il controllo vacilla; la macchina da presa registra l'insorgere del turbamento prima ancora che il personaggio lo ammetta. Narrativamente, l'atto decisivo coincide con il regalo dell'auto ottenuto sottraendo denaro dalla valigia. Proprio perché Titta intuisce la pericolosità del gesto, esso assume un valore drammatico, diventare finalmente soggetto delle azioni significa esporsi. Ma l'incidente di Sofia e la reazione del sistema criminale mostrano che l'ipotesi di amore non può crescere in uno spazio costruito per neutralizzare la vita.

La sequenza dell'interrogatorio/processo è uno dei vertici in cui costruzione dell'immagine dove coreografia degli spazi e trama coincidono. In termini narrativi, è il momento in cui Titta viene ricondotto al centro del dispositivo di controllo: il corpo che si muove lungo corridoi, ascensori, hall e sale conferenze diventa il corpo guidato verso la sentenza. La durata e il movimento dichiarano che il film sta scegliendo una posizione e la impone allo spettatore. La potenza della scena sta nella mobilità della macchina a fronte dell'immobilità esistenziale del personaggio, il film può apparire statico nelle azioni, ma diventa dinamico nello sguardo. [7]

Per questa scena è stato prediletto da Bigazzi l'utilizzo di una camera a mano che utilizza per i quasi otto minuti di piano sequenza, egli spiega di preferire l'"imperfezione" della camera a mano. Questa posizione illumina il senso della sequenza: nel momento in cui il potere stringe il protagonista, l'immagine non deve diventare troppo levigata o astratta ma deve restare umana, faticata e concreta. Il tremolio non è più un difetto ma è il segno distintivo di uno sguardo che accompagna e insieme espone, mettendo lo spettatore dentro un percorso inevitabile. Sul piano della fotografia, si ha una luce che non accoglie ma isola e che rende il percorso un processo di spoliamento, fino al salone in cui campeggia la scritta (sarcastica e crudele) del convegno medico sull'ipertrofia prostatica. [5]

La trama, quindi, conduce Titta verso una punizione che è anche una figura visiva estrema ovvero il corpo inglobato nel cemento. Qui il film porta a compimento la propria idea di immobilità: il protagonista, che per tutto il racconto è stato come bloccato in un presente senza divenire, diventa letteralmente fissato. Alla geometria interna dell'hotel si contrappone la luminosità della cava, spazio aperto ma ugualmente disumano, privo di vita, come se l'esterno non fosse liberazione bensì un'altra forma di vuoto. Il corpo calato nel calcestruzzo sintetizza la parabola

del protagonista: la ribellione coincide con la scelta di passare da una morte “virtuale” (l’esistenza sospesa e amministrata da un potente) a una morte effettiva, che paradossalmente restituisce senso e identità proprio nell’atto della fine. In termini di costruzione filmica, l’ultima parte mostra anche la capacità di Sorrentino di giustapporre registri, infatti alla ossessione del piano sequenza e delle carrellate lunghe si innesta la frattura del montaggio.[4, 8]

Capitolo 5

Il Divo

“I divi non muoiono mai sopravvivono a sé stessi. Come vampiri: si rintanano e agiscono nell’oscurità, vivono nutrendosi dell’essenza vitale di altre creature di cui sono avidi”

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

Uscito nel 2008, *Il Divo* si colloca come una tappa centrale nella filmografia di Paolo Sorrentino, perché porta il tema del potere politico al massimo grado di esposizione formale e di costruzione spettacolare. Nel cinema di Sorrentino il potere non è solo un contenuto narrativo, ma una struttura: un insieme di rituali, posture, spazi e dispositivi visivi che definiscono i personaggi e li espongono, inevitabilmente, al movimento alterno di ascesa e caduta. In questa prospettiva *Il Divo* rappresenta un passaggio particolarmente significativo, perché mette in scena il potere come spettacolo e come enigma, seguendo dall’interno i suoi meccanismi e trasformandoli in materia di regia, composizione e luce.

Sorrentino sceglie di raccontare l’Italia dei primi anni Novanta dal punto di vista del potere politico, seguendo uno dei suoi strateghi più abili e controversi, Andreotti, e osservando dall’interno i meccanismi con cui quel potere si conserva, si difende e si riformula. La decisione di affrontare un personaggio di questo tipo nasce da un lavoro di analisi e studio molto accurato e dopo averlo incontrato due volte. [3]Ciò che lo attrae è proprio la complessità di quelle dinamiche, insieme alla natura chiaroscura di una figura che ha inciso profondamente sulla storia italiana.

Proprio perché Andreotti è una figura già “consumata” dall’esposizione mediatica, il film non punta a scoprire nuovi fatti o a costruire una spiegazione definitiva, ma a cambiare la forma dello sguardo su quel materiale. La scelta di attenersi ai fatti assume così un valore critico: ciò che conta non è aggiungere informazioni, ma riorganizzare ciò che è già noto attraverso un dispositivo di regia e di ritmo. Per questo Sorrentino affida la lettura del potere soprattutto al montaggio: invece di ricomporre una verità unica e lineare, scompone Andreotti come un monolite e ne moltiplica i profili, in una costruzione quasi “cubista”[9] che espone contraddizioni e angolazioni diverse senza chiuderle in una soluzione. Anche episodi altamente simbolici, come il presunto bacio Andreotti–Riina, non funzionano come prove da verificare, ma come racconti in competizione, che rivelano il rapporto tra potere e immagine. In questa prospettiva il cinema serve a rimontare Andreotti: non a spiegarlo definitivamente, ma a mostrare come il potere si

organizza, si racconta e si protegge attraverso le proprie immagini.

5.1 Dalla cronaca alla visione

Il film sceglie di collocare Andreotti nel momento in cui il suo potere è al culmine e di seguirlo lungo il tratto che conduce alla decadenza. La narrazione tiene insieme, da un lato, la materia processuale e i riferimenti alla realtà e, dall'altro, l'invenzione e una forte componente visionaria. In questo modo Sorrentino non si limita alla dimensione pubblica del personaggio, ma introduce anche una dimensione privata, che contribuisce a renderne più ambigua la percezione.[4]

Pur partendo da elementi reali, Sorrentino tende a prendere le distanze dall'impianto biografico e documentaristico e costruisce un'immagine di Andreotti, e del potere di cui è incarnazione, che scivola spesso nell'inverosimile e nel grottesco. Il suo "divo" sembra allora raccogliere tratti già presenti in figure precedenti del suo cinema. Di Tony Pisapia conserva una certa immoralità, mentre di Titta Di Girolamo riprende il rigore e l'immobilità. A legare questi personaggi, e anche Andreotti, è soprattutto una solitudine di fondo, dentro cui ciascuno si riflette, insieme a quella fase di declino che in Sorrentino accompagna sempre il rapporto con il potere.

Il Divo si concentra sul momento terminale della parabola andreottiana, soffermandosi sull'ultimo dei suoi sette governi, sulla mancata elezione alla Presidenza della Repubblica e sul processo per associazione a delinquere di tipo mafioso.

5.2 La maschera di Andreotti

Già l'incipit suggerisce l'idea di una maschera che non può che apparire deformata. Dal buio dell'inquadratura emerge la figura incurvata del "divo" e l'atmosfera si impone subito come vampirica, scura e misteriosa[3]. Il film si apre con il volto di Andreotti attraversato dagli aghi dell'agopuntura: un dettaglio che, in superficie, rimanda a una fragilità fisica e al tentativo di controllare il dolore. Ma l'immagine funziona anche in senso simbolico, perché richiama un'iconografia religiosa di sofferenza e sacrificio, quasi una rielaborazione della corona di spine[10]. Fin dall'inizio, quindi, la figura politica viene collocata in una dimensione ambigua: insieme corporea e sacralizzata. L'appartamento è mostrato spesso in ombra, con le finestre rigorosamente chiuse, e l'impressione è quella di una vita sospesa, di una morte non morte del protagonista, "i divi non muoiono mai, sopravvivono a sé stessi"¹. Questa impostazione iniziale non è solo narrativa: anticipa una precisa regola percettiva del film, in cui l'oscurità diventa un principio di rappresentazione del potere.

Il film attraversa la serie di omicidi di quegli anni, tra cui quello di Aldo Moro, e li colloca spesso nella notte, come se l'oscurità fosse insieme fisica e morale, la stessa oscurità che avvolge i mandanti. Una particolare attenzione viene dedicata alla strage di Capaci, evocata attraverso scene simboliche, potenti e ricorrenti, che tornano come un incubo a cui il protagonista sembra costretto a ritornare. Le immagini risultano deformate e deformanti, condensate in poche inquadrature che, anche grazie all'uso del rallenti, assumono un valore figurativo e quasi emblematico. È come se quelle visioni incoronassero una serie di stragi che rimangono un giallo irrisolvibile, proprio come quelli che Andreotti ama leggere e di cui strappa la pagina con il nome dell'assassino. La morte,

¹Vigni F., *La maschera, il potere, la solitudine: il cinema di Paolo Sorrentino*, cit., p. 133.

quindi, è un tema costante, muoiono tutti eppure Andreotti, quasi come un Conte Dracula, resta in piedi.

Dopo l'interludio storico e il montaggio concitato di morti e cadaveri, una delle prime immagini che interrompe quella scia è il dettaglio di una pasticca di aspirina che cade e si scioglie nell'acqua. Da lì si torna nello spazio privato, dove Andreotti viene ripreso nascosto dietro il lampadario della cucina. Il volto non è mostrato in modo diretto e questo sembra alludere al fatto che un volto solo non basta, che ce ne siano molti, come suggeriscono anche i soprannomi che gli sono stati attribuiti. Dopo la sequenza degli omicidi, questa scelta visiva diventa carica di senso, perché sembra suggerire l'ombra di un possibile collegamento e il mistero di chi resta fuori campo.

Anche in questo senso Andreotti viene avvicinato a una figura vampirica. La luce è qualcosa che evita, e lo si vede mentre spegne con cura le lampade, quasi come se volesse spegnere anche ciò che tenta di illuminare i lati oscuri del suo potere. Vive di notte e di notte compie anche le sue passeggiate. La fotografia di Bigazzi insiste su tonalità livide e ombrose e, attraverso la scarsa illuminazione e i luoghi chiusi, disegna corpi e volti che tendono al deforme e alla caricatura.

5.3 I rituali del potere

Una scena cruciale per visualizzare il potere andreottiano è quella della festa da Pomicino, organizzata nella villa per l'insediamento del nuovo governo Andreotti. Qui la macchina da presa si muove come uno spettro e, attraverso un piano-sequenza, attraversa le stanze dove la gente balla fino a raggiungere Andreotti, che viene mostrato ancora una volta statuario mentre stringe mani.

La macchina da presa di Sorrentino danza letteralmente nei corridoi del potere e, seguendo i corpi e i passaggi tra le stanze, mette a nudo rituali grotteschi e posture servili. La costruzione è circolare e senza stacchi, la sequenza finisce dove inizia e chiude con un'ironia che restituisce la distanza del regista da quel mondo, ma anche la sua attrazione per la sua teatralità. La musica diegetica è essenziale per dare ritmo e per trasformare la scena in un vero dispositivo di spettacolo.[5]

Nella villa si svolge anche la cena in cui gli viene chiesto di accettare la candidatura alla Presidenza della Repubblica e dove lui risponde "so di essere di media statura ma non vedo giganti intorno a me". È una battuta che conferma l'idea di un personaggio che parla poco, ma misura le parole con precisione, spesso con un'ironia tagliente.

La scena può essere accostata a un'*Ultima Cena* [3], con Andreotti nella posizione del Cristo. La luce è volutamente dichiarata e mira alla spettacolarizzazione, illumina i personaggi disposti intorno a lui come discepoli, come se fossero su un palcoscenico. La macchina da presa avanza con un carrello, poi gira intorno alla tavola e finisce per inquadrare i personaggi anche di spalle, come se volesse suggerire un lato oscuro di ciò che si sta preparando. Come nell'*Ultima Cena*, si percepisce un equilibrio sul punto di spezzarsi e un tradimento imminente.

5.4 Teatralità e composizione

Da questa e da molte altre sequenze emerge quanto il film sia attraversato da una teatralità insistita e cercata, che passa dalle luci esplicite e quasi da riflettore fino a gesti più sottili come gli sguardi in macchina. Attraverso questi sguardi Sorrentino codifica i personaggi e li carica

di un significato preciso. In questo contesto lo sguardo in camera non rompe l'artificio, perché l'artificio è già dichiarato e la messa in scena è volutamente esibita. Le inquadrature diventano così sempre più simmetriche e la composizione tende a riportare Andreotti al centro, come se l'immagine stessa dovesse continuamente ribadire la sua posizione.

Il movimento vorticoso del potere, però, a un certo punto rallenta e si blocca. Questo trova una metafora efficace nell'intrappolamento di Andreotti in auto. È seduto in una macchina ferma, mentre gli uomini della scorta, in ralenti, cercano di aprire la portiera senza riuscirci. Il suo volto è visto attraverso il vetro rigato dalla pioggia e questa immagine restituisce bene la tensione all'occultamento che lo definisce, insieme alla sua appartenenza a un mondo d'ombra. Sul respiro affannato degli uomini si innesta la voce del pentito Mannoia, che inizia a rivelare l'intreccio fitto tra politica e Cosa Nostra. Curvato su sé stesso, quasi ingobbato dai segreti, Andreotti continua a tirare le fila e a calcolare ogni mossa da fermo. Nessuno, nemmeno chi gli sta vicino, sembra davvero in grado di comprenderlo fino in fondo, perché lui stesso appare come un segreto. Un'altra scena chiave è quella in cui Scalfari chiede se le accuse nei confronti di Andreotti siano frutto del caso o di coincidenze, e proprio lì il senatore rilancia con abilità il suo ruolo di mediatore, spostando l'asse della conversazione e ribaltando i rapporti di forza. Anche qui il regista lavora non solo con il linguaggio, ma con la macchina da presa, scegliendo uno scavallamento di campo che trasforma visivamente la relazione accusatore-accusato.

La verità, o almeno una sua dichiarazione, arriva nella sequenza-manifesto costruita in modo apertamente teatrale. La macchina da presa avanza verso Andreotti mentre è illuminato nella sua intimità domestica. La simmetria degli oggetti attorno a lui rafforza l'idea di una scena quasi speculare, come se stesse guardando sé stesso. In un crescendo in cui perfino lui perde la compostezza, si autoaccusa degli omicidi e delle stragi, poi l'oscurità torna a inghiottire tutto. È un momento che funziona come catarsi del film.

Quando viene estromesso dal potere politico, Andreotti sembra estromesso anche da sé stesso, e la vita che ha condotto appare come qualcosa che non gli appartiene più. Questo decadimento emerge anche nella sua fisicità, che sembra farsi sempre più fragile e spenta. Tessera dopo tessera e confessione dopo confessione, il puzzle dei rapporti tra politica e mafia si compone fino a raggiungere un apice nella scena del bacio tra Andreotti e Riina, che Sorrentino mette in immagine attraverso la testimonianza del pentito Di Maggio. La composizione è simmetrica, con due primissimi piani frontali alle estremità del quadro, e i due avanzano l'uno verso l'altro quasi come in un western, scambiandosi un bacio a destra e a sinistra.

Nel corso del film l'immagine del potere, inizialmente sacralizzata e divinizzata, subisce una deformazione grottesca che conduce Andreotti verso una specie di stato di fanciullino. Questa dimensione emerge attraverso segni precisi, dalla sovrapposizione del suo volto a quello di un bambino gigante che domina la parete nell'appartamento del bacio con Riina, alla statua del bambino nel suo appartamento su cui la macchina da presa si sofferma, fino alla telefonata alla moglie al Cremlino, in cui Andreotti le chiede di pronunciare parole che mettono in risalto il suo difetto di pronuncia. Attraverso questo infantilismo i tratti grotteschi del potere sembrano attenuarsi e affiora una forma di umanizzazione, anche se solo accennata. Un esempio è la scena nella casa sempre oscura in cui Andreotti e la moglie guardano sul divano la televisione con *"I migliori anni della nostra vita"* di Renato Zero. Qui un dolly si sofferma sui coniugi seduti vicini e si percepisce un semplice avvicinamento umano della donna verso il marito, anche se poi tutto tende a ricomporsi subito.

5.5 La messa in scena del potere

Il Divo finisce per presentarsi come lo spettacolo dello spettacolo, una recita della recita, un artificio in cui Andreotti è insieme artefice e attore della messa in scena di sé. La teatralità attraversa tutto il film e si manifesta sia nella scelta delle luci, a volte molto esplicite e diegetiche, sia negli sguardi in macchina dei personaggi, che evidenziano il gioco della finzione. Sono sguardi che chiamano in causa lo spettatore e lo spingono a riflettere, perché il film non chiede mai un'adesione passiva. Questa costruzione passa dall'accuratezza dell'immagine alla geometricità della composizione, dai contrasti e cambiamenti di luce ai movimenti di camera costanti, che rendono lo sguardo mai stabile e sempre in fluttuazione.

5.6 L'epilogo

Il film si chiude con un piano-sequenza complesso, costruito attraverso carrello, panoramica e dolly, e attraversato da un continuo passaggio tra inquadrature oggettive e soggettive, una soluzione particolarmente cara a Sorrentino. Dopo un montaggio rapido che alterna il viaggio a Palermo, la preparazione del processo, i giornalisti e le preghiere del protagonista, arriva il giorno dell'udienza. Andreotti affronta i flash dei fotografi che scattano verso la camera e, da quel momento, la regia si affida a una sequenza a inquadratura unica.[7]

La camera lo segue lungo un corridoio, preceduta da un fotografo e accompagnata da un cancelliere. Quando l'usciera apre la porta dell'aula, il movimento della macchina permette ad Andreotti di uscire dal campo e lo sguardo si trasforma in soggettiva, così che lo spettatore entra nello spazio del tribunale attraverso gli occhi del protagonista, mentre presenti e fotografi guardano direttamente in camera. Subito dopo, Andreotti rientra nell'inquadratura e la visione torna a essere oggettiva. Saluta gli avvocati, poi la camera lo lascia sul margine del quadro e ruota verso il banco del giudice, fino a ricomporre nuovamente la sua figura nello spazio dell'aula.

Andreotti si alza, viene invitato a sedersi e l'inquadratura stringe progressivamente fino al medio primo piano. Infine, mentre una voce lo definisce "male assoluto", la camera arriva al primissimo piano della sua "maschera" e il film si chiude sui titoli di coda. Ancora una volta il long take non serve soltanto a seguire il personaggio, ma a far percepire allo spettatore lo scarto tra visione esterna e sguardo interno, lasciando sospesa l'interpretazione e mantenendo intatto l'enigma. Sorrentino lascia che l'enigma rimanga un enigma e affida allo spettatore, che condivide il punto di vista di chi amministra la giustizia seduto al banco, il ruolo di unico giudice. La macchina da presa resta fissa sul primo piano frontale di Andreotti, che fino alla fine rimane avvolto nel mistero.

5.7 Icone della storia come incubo ricorrente

Sorrentino, in questo film, sceglie di partire soprattutto dalle immagini e di farle lavorare come nucleo del racconto. Non ricostruisce la cronaca in modo lineare, ma fa riemergere a più riprese quei fatti che, nel discorso pubblico, sembrano spesso scivolare nell'ombra o essere tenuti ai margini. Per questo inserisce più volte, come ritorni improvvisi, alcune icone visive molto riconoscibili, tra cui le immagini di Aldo Moro e, soprattutto, quelle legate all'attentato a Falcone, con la macchina che diventa un segno concreto e difficile da rimuovere.[10]

L'effetto è fortissimo e quasi disturbante. Queste immagini non sono semplici riferimenti storici,

ma entrano nella messa in scena come presenze che insistono, come se si ripresentassero sempre uguali e sempre più pesanti. Per Andreotti assumono la forma di incubi ricorrenti, capaci di incrinare la sua apparente immobilità e il suo controllo. Allo stesso tempo colpiscono anche lo spettatore, perché Sorrentino conosce bene la forza spettacolare dell'immagine e la sua capacità di imprimersi nella memoria. In questo modo il film fa coincidere la dimensione pubblica della storia con un ritorno privato e ossessivo, dove ciò che viene rimosso riesce comunque a riaffiorare.

5.8 La scelta dell'oscurità

Bigazzi racconta che per costruire l'identità visiva del film non si è basato soltanto sui suggerimenti della sceneggiatura, ma anche sulla sua esperienza personale e sul suo ricordo, cercando di trasferire una percezione sensibile dentro l'immagine cinematografica. Gli anni di Andreotti vengono associati a un clima buio e per questo anche i personaggi risultano talvolta scuri e minacciosi.

In *Il Divo* Bigazzi si trova di fronte a un'esigenza precisa, imposta dalla sceneggiatura e dal regista, che è quella di lavorare con meno luce. L'appartamento di Andreotti doveva essere immerso nell'oscurità e questa idea nasce anche da un incontro con Andreotti, che aveva le persiane chiuse persino in pieno giorno nel suo ufficio. Per Bigazzi, dunque, l'immagine fotografica del film deriva da una rianalisi attenta e da un'osservazione della realtà, che poi viene trasformata in scelta stilistica.[5]

Capitolo 6

This Must Be The Place

“Lo sai qual è il vero problema, Rachel?

Quale?

Che passiamo senza neanche farci caso dall'età in cui si dice

"un giorno farò così..." all'età in cui si dice *"è andata così..."*”

This Must Be The Place, Paolo Sorrentino, 2011

This Must Be the Place esce nelle sale nel 2011 e si inserisce in una fase della filmografia di Sorrentino in cui il viaggio diventa una vera struttura di pensiero, prima ancora che una scelta narrativa. L'idea del film nasce infatti da un viaggio in America compiuto dallo stesso regista e, in seguito, diventa anche l'avventura che Cheyenne attraversa nel corso della storia. In un'intervista Sorrentino descrive il viaggio come il luogo ideale da cui può prendere forma un film, perché è uno spazio mentale particolare, una sospensione che accende l'unico sentimento necessario per cominciare a ideare, “il viaggio è quella zona di sospensione che accende l'unico sentimento necessario per mettersi a ideare un film: l'euforia”¹. Non a caso questo progetto ha richiesto un arco di tempo piuttosto lungo, dall'ideazione fino all'uscita in sala sono passati tre anni. Il viaggio, in questo senso, non è soltanto un'ambientazione o un pretesto narrativo, ma il contesto in cui certe emozioni si intensificano, la curiosità, la malinconia, la fatica, come se lo spostamento fisico rendesse più evidenti gli stati interiori. [4]

Il cinema di Sorrentino parte spesso da un'emozione forte e ha bisogno di un'adesione totale, quasi viscerale, al progetto. In *This Must Be the Place* la linea ironica si costruisce anche attraverso una contrapposizione netta. Sorrentino immagina la quotidianità degli ex capi nazisti da anziani, ormai ridotti a una vita sedentaria e apparentemente ordinaria, nonostante siano stati responsabili dello sterminio di un'intera popolazione. È un cortocircuito che avvicina l'Olocausto al suo opposto, cioè a un mondo “pop”, creando un contrasto continuo tra la serietà del tema e l'universo visivo e tonale in cui il film sceglie di muoversi. Proprio questo equilibrio fragile rende il viaggio ancora più carico, perché mette Cheyenne dentro un percorso che non può restare solo atmosferico, ma deve diventare inevitabilmente confronto. [4]

¹Paolo Sorrentino, *Tutto quello che ho visto*(e nel film non vedrete, in "Il Venerdì di Repubblica."

6.1 Il viaggio come road movie e formazione di Cheyenne

Il viaggio diventa il momento dell'impresa, ma anche della scoperta della vita e dei suoi valori. È lo spazio in cui si mettono alla prova le proprie capacità e, soprattutto, in cui si acquisisce una forma diversa di conoscenza di sé. In questa direzione Sorrentino attiva molte delle pratiche tipiche del road movie americano e del romanzo di formazione [4]. Il viaggio non è soltanto spostamento geografico, ma percorso di crescita di Cheyenne, che appare come un "bambino" un po' invecchiato, sospeso tra l'adolescenza e una vecchiaia precoce. Sorrentino ricalca inoltre un immaginario che richiama il cinema americano nelle ambientazioni, nei temi e nelle atmosfere, come se strade, motel, diners e orizzonte aperto fossero non solo uno scenario, ma un lessico, un modo di scrivere il personaggio attraverso lo spazio.

Cheyenne mantiene anche tratti che appartengono ai personaggi sorrentiniani, uomini immersi nella solitudine, leggermente infantili e torturati dal proprio passato. Sono personaggi che sembrano proteggersi dietro una maschera, una superficie che serve a schermare la disgregazione della propria identità. Anche in questo film l'incipit è decisivo. Già dalle prime inquadrature Cheyenne appare malinconico e stralunato, si trucca e si veste ancora come una rockstar ma in realtà è tutt'altro, ingabbiato nel proprio passato e immerso in un torpore depressivo. In quella maschera fatta di trucco sembra cristallizzarsi la sua vita e Cheyenne si presenta come il fantasma di se stesso. Dopo essersi allontanato dal palcoscenico e dalla musica vive quasi soltanto nel ricordo di ciò che è stato, abita un presente immobile che continua a riflettersi su un passato senza aprirsi a una prospettiva di futuro. È rintanato in una villa a Dublino asettica e aliena, poco vissuta, come se fosse priva di calore umano. Il suo corpo è precario e incerto, quasi da vecchio, ma il modo di fare rimane fanciullesco nella voce, nella risata, nella purezza e nella gentilezza d'animo. Il tempo per lui sembra essersi fermato nella sua incapacità di rimettere insieme i pezzi della propria anima. Continua a vestirsi da adolescente e a comportarsi come tale, ma è tormentato dal senso di colpa per due fratelli morti per un'adesione eccessiva ed esasperata ai testi delle sue canzoni. Eppure, pur avendo un dolore così ingombrante alle spalle, è incapace di fare i conti con il passato, la realtà per lui è soprattutto causa di disturbo. Si è arreso alla sua condizione come si è arreso alla vita, che affronta come un ingombro schiacciante. [4]

Il protagonista trascina sempre con sé lo stesso carrellino e l'oggetto assume un valore simbolico forte. Da un lato è il segno del passato, del fardello che sente costantemente alle spalle, dall'altro rappresenta anche il vuoto del presente, le giornate consumate a vagabondare tra pochi amici e luoghi deserti come la piscina, la casa, il supermercato, il bar. Sono spazi mai davvero abitati e proprio per questo quasi inabitabili. Il vuoto degli ambienti si riflette anche nei personaggi intorno a lui, come Mary, diventata molto amica di Cheyenne e anche lei sembra incapace di prendere decisioni ed è priva di energia vitale, la sua storia insiste su una perdita che la definisce[4]. Mary è orfana di padre e ha un fratello che da tempo si è allontanato da lei e dalla madre, la quale ogni giorno lo aspetta alla finestra, in una sospensione che rende l'assenza quasi un'abitudine. Cheyenne resta orfano del padre, da cui si era distaccato da ragazzo senza un motivo davvero chiaro e senza aver mai avuto la forza di ricucire i rapporti. La morte del padre viene comunicata attraverso una telefonata e il filo rosso del telefono diventa un segno evidente, un legame sottilissimo, forse l'unico che può ancora tenerlo unito a ciò che ha rifiutato[4]. Di fronte alla salma Cheyenne rimane attonito. Del padre gli restano i diari, dove sembra concentrarsi il senso di un'intera vita che lui non ha mai davvero conosciuto. Proprio dopo aver sperimentato il vuoto dell'orfanezza viene però spinto da un desiderio che lo mette in moto.

Nel rapporto tra Mary e Cheyenne si legge una dinamica simile e quasi complementare. Lei tende a rivedere in lui una figura paterna, qualcuno a cui assomigliare e da imitare persino

nell'abbigliamento. Lui intravede in lei la possibilità di “fare il padre”, di sentirsi guida e protettore. Ognuno cerca qualcun altro, e in questa costellazione anche Jane, la moglie, è una presenza decisiva perché lo accudisce e lo motiva giorno per giorno, come se fosse la forza che lo tiene ancora legato alla terra. In parallelo, alcune letture critiche insistono proprio su questo aspetto, sull'idea che Cheyenne finisca per rappresentare una generazione che fatica a diventare adulta, non tanto per infantilismo gratuito, quanto per resistenza a fare i conti con qualcosa di ingombrante e doloroso, e per una sensazione di essere fuori posto in un mondo in cui si è adulti quasi per caso.

6.2 Il piano sequenza del concerto e il passato che invade il presente

Le relazioni tra i personaggi sono inserite in un gioco di prospettive in cui gli elementi sembrano fluttuanti e mobili. Questo emerge in modo emblematico nella sequenza del concerto di David Byrne, a cui Cheyenne assiste appena arrivato in America. La scena è costruita come un unico piano sequenza. All'inizio si vede una donna seduta nel salotto di casa, in un'atmosfera anni '50-'60, mentre si ascolta *This Must Be the Place*² e lei accenna a muoversi a ritmo.[4] In seguito la camera arretra e amplia il campo e la natura artificiale dell'immagine viene svelata, perché quel salotto è in realtà un grande riquadro sullo sfondo del palco, con Byrne e i musicisti ai lati. Durante l'esecuzione l'immagine retrostante cambia assetto, si inclina, si solleva sopra le teste dei musicisti e avanza verso il pubblico, come se il passato prendesse fisicamente spazio e si imponesse sul presente, arrivando persino a sovrastare la band e la sala. Quando la macchina da presa si gira e cerca Cheyenne tra la folla, lui appare immerso tra gli altri eppure tremendamente solo, e questa solitudine si legge nel volto.[7]

Anche la luce costruisce la stessa idea. Da una parte il palco è pieno di riflettori e Byrne risulta nettamente esposto, dall'altra Cheyenne resta in ombra, come se il film mettesse a confronto l'astro del pop ancora in alto e l'eroe decaduto. La complessità di questa sequenza non è stata solo narrativa, ma anche pratica e tecnica. Per realizzare questo pianosequenza è stata necessaria la presenza di una pedana mobile che cambiava funzione durante il movimento, obbligando a pensare la luce come un sistema che si adattasse senza perdere coerenza.[5] La pedana doveva avere una luminosità propria mentre attraversava lo spazio e, allo stesso tempo, non doveva interferire con l'illuminazione pensata per i musicisti. Per questo si è lavorato con fonti di luce nascoste e con elementi che permettessero alla struttura di “vivere” di luce autonoma, e nel momento in cui passava sopra le teste dei musicisti l'assetto doveva trasformarsi, alcune luci si spengnevano, altre si riconfiguravano in modo che la pedana non raccogliesse e non alterasse la luce del palco. Quando il movimento di macchina arrivava molto vicino al volto di Cheyenne, il problema diventava ancora più delicato. Bisognava isolare il pianto e l'emozione senza accendere l'intera platea, e la soluzione passava per un intervento minimo, controllato, attivo solo quando la camera era abbastanza prossima da non coinvolgere chi sta attorno.[11]

Il risultato è un volto che emerge dal buio senza trasformare la folla in un fondale illuminato, e la crisi interiore diventa letteralmente visibile attraverso una scelta luminosa.

²*This Must Be the Place*, Talking Heads (1983).

6.3 Viaggio, incontri e paesaggio come allegoria

A partire da quel momento Cheyenne decide di partire e il viaggio diventa fisico e spirituale. Serve a riattraversare il proprio passato, da cui si sente ancora intrappolato, e a cercare il torturatore del padre durante l'Olocausto. Si trasforma quindi in un processo di iniziazione e di apprendimento. La strada della vendetta diventa anche strada della conoscenza, accompagnata da canzoni rock e dal voiceover della lettura dei diari del padre. È attraverso quelle pagine che Cheyenne si riappropria pezzo per pezzo di un passato che non conosce, imparando anche a fare pace con ciò che è stato. È lungo il viaggio che, questa volta davvero solo, torna a ricostruire un rapporto con l'umanità tramite i vari incontri, come se ogni figura incontrata fosse una traccia di vissuti, una solitudine che risuona con la sua. Anche questa dimensione viene spesso letta come un viaggio senza fretta, in cui riconoscersi e rimettersi in pari con i traumi diventa più importante della meta, e in cui ci si può accordare per un momento con altre vite, con persone incontrate quasi per caso, dentro un paesaggio che sembra assorbire e restituire stati d'animo. [4]

Arriva anche a Rachel, la nipote del persecutore del padre, vedova di un militare e madre di un figlio. Rachel è segnata dall'orfanezza, è senza padre, trasferitosi lontano senza fare ritorno, ed è madre di un bambino che cresce senza padre. Il tema dell'orfanezza ritorna con forza. Nella privazione di affetto e vicinanza genitoriale ognuno cerca un sostituto, e Thomas chiede a Cheyenne di suonare "*This Must Be the Place*"² quasi come lo chiederebbe a un padre. Anche Rachel finisce per affidarsi a Cheyenne in confessioni intime, mentre lui sente sempre più il vuoto della non-paternità, una paternità che gli sarebbe necessaria anche per comprendere davvero il rapporto con il proprio padre. Il viaggio diventa allora un percorso di consapevolezza e riappacificazione attraverso gli spazi sconfinati americani fatti di grandi strade, diners e motel, spesso desolati e talvolta tristi. Questi luoghi vengono mostrati con camera in volo, totali e campi lunghi che rendono lo spazio infinito, sinuoso nelle curve e insieme vuoto e solitario. Lo spazio scenico diventa un'allegoria del vuoto esistenziale, familiare e relazionale che tutti i personaggi sperimentano, e proprio da questo vuoto nasce l'impulso a muoversi e ad agire. [4]

6.4 Aloise Lange, il gelo e la chiusura del percorso

Dentro questo senso di vuoto assoluto e di gelo si colloca infine la casa di Aloise Lange. L'uomo viene mostrato incurvato all'interno della sua abitazione, con lenti movimenti di camera che arrivano a stringere su un primo piano. Attraverso inquadrature che si ripetono vengono scanditi i ritmi del suo racconto, un monologo che ha la struttura di un'indagine e insieme di una confessione su vittime e carnefici della storia, sulla spensieratezza rubata e sull'umiliazione subita. È proprio quell'umiliazione il motore della vita del padre di Cheyenne, estinguerla attraverso la vendetta. La macchina da presa poi lo riprende dal lato opposto e fa emergere una dualità, da una parte il male assoluto, dall'altra un residuo umano di pietà. Cheyenne a quel punto rinuncia alla pistola e prende la macchina fotografica. Lo scatto produce un suono secco e sordo, quasi identico a uno sparo, come se l'atto di registrare sostituisse per un attimo l'atto di colpire.

Nell'ultima parte della sequenza avviene la vendetta. Cheyenne esce, torna in auto e nella vastità del campo ghiacciato, che richiama visivamente un campo di concentramento, il nazista compare completamente nudo, avanzando con passo incerto e curvo. È lì, in quella distesa fredda e vuota, che l'anima può riappacificarsi. È lì che il rapporto con il padre sembra ritrovare pace e Cheyenne sente di aver concluso il proprio viaggio. Torna a Dublino come un uomo rinnovato, senza più il carrellino, e da quel momento può rinascere dalle proprie radici senza doverle strappare, perché ha finalmente fatto pace con il proprio passato. [4]

6.5 Immaginario americano e scelte di fotografia

Per quanto riguarda l'immaginario visivo e la nota stilistica del film, Sorrentino si affida molto ai paesaggi americani che aveva immaginato e poi osservato nei suoi viaggi. Quei luoghi diventano una base concreta anche per la costruzione fotografica, che si lega a un vissuto culturale e cinematografico, come se certi spazi risultassero già conosciuti prima ancora di essere ripresi. Le riprese vengono condotte in modo veloce e talvolta non perfette, ma necessarie per rispettare i tempi produttivi e per restare dentro un'energia di attraversamento. [5]

Il film è attraversato da una presenza importante di colore e di luce. Quella luce che in *Il Divo* era stata quasi spenta qui viene ritrovata, soprattutto nei tramonti e nelle panoramiche, e la contrapposizione visiva tra un'Irlanda più grigia e un'America più vibrante diventa parte del senso stesso del viaggio. Anche in fase di stampa la saturazione delle scene americane viene esaltata, cercando però di far emergere soprattutto i colori che provengono dalla natura. Nel film si fa anche ricorso agli effetti speciali, ad esempio la neve nella scena del vecchio nazista non era presente realmente sul set e viene aggiunta successivamente, contribuendo a rendere ancora più estremo quel sentimento di gelo e di vuoto in cui il percorso di Cheyenne si chiude.[5, 11]

Capitolo 7

La grande Bellezza

“Finisce sempre così. Con la morte. Prima, però, c’è stata la vita, nascosta sotto il bla, bla, bla, bla, bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore, il silenzio e il sentimento, l’emozione e la paura, gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza. E poi lo squalore disgraziato e l’uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell’imbarazzo dello stare al mondo.”

La Grande Bellezza, Paolo Sorrentino, 2013

La Grande Bellezza (2013) si impone all’interno della filmografia di Sorrentino come un punto di sintesi particolarmente chiaro tra racconto e costruzione visiva. La narrazione procede per incontri, episodi e quadri che alternano l’eccesso delle feste alla rarefazione di una città improvvisamente vuota, facendo della messa in scena il vero motore del senso. È in questo spazio, sospeso tra mondo mondano e malinconia esistenziale, che la bellezza diventa insieme oggetto di desiderio e misura di una crisi, perché ciò che abbaglia è anche ciò che rivela il vuoto e la fragilità del vivere.

L’incipit del film chiarisce fin da subito quali saranno alcuni dei temi fondamentali del racconto: Roma come luogo di bellezza assoluta, ma anche come teatro di rapporti umani spesso frivoli e consumati e il percorso che porta dalla vita alla morte. La frase iniziale di Louis-Ferdinand Céline¹ funziona quasi come una chiave di lettura: introduce il film dentro la dimensione del viaggio esistenziale, inteso non come un cammino lineare, ma come un attraversamento fatto di svolte, deviazioni e incontri improvvisi.

Non a caso, una delle prime sequenze mostra un turista giapponese che, dopo essersi trovato davanti a una delle vedute più spettacolari di Roma, crolla e muore. È una scena molto semplice nella sua costruzione, e proprio per questo potente: mette in relazione in modo immediato la bellezza e la fine, come se l’eccesso di meraviglia fosse già, nello stesso istante, un contatto con la fragilità del vivere. Quella del turista è la prima delle quattro morti che attraversano il film, e il canto che accompagna il momento non resta confinato a quell’episodio, ma continua a risuonare idealmente dentro Jep. Diventa, in un certo senso, un motore segreto della sua esperienza infatti richiama i desideri e i rimpianti che lo assalgono ogni sera prima di addormentarsi, e l’attesa di

¹ «Viaggiare, è proprio utile, fa lavorare l’immaginazione. Tutto il resto è delusione e fatica...». Il testo è tratto da Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (Paris, 1932).

qualcosa che, anche nelle ore più buie, potrebbe ancora accendere una luce. [6]

7.1 La festa e l'iperreale mondano

A questa morte si contrappone immediatamente la festa per i 65 anni di Jep, ambientata nella terrazza che diventerà fulcro centrale e icona dell'intero film. La festa non è costruita come un momento realistico, ma volutamente esasperato: come accade spesso nel cinema di Sorrentino, non si rappresenta il reale, bensì un iperreale, dove l'eccesso diventa linguaggio. Tutto appare sovrabbondante ed esagerato, fino a incarnare la decadenza e il vuoto della ricca borghesia romana. Le luci creano un effetto contrastato e la camera a mano introduce lo squallore di uno spettacolo collettivo fatto di corpi che si dimenano a vuoto.

Jep viene presentato durante il suo festeggiamento in una delle sequenze più iconiche del cinema sorrentiniano: sorridente, spavaldo, apparentemente perfettamente integrato nella mondanità. La macchina da presa lo inquadra da angolazioni diverse, persino capovolgendolo, quasi a suggerire una dualità: da un lato l'uomo di successo che domina la scena sociale, dall'altro un individuo tormentato, oltre il proprio apice e già in un decadimento. Poco dopo, durante una scena di ballo, Jep ritorna al centro di un quadro simmetrico e iperreale; l'uso del rallenti e l'ingresso del voice over rimarcano ancora una volta il confine sottile tra la superficie festosa e una coscienza che osserva quel mondo come qualcosa di esterno e svuotato. [12, 11]

7.2 Roma sospesa, nostalgia e paternità mancata

Nelle scene successive Jep attraversa una Roma che sembra svuotata, quasi sospesa, e questo senso di irrealtà si rafforza proprio perché il film la mette continuamente a confronto con le sequenze delle bambine dell'istituto religioso vicino casa sua. Lì l'immagine respira in modo diverso, è più aperta e leggera, mentre Jep, al contrario, viene spesso inquadrato attraverso sbarre, cancelli o elementi architettonici che lo incorniciano e lo separano dal resto. Ne nasce l'impressione che quel mondo, fatto di gioie semplici e immediate, gli sia diventato inaccessibile. Quando rientra nel suo appartamento, prima di addormentarsi, proietta sul soffitto l'immagine del mare, un gesto intimo che torna più volte nel film e che lega subito la sua solitudine al tema del ricordo, come se ciò che non riesce a vivere nel presente riemergesse a lampi attraverso visioni e frammenti interiori. [6]

Le scene delle bambine, accompagnate dalla musica, sembrano davvero scivolare fuori dal tempo. È come se trascinassero Jep e lo spettatore lontano dalla mondanità, riportandoli verso una dimensione infantile e spensierata, dove l'immaginazione apre paesaggi verdi, pieni di vegetazione, alberi e sentieri in cui i bambini giocano. In queste immagini si avverte un tipo di sentimento più puro e semplice, distante dai legami superficiali che Jep frequenta, e proprio per questo diventano una sorta di aspirazione, qualcosa che lui percepisce come necessario ma ormai irraggiungibile.

Dentro questa nostalgia si inserisce anche il tema della paternità mancata, che emerge con forza quando Alfredo si presenta come marito della defunta Elisa De Santis, la donna che Jep aveva amato da giovane e che aveva ispirato il suo romanzo. Nel momento in cui Jep scopre che Elisa, nonostante il matrimonio, è rimasta innamorata di lui per tutto quel tempo, riaffiora una malinconia più ampia, quella di una vita possibile ma non vissuta, e insieme l'idea di ciò che non è accaduto, come la possibilità di avere figli. [6]

7.3 Composizione, memoria e crisi di identità

La scena con Alfredo è costruita in modo molto preciso anche dal punto di vista visivo. La macchina da presa si allontana e lascia i due uomini sulle scale davanti all'appartamento di Jep, trasformando lo spazio in una sorta di immagine mentale. A sinistra si apre una rampa che scende nell'ombra, sopra di loro compare un rettangolo nero che diventa punto di fuga, mentre a destra il pianerottolo resta in penombra. Jep e Alfredo sono vicini, ma qualcosa li divide, e questa distanza è resa evidente anche dalla ringhiera che si allarga nel punto di biforcazione. La luce dall'alto li racchiude entrambi, però non li unisce davvero, anzi sembra mettere in risalto la separazione. Anche il dolore prende due forme diverse, perché Jep resta dritto e composto con la testa appena abbassata, mentre Alfredo si piega in avanti e singhiozza. È come se l'immobilità di Jep contenesse una frattura più profonda, una perdita trattenuta, senza sfogo, che non riesce a diventare gesto o parola. [6]

Immerso nei propri pensieri, Jep finisce per rielaborare quello che gli accade soprattutto attraverso i ricordi. Torna l'immagine del mare proiettata sul soffitto della sua camera, ma questa volta non resta un semplice riflesso, perché sembra quasi inglobarlo. Jep viene "inghiottito" da quella visione e si ritrova dentro il ricordo, come se il passato smettesse di essere soltanto qualcosa da guardare e diventasse un luogo in cui tornare davvero. Rivive così un momento giovanile con Elisa al mare, e il film rende evidente quanto la sua interiorità sia fatta di ritorni, di immagini che riaffiorano e che, più del presente, riescono ancora a toccarlo.

È anche per questo che *La grande bellezza* procede su due piani che si intrecciano continuamente. Da una parte c'è il susseguirsi degli eventi quotidiani, gli incontri, le notti, le conversazioni e le routine di Jep. Dall'altra c'è una dimensione più sospesa, fatta di scene che sembrano uscire dal tempo, quasi irreali, ma che non sono mai semplici abbellimenti. Al contrario, servono a far entrare lo spettatore nel suo stato d'animo, a rendere visibile ciò che Jep non riesce a dire apertamente.

Una sequenza che chiarisce bene questo meccanismo è quella al Chiostro del Bramante, di prima mattina. Una donna sta cercando la figlia smarrita e Jep entra quasi per caso, trovandosi davanti a una bambina al piano inferiore, dietro una grata. La ragazzina gli chiede chi sia, ma subito dopo lo interrompe e gli dice: "No, tu non sei nessuno". È una frase che arriva come un colpo secco, perché mette in parole quello che Jep evita di affrontare. In fondo è come se quella bambina dicesse al posto suo ciò che lui non riesce a confessarsi, cioè che non ha realizzato ciò che avrebbe voluto. Ha scritto un libro, ma da allora non è più riuscito a scrivere davvero. Vive di relazioni leggere, fatica a provare sentimenti profondi e continua a portarsi dietro il peso di ciò che non è stato, compresa la paternità mancata. Anche quando è circondato da persone e conoscenti, Jep sente di essere solo, ma resta sempre a un passo dall'ammetterlo fino in fondo. [6]

In parallelo, le feste e le esibizioni sopra le righe mettono in scena sempre più chiaramente un ambiente umano vuoto. Lo si vede nelle conversazioni da salotto, nei discorsi che girano a vuoto e nell'ossessione per l'apparire, come se ogni personaggio dovesse dimostrare qualcosa che esiste soltanto in superficie. Anche la sequenza della bambina prodigio, spinta a dipingere fino allo sfinimento e alle lacrime, diventa emblematica di questo mondo, perché mostra quanto spesso lo spettacolo venga prima di tutto, persino del dolore. Eppure, proprio qui nasce un paradosso. Sono le sofferenze e le frustrazioni che i personaggi non riescono a dire apertamente a renderli ancora riconoscibili, quindi umani, anche se in una forma distorta e trattenuta.

7.4 Via Veneto e l'incontro con Ramona

Un altro momento molto significativo del film è la passeggiata notturna di Jep, quando la macchina da presa lo accompagna lungo Via Veneto. La strada appare quasi irriconoscibile, perché è vuota e silenziosa, e proprio per questo sembra conservare solo le tracce di un'epoca passata. I grandi alberghi illuminati e la scritta Martini hanno l'aria di qualcosa che resiste alla modernità, come un residuo di un'altra Roma, rimasto lì per inerzia. Il percorso visivo insiste anche sul colore, perché all'inizio domina un blu freddo che rende l'atmosfera distante e sospesa, poi subentra un rosso mattone che accentua il senso di artificio, come se la città fosse illuminata più da una memoria che da una presenza reale.

La desolazione di questa Via Veneto crea un contrasto immediato con quella mostrata in *La dolce vita* di Fellini, che era piena di persone, rumore e frenesia. Qui invece restano solo figure marginali, escort e accompagnatori, presenze fugaci come alcuni personaggi asiatici e uno sceicco con una donna velata. È una Roma che sembra avere il cuore vuoto, e Jep la attraversa come se camminasse dentro un paesaggio mentale, più che in una città viva. In mezzo a questa notte quasi irreale, l'unico incontro che riesce davvero a fargli cambiare espressione è quello con Fanny Ardant, che appare come un'immagine fuori dal tempo, simile a un sogno lucido. È proprio in questa atmosfera che Jep matura una consapevolezza più netta, perché capisce che la scelta di una Roma mondana e superficiale lo ha portato a tradire una parte di sé, i suoi ideali artistici e i valori che aveva da giovane.

È nello stesso contesto che incontra Ramona, la figlia di un suo caro amico d'infanzia. Con lei nasce un rapporto che non ha al centro l'esibizione o il ruolo sociale, ma piuttosto l'ascolto e la possibilità di una vicinanza autentica. Più che una relazione romantica in senso tradizionale, diventa un legame che fa emergere una verità che il film suggerisce già da tempo, cioè che Jep è circondato da persone ma non ha vere amicizie. Questo si percepisce bene anche nella scena al ristorante, quando Jep saluta Antonello Venditti. Il gesto sembra confermare quanto, in quel mondo, conti soprattutto poter dire di conoscere qualcuno di importante, anche se dietro non c'è davvero un rapporto profondo. [6, 13]

7.5 Morte, Suor Maria e il risveglio interiore di Jep

Il tema della morte ritorna poi in modo esplicito con il suicidio di Andrea, il figlio di Viola, un ragazzo con gravi problemi psichici e spesso lasciato solo dalla madre. La scelta di far entrare il voice over mentre si decide l'abito di Ramona per il funerale rende ancora più evidente il cortocircuito tra dolore e rappresentazione, perché anche un momento che dovrebbe essere sacro viene trattato come una passerella, come un'occasione per apparire. Jep racconta l'evento quasi come fosse una messa in scena, come qualcosa che sfiora il dolore ma fa di tutto per non entrarci davvero. In chiesa, davanti a Viola che è l'unica a mostrare un dolore autentico e incontrollabile, Jep tiene il discorso previsto che aveva preannunciato, e subito dopo la voce fuori campo torna sul rapporto padre-figlio, sottolineando soprattutto l'assenza che Andrea ha vissuto e che, in fondo, resta al centro della tragedia. [6]

Dopo la morte di Ramona, Jep sembra spegnersi quasi del tutto. Quella perdita lo svuota in modo definitivo, come se gli togliesse l'ultima possibilità di restare agganciato a qualcosa di autentico. In parallelo, anche il ritorno del suo amico nel paese d'origine contribuisce a chiudere un ciclo, perché porta via un altro pezzo della sua quotidianità romana. È come se, a quel punto, il disfacimento personale di Jep e quello del mondo che lo circonda arrivassero insieme a un punto

di non ritorno.

Dentro questa fase finale si inserisce l'arrivo di Suor Maria, che il film presenta come una presenza quasi "fuori scala" rispetto all'ambiente mondano. Il suo corpo stanco e il volto scavato la fanno apparire come qualcuno che viene da un'altra vita, o da un tempo diverso, e il modo in cui viene messa in scena accentua questa impressione. Il contrasto con il cardinale Bellucci è evidente, perché lui occupa lo spazio con discorsi pratici e vanitosi, mentre lei sembra sottrarsi a ogni forma di esibizione, come se la fede fosse qualcosa che non ha bisogno di essere raccontato ma vissuto. Proprio per questo il suo incontro con Jep diventa decisivo, perché non lo colpisce con grandi ragionamenti ma con una presenza radicale, essenziale. La sera, dopo la cena, Jep la ritrova a dormire sul pavimento della sua stanza e anche questo gesto, così semplice e spiazzante, la colloca lontanissima dalle regole sociali del mondo in cui lui si muove. [13]

La mattina dopo arriva una delle immagini più forti del film. Jep esce sulla terrazza con il caffè e trova Suor Maria seduta lì, sempre con il caffè in mano, mentre lo spazio è invaso da uno stormo di fenicotteri. La scena ha un tono sospeso, quasi irreali, e proprio per questo trasforma completamente la terrazza, che fino a poco prima era stata il simbolo dell'eccesso e del rumore. Adesso diventa un luogo di silenzio, di attesa e di contemplazione, come se Roma si fermasse per un momento e lasciasse emergere qualcosa di più fragile e vero.

In questa atmosfera poetica, i fenicotteri possono essere letti come una vera epifania visiva, perché la bellezza non è più quella prodotta dall'uomo, né quella cercata nelle feste, nei ruoli e nelle performance sociali. È una bellezza che arriva senza essere richiesta e senza poter essere posseduta. Il fatto che siano uccelli migratori conta molto, perché la loro presenza è per natura temporanea, un'apparizione che si posa e poi riparte, e proprio questa fragilità li rende diversi da tutta la scena mondana che Jep ha costruito e consumato per anni. I fenicotteri appaiono come una specie di trucco cinematografico, volutamente evidente, e questo richiama l'altra idea che attraversa il film, cioè che anche Roma, con tutta la sua magnificenza, possa essere percepita come un grande teatro, una scenografia abbagliante che rischia di diventare solo superficie. In questa chiave, la scena non spiega con le parole ma fa vedere a Jep che la bellezza esiste davvero, però va riconosciuta nel momento in cui accade, senza ridurla a consumo o a spettacolo, ed è proprio questa consapevolezza a preparare la ripartenza finale della scrittura.[14, 6]

Il finale infatti si costruisce come un movimento di ritorno. Jep decide di seguire il consiglio di Dadina e andare all'Isola del Giglio, mentre il montaggio alterna il suo viaggio alle immagini di Suor Maria che sale la Scala Santa con fatica, usando la forza delle braccia. Le due traiettorie, una più interiore e l'altra fisica e concreta, si richiamano a vicenda. Da una parte Jep torna alle sue radici e prova a riprendere in mano la vita, dall'altra Suor Maria incarna una dedizione totale che non ha bisogno di essere vista da nessuno. Su queste immagini entra la voce fuori campo di Jep e il film chiude il cerchio. Attraverso Suor Maria Jep intravede "l'altra vita", quella che non si regge sulle apparenze, e proprio questo sguardo riapre lo spazio per ricominciare a scrivere.

7.6 Luce teatrale e atmosfera

Sul piano produttivo *La grande bellezza* è un film nato dentro tempi molto rapidi. La lavorazione è stata portata avanti in fretta e, nella fase finale, la versione definitiva è stata anche ridotta in modo consistente rispetto alla stesura iniziale, con circa quarantacinque minuti tagliati. Questo dato aiuta a capire il tipo di energia che attraversa il film, perché molte scelte operative sembrano rispondere alla necessità di muoversi velocemente senza rinunciare a un impianto visivo estremamente controllato.

Un elemento centrale di questo metodo era l'uso, in diverse scene, di tre camere in contemporanea. Era una soluzione complessa, ma anche molto efficace, perché costringeva a ripensare il set come uno spazio da attraversare davvero, non come un ambiente costruito per una singola inquadratura. Girando con più camere contemporaneamente, il set non veniva più progettato per un solo punto di vista: lo spazio diventava un ambiente realmente percorribile dallo sguardo, perché la macchina poteva catturare dettagli e porzioni di scena da angolazioni imprevedute. Questo obbligava a ragionare in modo più complessivo su volumi, profondità e linee di visione, e finiva per dare allo spazio una presenza più concreta e dinamica, come se la scena fosse viva e pronta a essere osservata da più punti di vista.[12]

Da qui cambiava inevitabilmente anche il lavoro sulla luce. Non era più possibile impostare un'illuminazione su misura per un singolo take o per una posizione precisa della camera, perché ogni scelta doveva reggere su un campo più ampio e adattarsi a diversi possibili punti di ripresa. La luce doveva tenere insieme l'intera scena: risultare leggibile e marcata, ma senza dichiararsi come effetto. L'obiettivo non era far percepire le fonti, bensì costruire un'atmosfera coerente che avvolgesse personaggi e ambiente in modo continuo. In questo senso, la sequenza del party iniziale mostrava bene questa logica: una luce energica e presente, ma progettata per funzionare a 360 gradi, senza tradire mai il dispositivo. [12, 11]

Questa esigenza diventava ancora più delicata considerando il metodo di regia di Sorrentino. Il regista non stabiliva sempre in anticipo un unico assetto definitivo della camera e questo, per il direttore della fotografia, significava lavorare sapendo che la scena poteva essere ripresa da qualsiasi angolazione. Ne derivava un approccio in cui ogni porzione del set doveva poter essere inquadrata e, soprattutto, doveva reggere visivamente, senza zone che risultassero trascurate o impossibili da usare. Era una difficoltà, ma anche uno stimolo creativo, perché obbligava la fotografia a essere più globale, più architettonica, e non limitata al singolo dettaglio.

Dal punto di vista della resa estetica, l'idea iniziale era quella di costruire un'aria quasi incantata, in cui si muovono personaggi tormentati e spesso svuotati. Per questo è stato scelto l'uso del filtro Pro Mist, che ammorbidisce l'immagine e produce un effetto leggermente velato, mantenuto con coerenza lungo tutto il film. A questo si affianca una gestione della luminosità molto marcata, quasi "centralizzata", in cui alcune parti dell'immagine risultano volutamente più spinte e tendono alla sovraesposizione, mentre intorno l'oscurità diventa evidente e ricercata. È un contrasto forte tra pieno e vuoto, tra ciò che abbaglia e ciò che sprofonda, e in alcune scene emerge in modo netto, come in quella del chirurgo plastico, dove la tensione tra buio e luci molto forti diventa parte del senso stesso dell'ambiente.[12]

All'interno di questo impianto, *La grande bellezza* è anche uno dei film in cui Bigazzi utilizza più spesso la luce diretta. Non è solo una scelta formale, ma un modo per adattare la luce alla natura della storia e soprattutto alla qualità delle situazioni rappresentate. In sequenze che hanno un tono apertamente artificiale e irreale, come quella legata al monologo con Sabrina Ferilli sul funerale di Andrea, non c'è la necessità di inseguire una verosimiglianza naturale, perché è lo spazio stesso a funzionare come costruzione simbolica. Proprio per questo la luce può spingersi oltre, può diventare più netta, più teatrale, più espressiva. [12]

Le scene più complesse da girare e illuminare restano quelle dei party, anche per motivi pratici. Gran parte delle luci doveva essere appesa e integrata in alto, così da mantenere libertà di movimento e allo stesso tempo evitare che le fonti entrassero in quadro, soprattutto considerando la copertura simultanea di più camere. È un tipo di difficoltà che richiede equilibrio continuo tra esigenza tecnica e resa estetica, perché il rischio sarebbe quello di rendere la luce troppo "visibile" oppure, al contrario, troppo debole rispetto all'energia eccessiva delle scene. [11]

Infine, è interessante osservare come la scena finale dei titoli di coda, quella che “aleggia” sopra il Tevere ed è spesso ricordata come una delle immagini più belle del film, non sia stata girata da Bigazzi e non abbia visto la presenza di Sorrentino sul set. La ripresa è stata realizzata da Daria D’Antonio, che diventerà poi la direttrice della fotografia dei lavori successivi del regista. Bigazzi ha definito quella scena come più documentaristica, perché non c’era un controllo pieno su ciò che sarebbe accaduto davanti alla camera, e lo shot era molto lungo, circa sette minuti. Proprio questa scelta, in cui l’immagine accetta una quota di imprevedibilità, finisce per unire finzione e realtà in modo ancora più diretto, come se l’ultima visione del film lasciasse emergere Roma non più come scena costruita, ma come presenza reale che continua a scorrere, indipendentemente dai personaggi e dal loro teatro. [12]

Capitolo 8

The Young Pope

“Io sono una contraddizione, come Dio uno e trino, trino e uno, come la Madonna vergine e madre, come l’uomo buono e cattivo.”

The Young Pope, Paolo Sorrentino, 2016

Un tema già molto presente nell’immaginario di Sorrentino è quello religioso, che torna con forza in *The Young Pope* (2016), la sua prima grande incursione nella serialità e uno dei progetti in cui Luca Bigazzi firma la fotografia. Nata come coproduzione internazionale per Sky e HBO la serie mette in scena l’ascesa inattesa di Lenny Belardo, un giovane sacerdote americano legato a New York che, eletto pontefice quasi come soluzione di compromesso, prende il nome di Pio XIII.

In continuità con il resto della filmografia, Sorrentino usa l’istituzione non come tema astratto ma come luogo concreto di potere: dopo aver attraversato il potere economico e criminale (*Le conseguenze dell’amore*) e quello politico (*Il divo*), qui spinge lo sguardo dentro il potere più simbolico e, insieme, più ritualizzato, quello papale.

Per la prima volta Sorrentino lavora dentro i meccanismi della serie, ma senza lasciarsene guidare: li usa come un dispositivo da piegare al proprio stile. Ne deriva un racconto in cui la parola conta più che in molte opere precedenti, con dialoghi più presenti e funzionali, spesso sostenuti da una messa in scena volutamente estetica e, a tratti, teatrale. Allo stesso tempo, la logica della “fidelizzazione” tipica del formato seriale viene reinterpretata attraverso una suspense molto calibrata, che non riguarda solo gli eventi ma soprattutto l’ambiguità morale dei personaggi e l’attesa di una rivelazione (spirituale, politica, identitaria). È come se la serialità ampliasse ciò che nei film era già centrale: la costruzione di maschere pubbliche e la loro frattura nell’intimità, un meccanismo che in Sorrentino riguarda sempre il potere, perché il potere coincide spesso con la capacità di controllare la propria immagine e di sottrarsi allo sguardo. [15, 16]

8.1 Rituali e gerarchie del potere religioso

La serie è attraversata da rimandi e citazioni e costruisce un linguaggio aforistico che però risulta più disteso e discorsivo. Il centro tematico è la Chiesa non vista come sfondo ma come sistema, una macchina simbolica e politica. La storia dell’elezione di un giovane papa diventa così il pretesto

per entrare nell'anima quotidiana del Vaticano, mostrando rituali, gerarchie, alleanze e frizioni interne, come se il potere religioso fosse osservato dall'interno dei suoi ingranaggi. In questo senso, la dimensione profilmica e quella filmica si intrecciano: lo spettatore vede ciò che i personaggi scelgono di esibire e, insieme, ciò che li tradisce nell'intimità. Questo doppio livello richiama da vicino altri protagonisti sorrentiniani: Andreotti in *Il divo* è un corpo pubblico impenetrabile, ma il film insiste sui dettagli privati che incrinano il mito; Jep in *La grande bellezza* sembra vivere di mondanità, eppure il racconto lo porta verso un vuoto intimo che quella mondanità non riempie; Titta in *Le conseguenze dell'amore* abita una routine "perfetta" solo in superficie, mentre sotto si consuma un isolamento totale. [15]

Lenny Belardo incarna l'uomo solo contemporaneo catapultato nel ruolo più alto della tradizione. È presentato come figura-simbolo più che come "custode" della cristianità, e la sua traiettoria personale è punteggiata da eventi che assumono un'aura sovranaturale, quasi a ricalcare, per contrasto, quelle di un Cristo. Eppure Lenny è anche un corpo estraneo: figlio del presente, libero nei gesti e nel pensiero, outsider dentro una struttura millenaria. La sua solitudine non è solo psicologica: è una postura esistenziale che in Sorrentino ritorna continuamente, dall'isolamento immobile di Titta alla solitudine in mezzo alla folla di Jep, fino alla solitudine legata alla memoria e alla vecchiaia in *Youth*, dove anche la vicinanza degli altri non impedisce la distanza.

Pio XIII è insieme tradizionalista e rivoluzionario. Da un lato difende posizioni conservatrici, dall'altro impone uno stile dirompente, quasi "americano", fatto di eccessi minimi e provocazioni quotidiane. La sua è una contraddizione vivente: luce e ombra, arroganza e fragilità, distanza pubblica e intensità privata. È anche una figura che costruisce potere attraverso l'assenza: rifiuta l'esposizione, rimanda l'apparizione, alimenta il desiderio di vedere e sapere, come certi artisti che producono mito proprio non mostrandosi.

Il Cardinal Voiello funziona come controcampo strategico del protagonista. L'elezione di Belardo nasce anche da un calcolo: l'idea che un papa giovane possa essere gestito, indirizzato, usato come mediazione. Una parte della Curia lo immagina "malleabile", utile come ponte tra spinte reazionarie e aperture riformiste. Ma la previsione fallisce e Lenny si rivela indipendente, autoreferenziale, imprevedibile, e quindi molto più pericoloso di quanto ci si aspettasse. Questo ribaltamento non è solo narrativo: mette a tema la fragilità dei sistemi di potere quando si confrontano con un individuo che non cerca consenso, ma controllo del simbolo. Anche qui si riconosce una dinamica tipicamente sorrentiniana: il potere come spazio che isola e produce nemici, perché chi lo abita non può più permettersi una relazione "normale" con gli altri (Andreotti è isolato dal ruolo, Titta dal segreto, Jep dalla sua stessa disillusione). [15, 17]

8.2 La costruzione del mito attraverso il silenzio

Belardo rifiuta la dimensione social del pontificato. Non si concede alle folle, non consola, spesso rimprovera, proprio per questo si pone in opposizione a un'immagine recente di papa vicino e comunicativo: la serie lavora per contrasto, togliendo invece di aggiungere. Egli non si propone come guida didattica del bene e del male, perché tratta le regole come già scritte e già assorbite dalla comunità dei credenti. Il risultato è spiazzante: i ruoli sembrano rovesciarsi e la fede viene rimessa sulle spalle dei fedeli, chiamati a decidere se restare o andarsene.

Il culmine arriva nel discorso finale, quando Lenny, finalmente esposto, crolla dopo aver visto i genitori biologici voltargli le spalle. In filigrana riemerge l'eco della domanda abbandonica, "Padre, perché mi hai abbandonato?", che trasforma la scena in un punto di collisione tra teologia e biografia.

La sigla è una chiave di lettura dell'intero ecosistema. Il cammino del papa dentro un museo, tra opere che sintetizzano la storia e l'evoluzione dell'istituzione cattolica, visualizza un principio di estraniamento e sovversione. La luce costruisce già qui la scissione: un profilo resta illuminato mentre l'altro scivola in ombra, come se l'identità del personaggio fosse immediatamente divisa. La cometa attraversa i quadri e cresce, fino a bruciare parti dell'immagine: segno di una fede che non è mai solo tradizione, ma forza capace di trasformare e distruggere. E Lenny è solo, ancora una volta, in un percorso che sottolinea l'isolamento come condizione di potere. [15, 17]

8.3 L'umanizzazione del potere religioso

La serie chiude un arco circolare sia sul piano spaziale che simbolico: dall'apertura alla chiusura, Lenny attraversa una "morte" e una "risurrezione" che hanno meno a che fare con il miracolo e più con l'esperienza originaria dell'abbandono. Per questo, alla fine, stabilire se sia davvero morto o no diventa secondario: ciò che conta è la missione compiuta, il tentativo di trovare Dio dentro un vuoto biografico che coincide con i genitori perduti. La paternità, qui, si sdoppia: Dio come Padre resta distante e indecifrabile, mentre i genitori reali, l'unica prova concreta di origine, diventano la misura dolorosa di ogni fede possibile. E proprio perché Lenny resta figlio, fatica a essere padre: la sua incapacità di consolazione e la sua durezza verso i fedeli sembrano anche l'effetto di un amore mai ricevuto.

Il pontificato di Pio XIII è paradossalmente fisico. Anche quando non si mostra, il suo corpo è continuamente presente: gesti, abitudini, allenamento, fragilità. Il corpo diventa la prova che il sacro, in questa visione, passa sempre dall'umano. Il clero non è un insieme di figure astratte, ma uomini fallibili che rimandano a qualcosa di infinitamente più grande di loro e proprio per questo ne portano addosso la contraddizione. Questa duplicità non riguarda solo il papa: attraversa Voiello e gli altri personaggi, di cui la serie lascia emergere insieme zone luminose e zone opache, come se l'ambivalenza fosse la vera materia drammaturgica del racconto. [17]

L'universo vaticano, complesso e sfumato, richiede una tela ampia, la serie sembra quindi un oggetto ibrido, sospeso tra il film dilatato e la serialità piena. Belardo diventa l'espedito per entrare in stanze chiuse, oltre i segreti e oltre la superficie pubblica della religione. Ne esce una visione umanistica e antropocentrica: più che spiegare chi è Pio XIII, Sorrentino lo mette in scena nella sua intimità e lascia che sia lo spettatore a ricomporre il giudizio. E dopo aver raccontato diverse forme di potere, la loro ascesa e la loro caduta, qui il regista arriva a un potere ulteriore, quello papale, insieme inaccessibile e profondamente umano. Come negli altri film, questo potere non appare mai "puro": è sempre legato a una ferita (solitudine), a un'origine mancante (paternità) e a una maschera da governare. In questo senso *The Young Pope* non rompe con i film precedenti: li ricapitola e li radicalizza, portando paternità, solitudine e potere dentro l'istituzione che più di tutte si fonda sul padre, sulla comunità e sul simbolo.

8.4 La luce come rivelazione e sottrazione

Sul piano visivo, Bigazzi costruisce un Vaticano che non è semplicemente bello o solenne, ma misterioso e ambiguo, dove la luce non serve a chiarire: spesso serve a complicare. La fotografia lavora per estremi, con immagini che oscillano tra sfarzo pittorico e zone di ombra profonde, così da rendere percepibile l'idea di un'istituzione luminosa in superficie ma opaca nei suoi meccanismi interni. [18]

Questa logica si lega anche al tema della rivelazione, cioè su un Dio che si manifesta anche attraverso la sottrazione. In termini visivi, significa che la luce “rivela nascondendo”: ciò che conta non è mostrare tutto, ma decidere cosa resta invisibile, e farne un motore di senso (esattamente come accade con un papa che costruisce potere rimandando la propria apparizione).

È significativo, infatti, che Bigazzi descriva il lavoro sulla serie come un’alternanza studiata di luminosità e oscurità: ci sono sequenze sostenute quasi solo da candele e altre inondate da una luce di finestra durissima, proprio per raccontare il contrasto tra “apparente chiarezza” e “sostanziale ombra” dei rapporti dentro il Vaticano. Questa scelta rende la luce una vera drammaturgia: non commenta l’azione, ma definisce il clima morale della scena. [18]

A livello di metodo, la fotografia insiste su fonti motivate (finestre, lampade, candele) e sul posizionamento degli attori rispetto alla luce esistente, sfruttando la sensibilità del digitale per non dover invadere gli ambienti con interventi troppo evidenti. È un approccio che aumenta la sensazione di naturalezza anche quando l’immagine è fortemente costruita e stilizzata.[18]

Capitolo 9

Daria D'antonio

Daria D'Antonio, napoletana classe 1976, si è imposta negli ultimi anni come una delle voci più riconoscibili della fotografia nel cinema d'autore italiano, contribuendo in modo decisivo a rinnovarne l'immaginario visivo in un settore storicamente segnato da una forte prevalenza maschile. Il suo sviluppo artistico in dialogo con quello di Luca Bigazzi non è per semplice continuità anagrafica o produttiva, ma perché entrambi condividono l'idea della fotografia come scrittura: un lavoro di luce e composizione che non abbellisce la scena, ma ne orienta la percezione e ne determina il tono emotivo [19]. Il suo percorso attraversa registri molto diversi: dai notturni in *Il passaggio della linea* di Pietro Marcello, fino alle immagini più sceniche e costruite dei film di Paolo Sorrentino, da *È stata la mano di Dio* a *Parthenope* e *La Grazia*. In questa traiettoria la sua cifra rimane riconoscibile perché tiene insieme realismo e stilizzazione senza trasformare la fotografia in un puro abbellimento. L'immagine, non serve solo a ricostruire una storia, ma a generare un clima emotivo preciso: un tempo interiore, una qualità dell'aria, una vibrazione che accompagna lo spettatore anche quando la narrazione tace. La luce, in particolare, diventa il punto di equilibrio in cui le emozioni trovano la loro forma, con intensità misurata e mai gratuita.[19]

Cresciuta a Napoli e appassionata di fotografia, racconta di essersi formata anche attraverso un lungo rapporto con la camera oscura, intesa come luogo di sperimentazione e di educazione dello sguardo. Il primo contatto con il set arriva presto, come volontaria su *Isotta* di Maurizio Fiume, esperienza che le fa percepire la natura artigianale e collettiva del lavoro cinematografico e la spinge a imparare il mestiere passo dopo passo. Negli anni successivi alterna studio e lavoro, passando attraverso ruoli tecnici come video assist e assistente camera. È un apprendistato sul campo, costruito accanto a figure già affermate e dentro produzioni che diventano occasioni di crescita concreta. Tra queste, *Teatro di guerra* di Mario Martone è spesso ricordato come un'esperienza formativa importante, vissuta come un periodo in cui osservare da vicino la macchina produttiva e il modo in cui il cinema si costruisce davvero, nel lavoro quotidiano.

L'incontro decisivo è quello con Luca Bigazzi. Con lui lavora a lungo, prima come assistente e poi come operatrice di macchina, sviluppando una competenza tecnica solida e un'idea di set basata sull'ascolto e sulla precisione.[19] In questa "palestra" entra in contatto con registi come Silvio Soldini, Carlo Mazzacurati, Gianni Amelio e Francesca Comencini, esperienze che contribuiscono a definire un metodo di lavoro concreto e flessibile. L'esordio come direttrice della fotografia arriva nel 2007 con il documentario *Il passaggio della linea* di Pietro Marcello. Da quel momento la filmografia si allarga tra cinema indipendente, serie e produzioni più strutturate, mantenendo

però una continuità di sguardo. Il lavoro sui corpi, sui luoghi e sulla materia della luce resta centrale, come se ogni film fosse un modo diverso di interrogare lo spazio e la presenza umana.

Il riconoscimento pubblico cresce ulteriormente con *Ricordi?* di Valerio Mieli, che le vale la prima candidatura ai David di Donatello, e soprattutto con *È stata la mano di Dio* (2021), per cui nel 2022 diventa la prima donna a vincere il David per la miglior fotografia. Il rapporto con Sorrentino non nasce all'improvviso, ma matura nel tempo anche grazie alla vicinanza professionale con Bigazzi e al lavoro su *Il Divo* e *La grande bellezza*. Da qui deriva un'intesa che spesso passa per dettagli non detti, per un linguaggio condiviso che permette di costruire immagini complesse senza appesantirle. Nelle sue riflessioni torna spesso l'idea di un'immagine capace di trattenere l'emozione invece di esibirla.[19] Quando la scrittura è già densa e carica di senso, D'Antonio tende a "semplificare" gli strumenti, a cercare luce naturale quando possibile e a preferire scelte che rendano il quadro ampio, morbido, ricco di dettagli ma leggermente rarefatto, più vicino alla memoria e alla percezione che all'effetto.

In questa prospettiva la luce, per D'Antonio, è prima di tutto un'esperienza emotiva [20]. Non è un codice rigido né una firma ripetuta in modo meccanico, ma qualcosa che nasce dal rapporto con i luoghi, con gli attori e con la storia. Proprio per questo il suo lavoro richiede non solo sensibilità artistica, ma anche una forte responsabilità organizzativa. La fotografia, nel suo modo di operare, è gestione di un reparto, capacità di mediazione e guida del processo, tenendo insieme esigenze estetiche, tempi e vincoli produttivi. È coerente con questa idea anche la sua partecipazione al Collettivo Chiaroscuro (CCS), pensato come spazio di confronto tra direttrici e direttori della fotografia e come occasione di scambio, con attenzione alla formazione e al dialogo con le nuove generazioni.[20]

Capitolo 10

È stata la mano di Dio

“La vita, ora che la mia famiglia si è disintegrata, non mi piace più. Non mi piace più. Ne voglio un'altra, immaginaria, uguale a quella che tenevo prima. La realtà non mi piace più. La realtà è scadente. Ecco perché voglio fare il cinema, anche se avrò visto al massimo tre o quattro film.”

È stata la mano di Dio, Paolo Sorrentino, 2021

Presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2021, *È stata la mano di Dio* si è imposto fin da subito come un'opera centrale nel percorso di Sorrentino, proseguendo poi il suo cammino fino alla candidatura all'Oscar per il Miglior film internazionale e arrivando in Italia ai David di Donatello, dove ha ottenuto i riconoscimenti più importanti, a partire da Miglior film e Miglior regia.

È stata la mano di Dio è un film fortemente autobiografico e, proprio per questo, uno dei più intimi di Sorrentino e dove per la prima volta il regista prende davvero il suo vissuto personale come materia centrale del racconto. La Napoli che mette in scena non è soltanto uno sfondo ma cuore della sua anima, un sistema di credenze, ossessioni, rituali e piccoli spettacoli quotidiani che definiscono l'identità dei personaggi e, soprattutto, la formazione di Fabietto. La storia è costruita con una semplicità voluta, come se fosse guidata dall'evocazione del passato, e mantiene un tono tragicomico in cui anche la tragedia finisce spesso per avere un risvolto comico, quasi che il riso diventasse una forma di ribellione contro il dolore. [21, 22]

10.1 Il sacro quotidiano e la messa in scena

Fin dall'incipit la luce appare volutamente irreali, quasi scenografica, come se il film volesse indicare subito allo spettatore dove guardare e cosa considerare essenziale [23]. È un cinema iperreale in cui il resto del mondo sembra fermarsi, mentre alcuni segni emergono con forza e si impongono nella quotidianità. Tra questi c'è San Gennaro, presenza partenopea costante, qualcosa da cui non si può davvero sfuggire perché attraversa la vita di tutti, anche quando sembra restare sullo sfondo.

Quando San Gennaro conduce Patrizia nel palazzo abbandonato, la scena si costruisce soprattutto attraverso le luci diegetiche, che non servono solo a creare atmosfera ma a riempire spazi piccoli e a

guidare lo sguardo, stabilendo una direzione interna all'inquadratura. In questa rappresentazione San Gennaro non è soltanto una figura sacra, ma appare quasi come un uomo "troppo di appartenenza", simile a un magnate, e diventa il segno di un sacro che ha cambiato forma, scivolando verso il mercato e il business. Anche il palazzo stesso sembra raccontare questa decadenza, con il lampadario caduto come traccia visibile di un rito antico che sta perdendo la sua origine. Dentro questa dimensione, miracolo e superstizione smettono di essere soltanto credenze e diventano racconto concreto, perché Patrizia, che non può avere figli, li ottiene attraverso il munaciello, in un rito che sopravvive ma ormai in una versione trasformata. [23, 24]

In questo mondo l'ordinario e lo spettacolare convivono continuamente, senza che ci sia un confine netto tra la vita di tutti i giorni e la sensazione di assistere a qualcosa di messo in scena. Anche quando il film resta dentro le mura di casa, si avverte sempre una tensione tra intimità e teatralità, perché gli interni sono piccoli, la luce li costruisce con precisione e i personaggi finiscono per apparire esposti, come se fossero su un palco anche nei gesti più semplici. Il fatto che molte scene dell'appartamento siano state girate proprio sopra la casa reale del regista rende questa impressione ancora più forte, perché la dimensione privata non viene mostrata come un semplice ricordo, ma come una memoria che prende forma davanti alla macchina da presa, trasformandosi inevitabilmente in rappresentazione.

Dentro la stessa logica si colloca anche il modo in cui Napoli cerca il suo "Dio". Quando la fede in qualcosa di extra-terreno vacilla, la città finisce per rivolgersi a una figura profondamente terrena, e così arriva Maradona, trattato come un nuovo San Gennaro. Tutti ne aspettano l'arrivo, diventa il nuovo divo mentre i vecchi idoli sembrano già consumati, e la sua presenza assume un peso quasi religioso. In alcune scene la sua apparizione sembra immobilizzare davvero il mondo, come se la realtà si fermasse per un attimo, e anche l'incontro inatteso dei fratelli Schisa con lui seduto in auto viene caricato di questa aura, con il congelamento degli altri passanti che rende quell'istante simile a un incontro con il divino. [23]

10.2 Tavolate, commedia e il cinema che irrompe

Il film alterna momenti in cui la narrazione procede in modo lineare a istanti che sembrano dilatarsi all'infinito. Un esempio è il pranzo di famiglia, con il tavolo sotto il vigneto che diventa un palcoscenico: tutto appare esagerato, "in posa", come se fosse davvero uno spettacolo teatrale.[24] I personaggi sono volutamente sopra le righe, ma funzionano proprio perché si incastrano alla perfezione dentro quella tavolata. In mezzo a questa commedia si apre però una crepa di verità nello sguardo tra Fabietto e Patrizia, perché lui è l'unico che forse le crede davvero[24]. Anche la battuta "Fabie io se Maradona non viene a Napoli mi uccido" resta dentro lo stesso registro, eccessivo e teatrale, ma rivela il bisogno disperato di un segno e di un salvatore. Persino la signora Gentile sembra costruita come parte della commedia, perché è l'opposto del suo nome. Accanto a tutto questo, il film dissemina continuamente segni di cinema e di immaginario, dalle audizioni "felliniane" con le donne sulla bacheca fino alla frase netta "Il cinema non serve a niente, il cinema ti distrae dalla realtà e basta", che suona come una provocazione proprio mentre la storia dimostra quanto quel cinema stia già lavorando dentro Fabietto. [24]

10.3 Corpo, trauma e passaggio forzato all'età adulta

Patrizia rimane una figura decisiva perché porta nel film la dimensione del sacro e del vero nella forma più fragile e indifendibile, come se la sua autenticità fosse sempre sul punto di spezzarsi e proprio per questo diventasse impossibile da ignorare [24]. La scena in cui è nuda sulla barca ha qualcosa di surreale e sospeso, non tanto per provocazione quanto perché lei appare spogliata di tutto, nuda come è nuda la sua vita, senza sovrastrutture e senza pensieri superficiali. È pura di spirito ma viene fraintesa e giudicata da tutti, mentre Fabietto è l'unico che riesce a guardarla davvero, tenendo insieme il suo sentimento, quasi platonico, e la percezione della sua sincerità. In quel silenzio sembra sparire il rumore del mondo e la sua presenza diventa una verità non recitabile, qualcosa che resiste alle maschere della famiglia e della città.

Proprio perché è fuori dagli schemi Patrizia finisce anche per incarnare il potere suggestivo del cinema [24], perché ciò che gli altri interpretano come squilibrio da reprimere e nascondere si rivela invece una possibilità, una strada che Fabietto saprà raccogliere e trasformare, quasi come se la promessa di portarla con sé si compisse davvero attraverso lo sguardo e il racconto. Dentro la stessa logica di desiderio e rinvio rientra anche *C'era una volta in America*¹, che ritorna come una visione continuamente rimandata, un cinema promesso e mai afferrato fino in fondo, come un oggetto fantasma sempre lì vicino ma sempre sottratto dalla vita proprio nel momento in cui potrebbe diventare formativo.

A un certo punto lo snodo emotivo passa apertamente attraverso il corpo, perché è il corpo di Fabietto a reagire prima ancora che lui riesca a capire davvero cosa sta accadendo. L'attacco di panico arriva quando scopre il tradimento del padre e, quasi nello stesso istante, irrompe la chiamata che annuncia l'acquisto di Maradona da parte del Napoli, come se la realtà alternasse crudeltà e salvezza con uno scatto improvviso. È un atto salvifico che non ha nulla di distante o ultraterreno, perché quel "Dio" è buono e umano, concreto, capace di spostare l'asse delle giornate e perfino il modo in cui Fabietto resta in piedi [21, 22].

Il vero spartiacque del film è la morte dei genitori [24], collocata al centro della storia per segnare con chiarezza un prima e un dopo, raccontata nel modo più semplice possibile, senza troppe costruzioni, quasi come se Sorrentino volesse restituire la nudità dell'evento e il suo carattere inevitabile. Da quel momento Fabietto è costretto a un passaggio forzato all'età adulta che non assomiglia a una conquista ma a un obbligo, perché deve imparare a stare nel mondo con un passato distrutto e una vita intera che continua comunque davanti a lui [24, 21]. In questo percorso di fratture riemerge Roccaraso, il padre che legge *Un Uomo* di Oriana Fallaci prima di morire e l'orso fuori dalla finestra, come un presagio silenzioso in cui la morte sembra già affacciata nel quadro, e quel libro porta con sé un'idea di resistenza e disubbidienza che nel film suona come un'eco tragica, quasi un invito a non farsi schiacciare anche quando la realtà diventa intollerabile.

10.4 La "mano di Dio" e l'incontro con Capuano

Dopo quel punto di rottura, il film insiste sempre di più sul tema della "prima volta" e, più in generale, su cosa significhi diventare grandi senza sentirsi davvero pronti. È come se Fabietto fosse costretto a entrare nell'età adulta non per scelta, ma perché la vita lo spinge lì, senza lasciargli

¹ *C'era una volta in America*, Sergio Leone (1984).

il tempo di prepararsi. Questa sensazione si concentra nella scena della “prima volta” con la baronessa, che ha un sapore amaro e quasi respingente, come se lo spettatore stesso non volesse assistere fino in fondo. Fabietto sembra trascinato dagli eventi, più che protagonista, e finisce per fare ciò che fa perché è dentro quella situazione e non riesce a sottrarsi. Non c’è trionfo né scoperta, ma un passaggio obbligato che richiama la stessa logica del dopo, quando la crescita arriva prematuramente e senza che lui la desideri davvero.

In parallelo, la mitologia di Maradona continua a scorrere accanto a quella familiare [23], come se la storia privata e quella collettiva si rispecchiassero di continuo. Nel momento in cui lo zio viene arrestato, tutti sono davanti alla partita dei mondiali del 1986, e proprio lì arriva il gesto che dà il titolo al film. Maradona segna con la mano, “è stata la mano di Dio”, e in quell’azione si concentra l’ambiguità che lo rende divino agli occhi della città. Da una parte umilia e incanta i suoi fan come una divinità che può permettersi tutto, dall’altra si rivela profondamente umano, perché segna attraverso un errore, o meglio attraverso un’imperfezione che non viene nascosta ma esibita. È come se il film suggerisse che la divinità, in questa Napoli, non sta nella purezza o nell’assenza di colpa, ma nella capacità di trasformare anche l’errore in destino.

Nel finale entra Capuano e con lui cambia l’energia del racconto, perché improvvisamente tutto si fa più duro, più diretto, meno protetto. Capuano arriva quando Fabietto è in alto mare, lo affronta con modi bruschi, lo spaventa e allo stesso tempo lo attrae, perché rappresenta una possibilità concreta di futuro [23, 22]. Non gli concede consolazioni, anzi lo mette in guardia, gli dice che la speranza può essere una trappola se diventa una scusa per non guardare in faccia la realtà. In questo senso Capuano è il momento in cui il cinema smette di essere una fantasia laterale e diventa una scelta morale, perché costringe Fabietto a cercare il conflitto, a non proteggersi dietro il distacco, a essere sincero con se stesso. Anche la frase “non ti disunire” si porta dietro proprio questa idea, come un ordine a non spezzarsi e a restare intero anche nel dolore, perché è lì, dentro quella integrità faticosa, che può nascere qualcosa da raccontare.

È anche per questo che gli eventi decisivi si spostano spesso fuori da Napoli, lontano da quel nido che può diventare opprimente. Fabietto alla fine non può fare altro che partire per Roma, e durante il viaggio, alla stazione di Formia, scorge oltre il finestrino la figurina del munaciello di cui Patrizia parlava all’inizio. Il film sembra chiudere il cerchio proprio così, facendo tornare ciò che pareva soltanto superstizione sotto forma di segno, come se la realtà, alla fine, continuasse a parlare con la stessa lingua misteriosa con cui era cominciata [24].

10.5 Fotografia e messa in scena della semplicità

Il film è il primo con Daria D’Antonio come direttrice della fotografia. Anche lei è cresciuta a Napoli e aveva già lavorato sui film di Sorrentino nel reparto macchina da presa, sia su *Il Divo* sia su *La grande Bellezza*. Il look cercato è il più semplice e intimo possibile, con tanta luce naturale. Anche i movimenti di macchina risultano più tranquilli e “puliti”, spesso come quadri fissi di una scena [25]. Le tonalità cromatiche variano durante il film: all’inizio i colori sono più vivaci, poi vengono progressivamente smorzati insieme alla crisi di Fabietto. La macchina da presa resta discreta, come un’ombra che segue la quotidianità invisibile, una testimone taciturna delle emozioni [25].

Capitolo 11

Parthenope

“A cosa stai pensando?”

Parthenope, Paolo Sorrentino, 2024.

Parthenope (2024) è il decimo lungometraggio di Paolo Sorrentino e costruisce il proprio racconto seguendo la vita della protagonista dalla giovinezza fino all'età adulta, in un arco temporale che attraversa decenni e mutamenti. Più che organizzarsi come una biografia lineare, il film assume la forma di un percorso esistenziale, un'educazione sentimentale e percettiva che, attraverso Napoli, prova a interrogare il senso stesso della vita. La città non è soltanto ambientazione ma è anche una presenza che respira insieme al racconto, un controcampo costante che orienta desideri e ferite, e che finisce per diventare la materia stessa attraverso cui la protagonista impara a stare al mondo.

Il titolo e il nome della protagonista richiamano la Parthenope della mitologia greca, la sirena che, innamoratasi di Ulisse e consapevole dell'impossibilità di quel desiderio, si abbandona al mare fino a dissolversi, trasformando la propria fine in una forma di origine. In *Parthenope* mito e storia non vengono semplicemente evocati, ma intrecciati, la protagonista nasce letteralmente dal mare, come se fosse figlia della città e, allo stesso tempo, sua emanazione. L'acqua diventa quindi immagine primaria di vita e di destino. Parthenope appare come un flusso che scorre, un'energia che sorge e procede verso il mare con naturalezza inevitabile, e questa qualità “liquida” definisce anche la sua posizione nel mondo: vicina agli uomini, eppure irraggiungibile; presente, ma sempre in parte altrove [26, 27].

Parthenope emerge come cuore pulsante della città e la sua storia comincia subito a somigliare a un modo per raccontare Napoli stessa, e attraverso Napoli qualcosa di più universale. La protagonista viene costruita fin da subito come figura insieme terrena ed extraterrena. È inserita nella vita degli altri, ne attraversa gli spazi, ne provoca i desideri, ma rimane distante. Sa di essere mito e gioca con questa consapevolezza, trasformando la propria bellezza in una forza che attira e destabilizza, che seduce e mette alla prova. In questo senso la bellezza non è soltanto un tratto estetico, ma un campo di tensioni che definisce i rapporti, accende ossessioni e, soprattutto, apre la domanda centrale del film. Chi è davvero Parthenope, se tutti la vedono e nessuno sembra riuscire a conoscerla fino in fondo.

11.1 Il potere della bellezza e la solitudine

Sorrentino spinge molto sulla dimensione simbolica e lo si sente in ogni scena. Ogni dettaglio sembra avere un peso, oppure sembra lì proprio per far venire il dubbio che possa averlo. Per questo il film raramente appare normale o quotidiano. Anche quando racconta cose semplici, lo fa sempre con un tono più grande della vita, come se tutto fosse leggermente fuori misura. All'inizio Parthenope viene presentata quasi come una figura sospesa, più vicina al mito che alla realtà di tutti i giorni. La sua bellezza, in questo senso, non è solo un tratto fisico ma diventa qualcosa che muove gli altri, che li mette in agitazione, che accende fantasie e aspettative. È una forza che può aprire porte, ma che allo stesso tempo può trasformarsi in un peso.[28]

Proprio perché è così potente, però, questa bellezza porta con sé anche una solitudine profonda. Parthenope viene guardata, desiderata, cercata, ma difficilmente viene davvero capita. Molti la vogliono perché rappresenta un'idea, non perché vedono la persona e spesso, quando quel desiderio si avvicina troppo o sembra realizzarsi, perde subito intensità. È come se l'attrazione si consumasse in fretta e lasciasse dietro di sé solo vuoto, fastidio o persino rabbia. Parthenope si ritrova così in una situazione paradossale. È al centro degli sguardi e allo stesso tempo resta sola, perché quella distanza che la rende "speciale" rende anche difficile costruire un rapporto vero, stabile, intimo.[28, 29]

A incrinare questa condizione arriva la morte del fratello. È un evento che cambia il film e cambia lei, perché introduce qualcosa che non può essere controllato né reso "bello". La perdita interrompe la sospensione della giovinezza e rende impossibile continuare a vivere come se tutto fosse perfetto e immobile [27, 28]. Da lì in poi il racconto si fa più concreto e più duro, la solitudine si fa più evidente, l'ambizione prende spazio, il dolore diventa parte della sua identità. Quella figura quasi divina mostrata all'inizio si incrina e lascia emergere una Parthenope più fragile e più vera, piena di contraddizioni, più vicina all'esperienza umana.

La città accompagna e rispecchia questo passaggio. La giovinezza è immersa in mattini pieni di luce, in spazi aperti, in una bellezza che sembra intatta e infinita. La regia insiste su immagini ampie in cui il mare e Parthenope quasi si fondono, come se appartenessero alla stessa sostanza: entrambi sono bellezza, entrambi sono liberi [29].

Ma, man mano che la protagonista cresce, il film lascia affiorare un'altra Napoli. Entrano le ombre, i quartieri marginali, la miseria, la violenza, i rituali della malavita. Il sacro e il profano convivono senza soluzione di continuità: la città è attraversata da devozioni e superstizioni, da riti popolari e poteri criminali, da una religiosità che si mescola alla carne e al peccato. È in questo slittamento progressivo, dal mito luminoso alla materia oscura della realtà, che la narrazione trova una delle sue linee più nette: la bellezza non viene negata, ma smette di bastare [30].

11.2 La domanda come motore narrativo

Nel film ritorna con insistenza una domanda che funziona come dispositivo narrativo e insieme come dichiarazione di poetica: "A cosa stai pensando?". La forza di questa domanda sta soprattutto nella mancata risposta [27]. Parthenope resta sfuggente, imprevedibile, non del tutto decifrabile. La sua interiorità è un punto cieco che gli altri tentano di riempire con interpretazioni, giudizi, fantasie. Quando, infine, una risposta arriva, non è mai pienamente sua: sembra piuttosto il risultato di uno sguardo esterno, accompagnato da esitazione, come se il film ribadisse che il mistero della protagonista non è un enigma da risolvere, ma una condizione da attraversare [29].

Questa indecidibilità rende Parthenope vera proprio nel modo in cui è anche falsa, cioè mitica. La sua verità, infatti, non sta nel somigliare a una persona comune, ma nel funzionare come un'immagine potente, capace di attraversare epoche e luoghi e di far emergere, a ogni incontro, un pezzo diverso della sua crescita [28].

Per questo il film non punta su una trama compatta e continua. Preferisce muoversi per momenti, per episodi, per scene che si succedono come frammenti di memoria o di visione. Ne viene fuori una specie di mosaico, in cui Napoli sembra uscire dal tempo e la protagonista diventa uno sguardo che attraversa la città e le persone. È una presenza di passaggio, che assorbe ciò che incontra e lo restituisce come esperienza, lasciando la sensazione di una formazione aperta, non del tutto conclusa.

11.3 Lo sguardo: dall'essere guardata al saper vedere

Uno dei nuclei più importanti del film è la decostruzione dello sguardo e, con essa, lo sgretolamento del mito effimero della bellezza. Parthenope è continuamente guardata e giudicata: molti uomini la desiderano e la riducono a corpo e quando lei non corrisponde alle aspettative o non si lascia possedere, quello stesso sguardo può trasformarsi in svalutazione e insulto. In questa violenza sottile si rivela un meccanismo di potere ancora attivo, in cui la bellezza femminile viene celebrata finché resta disponibile e addomesticabile, ma diventa bersaglio quando rivendica libertà e autonomia.

In parallelo, il film mette in scena figure femminili che mostrano l'altra faccia della bellezza: dive segnate, disilluse, consumate dal tempo e dall'immagine. Da un lato la maschera, la chirurgia, la deformazione; dall'altro la rabbia e il desiderio di fuga, come se la città stessa fosse un amante che ha tradito. Questi incontri funzionano come specchi e come avvertimenti: la bellezza, quando diventa unico fondamento identitario, rischia di trasformarsi in prigione.

È in questo contesto che la scelta dell'università e dello studio acquista un valore decisivo. Parthenope diventa donna nel momento in cui sceglie, in cui sposta il desiderio verso qualcosa che non coincide con l'essere desiderata. L'antropologia, prima domanda ossessiva e quasi incomprensibile, trova alla fine una definizione semplice e radicale: non si tratta di guardare, ma di vedere. Il vedere, inteso come atto meno volontario e più profondo, diventa la conquista vera della protagonista. Non più oggetto dello sguardo altrui, ma soggetto di uno sguardo sul mondo [29].

In questa trasformazione è fondamentale anche il legame con il professor Marotta, segnato da una ferita comune e da un patto etico elementare: sospendere il giudizio reciproco. È una lezione umana prima ancora che intellettuale, e coincide con l'idea che il vedere richieda rispetto, distanza, ascolto. La cura estetica del film, allora, non è semplice ornamento, ma riflesso di un tema: imparare a vedere significa imparare a stare dentro la complessità senza ridurla [29, 30]

11.4 Desiderio e perdita, il lato oscuro dell'esperienza

Il desiderio in Parthenope non è mai stabile, ma oscillante, spesso inseparabile dalla perdita [28]. I personaggi sembrano muoversi tra attrazione e svuotamento, come se avvertissero la transitorietà dell'esistenza e l'impossibilità di trattenere ciò che conta davvero. Anche il miracolo di San Gennaro, in questa prospettiva, può diventare metafora di ciò che l'uomo non riesce a conoscere fino in fondo: il bisogno di credere, di dubitare, di cercare un segno che dia senso. Parthenope è

simile a quel miracolo: nessuno può conoscerla davvero, e proprio per questo continua a generare desiderio [30].

Allo stesso tempo, il film non elimina la dimensione politica e sociale, anzi la lascia emergere in episodi in cui la violenza del potere maschile e criminale si manifesta in forma rituale. La sessualità, la maternità, perfino l'aborto vengono iscritti in un orizzonte in cui la libertà femminile resta continuamente negoziata, controllata, giudicata [28]. Anche quando Parthenope costruisce una carriera e trova altrove la possibilità di "rifarsi", resta la sensazione che il mondo intorno a lei continui a funzionare secondo logiche patriarcali persistenti, capaci di travestirsi da modernità senza davvero scomparire.

In questo percorso si inserisce anche la figura di John Cheever¹, snodo emotivo importante: un uomo tormentato, solo, in lotta con l'idea di libertà e con l'impossibilità di raggiungerla pienamente. La sua presenza rafforza la dimensione esistenziale del film e ribadisce che, in Sorrentino, i personaggi non sono soltanto individui ma spesso incarnazioni di un disagio, di un desiderio irrisolto, di una ferita che resta.

11.5 Un altro amore per Napoli

Rispetto a *È stata la mano di Dio*, cambia la qualità dell'amore per Napoli [26]. Se lì la città era soprattutto luogo della memoria, della famiglia e della frattura biografica, qui Napoli è desiderio della bellezza giovanile, nostalgia di una giovinezza che non può durare, mito che si intreccia alla realtà fino a confondersi con essa. Anche il passaggio alla maturità, che nel film autobiografico era filtrato da uno sguardo maschile, viene qui ribaltato al femminile e raccontato come progressiva perdita dell'incanto, ma anche come conquista di consapevolezza.

In definitiva, Parthenope può essere letto come un film sulla bellezza, sì, ma soprattutto sullo sguardo e sulla sua trasformazione. Un viaggio che parte dall'essere immagine e arriva, faticosamente, al diventare visione. E in questo passaggio, Napoli non è cornice: è specchio, protagonista e motore narrativo.

11.6 Luce naturale e intimità visiva

Sul piano fotografico, Parthenope costruisce gran parte della propria forza sul volto e sulla presenza della protagonista, insistendo su primissimi piani che la rendono un punto fermo dentro il movimento continuo della città. In questa ricerca visiva, Daria D'Antonio ha indicato tra le reference anche la pittura di Patrick Procktor²[31], in particolare per la delicatezza dei colori e per quelle atmosfere sospese che trasformano l'immagine in qualcosa di leggermente malinconico, quasi fuori dal tempo. Le inquadrature sembrano sempre "addosso" ai personaggi, nel senso che luce e composizione non li schiacciano mai dentro un'estetica fine a se stessa, ma li seguono e li accompagnano. Anche i movimenti di macchina vanno in questa direzione, perché la camera spesso scivola con una fluidità elegante e controllata, come se osservasse Parthenope mentre attraversa luoghi e persone senza dover spiegare troppo di sé[31].

¹John Cheever (1912–1982), scrittore statunitense.

²Patrick Procktor (1936–2003), pittore britannico.

Ne vengono fuori immagini sinuose e molto curate, ma allo stesso tempo capaci di lasciare spazio all'intimità, soprattutto nei momenti in cui lo sguardo tra i personaggi diventa più importante dell'azione. La luce resta spesso naturale e poco "costruita", proprio per mantenere una sensazione di verità emotiva e di vicinanza, e questa scelta diventa ancora più evidente nel continuo passaggio tra esterni abbaglianti e interni più scuri. Per tenere insieme questi contrasti, la fotografia lavora quasi sempre con la luce disponibile e interviene in modo minimo, soprattutto usando riflettori per guidare e controllare l'illuminazione senza snaturarla [31]. Anche la palette sembra cercare colori più tenui e atmosfere sospese, con un tono che tende alla malinconia, e la decisione di girare in estate aiuta a ottenere proprio quei colori pieni e luminosi che il film vuole far risuonare con Napoli.

Capitolo 12

La Grazia

“Non siamo stati bravi, siamo stati eleganti.”

La Grazia, Paolo Sorrentino, 2025

La Grazia (2025) è l'ultimo film che prenderò in esame e, al momento, l'ultima tappa della filmografia di Paolo Sorrentino. Il film è stato presentato in anteprima al Festival del Cinema di Venezia ed è stato girato tra marzo e maggio, soprattutto tra Torino e Roma, includendo anche alcune riprese nelle sedi del Castello del Valentino del Politecnico di Torino.

All'interno dei temi ricorrenti del cinema di Sorrentino, la decadenza del potere e la solitudine di chi lo esercita restano tra i più insistiti. *La Grazia* si inserisce chiaramente in questa direzione, ma lo fa con un registro che tende meno al grottesco e più a una forma di realismo controllato: tutto appare possibile, quotidiano, persino normale, e proprio per questo l'accesso ai luoghi del potere assume un valore più importante. Il film ci porta dentro le stanze del Quirinale e, ancora una volta, ci chiede di immaginare cosa significhi essere Presidente della Repubblica quando l'autorità istituzionale non coincide affatto con la chiarezza morale. In questo senso, parole come diritto, responsabilità, perdono, potere e amore non restano sul piano teorico, ma diventano esperienze incarnate, perché si traducono in conflitto, esitazione, scelte che hanno conseguenze e che, soprattutto, non ammettono soluzioni facili [32].

La “grazia”, infatti, non viene trattata soltanto come un atto giuridico, ma come un punto di frizione massimo tra ragione e coscienza. Da un lato è un istituto previsto dalla Costituzione (art. 87, comma 11), che non rimette in discussione la colpevolezza accertata, ma interviene sull'esecuzione della pena; dall'altro, però, costringe chi la concede a misurarsi con una dimensione personale e quasi intima del giudizio, dove l'idea stessa di “giusto” e “sbagliato” perde rigidità e diventa una questione di limite, di misura, di umanità [33, 34].

12.1 La grazia come decisione impossibile

Il protagonista, Mariano De Santis, è un Presidente anziano arrivato agli ultimi sei mesi del proprio mandato. È un uomo che tutti descrivono come compatto, inattaccabile, tanto da essersi guadagnato il soprannome di “cemento armato”, eppure proprio nel momento conclusivo del suo incarico quella durezza inizia a incrinarsi. De Santis deve prendere posizione su due richieste di

grazia che, pur essendo formalmente distinte, condividono lo stesso sfondo: la morte inflitta per pietà. Nel primo caso, una donna ha ucciso il marito nel sonno dopo anni di violenza, mentre nel secondo un uomo ha deciso di porre fine alla vita della moglie malata di Alzheimer in fase avanzata, assumendosi consapevolmente la responsabilità di quel gesto. La dimensione giuridica è chiara, ma il film insiste sul fatto che la chiarezza normativa non basta, perché ciò che viene domandato al Capo dello Stato è, in ultima analisi, una valutazione sul punto in cui la sofferenza cambia il significato dell'atto. In questo senso le due richieste funzionano come un'anticipazione concreta del più ampio tema sull'eutanasia, che infatti attraversa la narrazione e rende ancora più esplicita la domanda di fondo: fino a dove lo Stato può continuare a punire o proibire condotte nate dalla volontà di interrompere una sofferenza percepita come insopportabile? [33, 34]

A complicare ulteriormente il quadro c'è Dorotea, la figlia di De Santis, che lo incalza senza tregua e lo accusa di vigliaccheria, come se l'indecisione fosse un difetto morale prima ancora che una condizione umana. Il rapporto tra i due appare bloccato, come se tra padre e figlia esistesse un muro fatto di ragione e orgoglio, e ogni tentativo di avvicinamento diventasse un gesto faticoso, quasi innaturale.

12.2 La solitudine morale del decidere

In questo scenario la figura del papa, o più in generale un certo "mondo cattolico" evocato dal film, assume una funzione particolare: non è tanto un personaggio realistico quanto un interlocutore simbolico, un luogo in cui il Presidente cerca conforto e risposte, ma finisce per trovare soprattutto silenzi e ambiguità. Il film suggerisce che la fede, qui, non offre una via d'uscita, e che anche il ricorso al sacro può trasformarsi in una forma ulteriore di smarrimento [35].

De Santis vive quindi nel dubbio come condizione permanente. Ed è proprio questo che rende interessante la sua figura: un uomo che conosce il diritto in profondità si scopre impotente quando la norma si scontra con l'esperienza morale [36]. La domanda che attraversa il film, quella che torna come un tarlo, riguarda la proprietà della vita e del tempo: a chi appartengono davvero i nostri giorni? Nessuno sembra avere un potere pieno sulla vita degli altri, e proprio questa assenza di controllo assoluto rende tragica l'idea stessa di scegliere. Mariano cammina nei palazzi del potere con la tipica postura sorrentiniana del personaggio solitario che attraversa spazi enormi e insieme vuoti, come se l'architettura fosse la materializzazione della distanza tra ruolo e persona [35].

12.3 La sfera privata: tradimento, memoria, colpa

Intanto, però, la sua mente resta inchiodata al passato: è tormentato dall'idea del tradimento della moglie Aurora, avvenuto quarant'anni prima, e si aggrappa in modo quasi ossessivo alla domanda su chi sia stato l'amante. Anche nella sfera privata riemerge un dilemma parallelo, quando si trova davanti alla sofferenza del proprio cavallo e alla possibilità di sopprimerlo: un gesto minore rispetto alle decisioni istituzionali, ma che il film rende significativo perché mette in scena l'eutanasia nella forma più personale possibile, quella in cui non c'è lo stato ma c'è comunque la responsabilità [36, 32].

Come spesso accade nel cinema di Sorrentino, le alte cariche non vengono rappresentate come vorrebbero essere viste, cioè impeccabili e risolte, ma come fragili, incerte, attraversate da paure e contraddizioni. Sorrentino non racconta quasi mai l'ascesa di questi personaggi, preferisce

mostrarli nel momento della crepa, quando la maschera del ruolo non riesce più a contenere la complessità dell'umano. Persino alcuni tratti inconvenzionali del Presidente, come il suo ascolto di musica rap o certi gesti improvvisi con cui tenta di ricucire il rapporto con Dorotea, non servono a renderlo eccentricamente simpatico, ma a ricordare che noi, in fondo, non possiamo davvero sapere cosa accada nella testa di un Presidente. E proprio perché intorno a lui tutti si aspettano risposte, la sua incapacità di decidere diventa ancora più dolorosa: non è ignoranza, è il contrario, è una coscienza troppo lucida che vede tutte le conseguenze e quindi fatica a scegliere un'unica direzione.

Sotto questi temi di solitudine, paura, fine del mandato e tempo che scorre, emerge con forza un nodo ancora più centrale, quello dell'amore. Mariano sembra incapace di amare nel presente e si rifugia nel ricordo, come se l'unica forma di sentimento possibile fosse quella conservata nella memoria. Aurora, già nel nome, porta con sé un'immagine evocativa, ma quel ricordo è inseparabile dalla ferita del tradimento e dalla necessità compulsiva di ottenere una verità definitiva. Quando Coco Valori gli confessa di essere stata lei la persona coinvolta, il film non offre una liberazione catartica: anche davanti alla confessione, Mariano resta prigioniero del dubbio e della sua stessa ossessione, fino alla scena finale in cui, ormai ex Presidente, a cena con Coco, viene fermato con una risposta brusca e familiare, come a dire che è tempo di smettere di interrogare il passato e di cercare risposte che non potranno mai guarire davvero [32].

12.4 Coco Valori, la paternità e il peso del dubbio

In questa sua ricerca morale, anche Coco Valori assume un ruolo decisivo. Più che semplice personaggio di contorno, è la figura che riporta continuamente De Santis a una forma di lucidità concreta, terrena, quasi brutale nella sua immediatezza. In lei convivono due registri molto sorrentiniani, quello della nobildonna e quello della donna popolare, diretta, istintiva, e proprio da questo contrasto nasce la sua forza. Coco è affascinante per il modo in cui parla, per la sua presenza verbale così netta e tagliente, ma diventa anche profondamente toccante nei momenti più intimi, nei colloqui domestici e confidenziali che condivide con il Presidente a tavola. È in quelle scene, apparentemente minori, che il film mostra con maggiore chiarezza quanto il potere abbia bisogno di una voce esterna che lo richiami alla realtà.

In questo senso Mariano è padre in più di un modo: è padre simbolico dello Stato, ma è anche padre nella dimensione privata, dentro il rapporto con i figli. Per questo il dilemma politico si intreccia inevitabilmente con quello familiare. Il problema non riguarda più soltanto il momento in cui concedere o negare una grazia, ma anche il confine sottile tra accogliere, proteggere, comprendere e, al contrario, imporsi, mantenere una distanza, esercitare un'autorità. Il film suggerisce così che il ruolo istituzionale e quello paterno non possano mai restare davvero separati, perché entrambi costringono De Santis a misurarsi con la responsabilità di decidere per altri [36].

Si arriva allora al nodo più profondo del film: la grazia finisce per coincidere con la dignità del dubbio. Il dubbio è ciò che obbliga a pensare e ripensare, a non trasformare la decisione in un atto cieco di potere; eppure, allo stesso tempo, può diventare una forma di paralisi, una sospensione che rallenta, trattiene e rischia di trasformarsi in immobilità. È proprio in questa ambivalenza che il film trova una delle sue verità più forti [36].

12.5 Simboli e iperrealità

Il film, in questo, è molto netto: non esistono scelte “alte” senza perdita. L’amore filiale, invece di consolare, diventa una prova, perché costringe a scegliere se tradire il ruolo per restare umani o tradire l’umano per restare nel ruolo. Sorrentino non impone un giudizio morale, osserva il peso di questo conflitto e lo lascia risuonare nello spettatore. Al centro, più che la grazia in sé, sembra esserci il perdono inteso come rinuncia: rinuncia al potere di punire, ma anche al potere di sentirsi nel giusto. E la grazia, proprio perché destabilizza, non libera soltanto chi la riceve, ma ferisce e trasforma anche chi la concede, lasciando una traccia invisibile che cambia per sempre la percezione di sé. In parallelo, alcune presenze come il papa nero funzionano meno come personaggi realistici e più come immagini mentali, condensazioni di colpa e ritorni della memoria, che rendono visibile ciò che nella vita resta spesso nascosto, come paure, ossessioni e ombre che accompagnano ogni scelta.

La fotografia è parte integrante di questo processo. Luce e ombra sono incastrate in modo da risultare credibili e allo stesso tempo rivelatrici della dualità. Il Quirinale appare freddo, rarefatto, quasi svuotato, come se la solennità delle stanze corrispondesse a una progressiva disumanizzazione di chi le abita. L’appartamento privato, al contrario, è più pieno, più caldo, attraversato da oggetti e fonti luminose che richiamano il passato: rientrare nella sfera personale significa esercitare un potere che ricade solo su se stessi, senza conseguenze pubbliche, e proprio per questo sembra temporaneamente meno minaccioso.

Anche sul piano visivo, Daria D’Antonio conferma un approccio che guarda chiaramente alla pittura. Le sue immagini sono costruite con una cura tale da far pensare spesso a dei quadri, ma senza mai diventare statiche o puramente decorative: la composizione resta sempre al servizio delle emozioni degli attori, e la luce diventa lo strumento principale attraverso cui i volti e gli spazi si lasciano attraversare da tensioni, esitazioni e stati d’animo. In un’intervista a *Vogue* [37], la direttrice della fotografia ha spiegato di essersi lasciata guidare da Lucian Freud ¹, osservando come, in un mondo saturo di immagini fotografiche, siano proprio i dipinti a restarle più impressi e a offrirle una chiave essenziale per esplorare De Santis, il senso della mortalità e il passare del tempo.

Anche il colore, in questo film, viene lasciato vivere con grande misura. In molte scene non invade mai l’inquadratura in modo eccessivo, ma resta come un segnale emotivo, una traccia sensibile che accompagna la scena senza dominarla. Nelle sequenze finali, poi, la scelta di mantenere una luce naturale accentua ancora di più il senso di intimità domestica: lo spazio della casa si fa più raccolto, più vero, e sono soprattutto i colori degli abiti di Aurora a prendere parola, a suggerire uno stato d’animo, una memoria, una presenza che continua a pesare anche quando non viene esplicitamente nominata [37].

12.6 La metafora della leggerezza: l’assenza di gravità

In questa linea si inserisce la metafora della “grazia” come leggerezza, come forza capace di sollevare persino un “cemento armato”, e di farlo fluttuare, quasi senza peso, come l’astronauta lontano nello spazio. Da qui si lega il tema dell’ingegnere Giordano e dell’assenza di gravità, che diventa una domanda indiretta sul Presidente: come ci si sente quando il peso delle responsabilità

¹Lucian Freud, pittore e disegnatore britannico.

schiaccia ogni gesto? Il dubbio può essere salvifico perché evita la cieca arroganza del potere, ma può anche diventare una sabbia mobile che blocca, inchioda, impedisce di scegliere. Il Presidente vorrebbe forse quella sospensione dello spazio, quella distanza dal peso, e invece resta ancorato a una realtà che lo richiama continuamente al dovere, o peggio ancora a un passato che non riesce a lasciare.

A un certo punto il film suggerisce che "diritto e disciplina avrebbero dovuto liberarci dall'ingombro della sensibilità"², ma la storia dimostra l'opposto: è sempre più impossibile non provare emozioni, perché la norma non elimina l'umano, lo mette solo in tensione. Questa idea, che teoricamente riguarda il rapporto tra istituzione e coscienza, diventa concreta anche nel lavoro sulla luce, che non è mai invasiva ma è sempre precisa nel dare profondità, nel mantenere quell'idea di perfezione controllata che il film costruisce [34].

12.7 Osservare la messa in scena dall'interno: esperienza sul set e scelte operative

Dal punto di vista della mia esperienza sul set come trainee osservare il film dall'interno mi ha permesso di comprendere come la costruzione dell'immagine fosse impeccabile e, allo stesso tempo, discreta, pensata per dare spazio agli attori senza costringerli. Nelle grandi stanze del Quirinale, ad esempio, l'illuminazione era spesso impostata privilegiando la luce esterna o naturale, con l'uso di pannelli riflettenti per modellare i volumi e restituire profondità senza che l'intervento artificiale risultasse mai evidente. Anche nelle sequenze finali, la scelta di conservare una qualità luminosa più naturale contribuiva a rafforzare il senso di intimità domestica, lasciando che fossero gli oggetti, i tessuti e in particolare i colori degli abiti di Aurora a portare dentro l'inquadratura una vibrazione emotiva trattenuta ma percepibile.

Il film è stato realizzato con ARRI ALEXA 35 e lenti Leitz Hugo, una combinazione che contribuiva a restituire un'immagine molto precisa e pulita [38]. La messa in scena visiva si fonda soprattutto su inquadrature fisse e su movimenti di macchina costruiti su carrello, mentre la Steadicam è quasi del tutto assente, salvo in una delle scene conclusive in Via del Corso. In altri momenti, invece, venivano impiegati strumenti come il Ronin, ad esempio nelle scene in carcere o in alcune stanze del Quirinale, insieme alla macchina a mano. Ciò che colpiva, però, non era soltanto l'uso di questi dispositivi, ma il modo in cui venivano pensati non per rendere il movimento più morbido o invisibile, ma al contrario per introdurre piccoli sbilanciamenti, scarti percettivi capaci di spezzare la compostezza e la presunta immobilità degli spazi istituzionali. In questo senso il movimento di macchina non accompagna semplicemente l'azione, ma diventa parte integrante del racconto, perché traduce visivamente il turbamento del protagonista: è come se il dubbio, invece di restare confinato nella dimensione interiore, entrasse nell'immagine e ne alterasse dall'interno l'equilibrio apparente [38].

Anche i movimenti di macchina, dunque, sembravano rispondere alla stessa logica che attraversa il film nel suo complesso: seguire il personaggio, renderne visibile il dualismo, alternare controllo e instabilità. Perfino nei momenti più spettacolari, come il piano sequenza del video di ballo per *Vogue*, realizzato grazie a una pedana costruita appositamente per lasciare alla camera la massima libertà di movimento, non si ha mai la sensazione di un virtuosismo fine a se stesso. Al contrario, ogni scelta tecnica appare subordinata alla necessità di far emergere una tensione

²La Grazia, Paolo Sorrentino, 2025.

narrativa e psicologica precisa, confermando quanto, in *La Grazia*, la forma visiva non sia un semplice rivestimento estetico, ma una vera modalità di pensiero.

Capitolo 13

Conclusioni

Giunta al termine di questo percorso, la filmografia di Paolo Sorrentino appare come un corpo di opere profondamente unitario, pur nella continua trasformazione delle forme, dei registri e dei personaggi. Ogni film sembra nascere da un gesto nuovo, ma allo stesso tempo conserva tracce di quelli precedenti, come se il cinema di Sorrentino tornasse costantemente sugli stessi nuclei tematici per osservarli da angolazioni diverse. Il potere, la solitudine, la memoria, il desiderio, il sacro, la perdita e il dubbio non si presentano mai come temi chiusi o definitivamente risolti, ma come questioni che ritornano, si spostano, si complicano e acquistano, di volta in volta, una luce differente. È proprio in questa continuità mobile che si riconosce la forza della sua poetica: un cinema che non smette di interrogarsi e che, nel farlo, continua a rimettere in gioco anche sé stesso.

Da questo punto di vista, *La Grazia* si può leggere come un approdo significativo, perché sembra raccogliere e far dialogare molte delle anime che hanno attraversato il suo cinema. Da un lato torna il confronto con le figure del potere e con il peso morale che esse portano con sé; dall'altro emerge una dimensione più intima, fragile e trattenuta, in cui il conflitto non riguarda soltanto il ruolo pubblico, ma anche la sfera privata, gli affetti, la responsabilità e il dubbio. In questo senso, il film non rappresenta una rottura, ma una sintesi: non cancella i toni del grottesco, dell'eccesso o della deformazione, bensì li assorbe dentro una misura più controllata, dove la complessità dei personaggi si costruisce per stratificazioni e non per affermazioni nette. Anche qui, come nel resto della sua opera, Sorrentino non cerca di offrire risposte definitive, ma di restituire allo spettatore il movimento irrisolto delle domande.

All'interno di questa prospettiva, l'analisi della luce e della costruzione dell'immagine si è rivelata centrale. Nel cinema di Sorrentino, infatti, la dimensione visiva non accompagna semplicemente il racconto, ma ne costituisce una parte essenziale. La luce definisce rapporti di forza, isola i personaggi, trasforma gli spazi, orienta lo sguardo e rende percepibili tensioni interiori che spesso non vengono esplicitate a parole. Per questo motivo l'immagine non va intesa come un semplice ornamento estetico, ma come un vero dispositivo narrativo. È attraverso la composizione, la materia luminosa, i contrasti, le sospensioni e le improvvise aperture verso l'irreale che Sorrentino costruisce un cinema capace di oltrepassare il dato realistico senza mai separarsene del tutto. La realtà, nei suoi film, non viene negata, ma continuamente rilanciata verso un altrove, verso una dimensione più mentale, emotiva e simbolica.

In definitiva, ciò che rende questo cinema così riconoscibile è la sua capacità di trasformare il vissuto, l'immaginazione, la memoria personale e la riflessione sul presente in una forma

condivisibile, che non pretende di spiegare il mondo ma prova, piuttosto, a metterne in scena la complessità. I film di Sorrentino ci fanno entrare in esistenze lontane dalla nostra, eppure ci costringono a confrontarci con dilemmi profondamente umani, che restano aperti proprio perché appartengono a tutti. È forse in questa tensione tra controllo formale e smarrimento esistenziale, tra spettacolo dell'immagine e vulnerabilità dei personaggi, che si trova il nucleo più autentico della sua opera. Un cinema che non chiude, non consola e non semplifica, ma che continua a offrire allo spettatore uno spazio di visione e di pensiero, in cui il dubbio non è un limite, bensì una forma possibile di verità.

Trascrizione dell'intervista con Luca Bigazzi

Bianca: Ho notato come ci sia un tema ricorrente nella filmografia di Sorrentino: spingere la realtà verso un iperreale. In *Il Divo* questa cosa si vede tanto, anche nella scena che io definisco, e penso che molti definiscano, "l'Ultima Cena": quella dopo la festa, quando viene chiesto ad Andreotti di diventare Presidente della Repubblica. In quella scelta fotografica, cioè porre una luce forte dall'alto, molto scenica, volevo chiederti se fosse stato più per assecondare qualcosa che voleva Sorrentino o se fosse anche una tua idea: spingere la realtà verso qualcosa che non sembra reale. Perché non è una luce effettivamente realistica, se ci si fa caso.

Luca Bigazzi: Sì, *Il Divo* forse è il film, a parte che è quello che io amo di più tra tutti quelli che ho fatto, in cui è molto spinto l'uso della luce, nel senso anche dell'oscurità. Andreotti è un personaggio poco comprensibile, anche un po' misterioso: non si sa bene con che contatti abbia avuto con la mafia, con che contatti col terrorismo, insomma.

Paolo l'ha incontrato fingendosi assistente di un giornalista, a casa di Andreotti, in un agosto. Mi ha raccontato che è andato lì e tutte le finestre erano chiuse: era tutto buio e c'erano solo delle lampadine accese, di giorno. E questo è stato un suggerimento per le oscurità e anche per le anomalie fotografiche del film.

Nei film io tendenzialmente cerco di non far sentire l'intervento della fotografia, o comunque l'artificialità delle luci, ma nel *Divo*, che comunque aveva anche una caratteristica di realtà, questa luce si sente.

Ti faccio un altro esempio di una scena fotograficamente strana: il bacio tra Totò Riina e Andreotti è una scena iperilluminata, luminosissima, non realistica, ma aveva un senso perché quella scena lì non si sa se sia realmente avvenuta o no. Quindi ci piaceva sottolineare l'aspetto non esattamente realistico.

Un'altra scena: alcuni interrogatori sono stati fatti su un tavolo con una luce dal basso, sotto un tavolo di vetro con una specie di griglia di metallo e la luce dal basso. Era comunque una fotografia volutamente non realistica. Quindi c'è un eccesso, sia nella luminosità che nell'oscurità, che spero aiuti a comprendere la misteriosa personalità di Andreotti.

Bianca: Infatti volevo anche riferirmi a tutte le luci diegetiche che vengono inserite: il fatto che lui spegnesse in continuazione le luci, che la moglie accende e lui spegne. Ho letto che fosse anche per mostrare i lati oscuri e chiari del personaggio: il fatto che lui tendesse a spegnere le luci e a vivere nell'oscurità, come oscuro era il suo governo.

Luca Bigazzi: Ti faccio un altro esempio di luce non realistica: all'inizio del film c'è un'inquadratura in cui si presenta lui con delle luci quasi televisive in casa, una struttura di americane con luci televisive. Insomma, è un film che dichiaratamente non pretende di essere realistico. In fondo lo è, però a volte andiamo oltre la realtà.

Bianca: In generale ho visto che hai un bel rapporto con la luce diegetica: quindi in questo film, con tutti questi esempi, è stato proprio parte della scena mettere tutte queste luci.

Luca Bigazzi: Sì, è una cosa che ho sempre fatto perché spesso ho lavorato, all'inizio, in film in cui non c'erano grandi mezzi. Quindi le luci naturali, le luci delle finestre, le lampadine... sono sempre state una fonte fondamentale per me. Poi me lo sono portato dietro anche quando le luci potevo metterle.

Io penso che sia fondamentale che lo spettatore non senta l'artificialità della luce, salvo quando è volutamente fatto, perché secondo me è un elemento di distrazione rispetto al racconto. I film sono per gli attori: sono fatti perché lo spettatore creda a quello che vede, e ogni cosa che lo rende finto, secondo me, è estremamente disturbante.

Oltretutto lavorare con luci diegetiche ti permette di essere molto veloce, perché io uso pochissime luci da cinema. E questo fatto di essere veloci è importantissimo, perché io credo che i film debbano essere fatti velocemente, così gli attori hanno tempo di recitare, di cambiare, di correggere le scene.

Quindi penso che il potere misterioso che il direttore della fotografia ha di far perdere tempo, lavorando su un elemento immateriale come la luce, e quindi concedendosi tutto il tempo del mondo perché tanto nessuno capisce cosa stia facendo, sia una cosa inaccettabile. Io mi impongo di essere il più veloce possibile. Tutto quello che non riesco a fare sul set lo faccio in post-produzione: tutte le oscurità che non posso mettere, o tutte le luminosità che non riesco a ottenere, le correggo in post. Se dovessi dare una percentuale, direi 50% sul set e 50% in post... forse anche di più in post.

Bianca: Ma questo più sui film di adesso o anche negli anni 2000? Immagino non ci fossero i mezzi di post-produzione che ci sono adesso.

Luca Bigazzi: Adesso molto di più, perché adesso si fanno cose impensabili. Prima si riusciva a fare qualcosa: quando ho cominciato, in stampa si poteva fare solo più chiaro, più scuro, più freddo e più caldo. Poi, quando abbiamo cominciato a digitalizzare la pellicola, siamo riusciti a intervenire in maniera più selettiva: in angoli dell'inquadratura, nel soffitto, adesso si fanno delle cose pazzesche.

Perché oggi, girando in digitale, correggendo in digitale e proiettando in digitale, l'elasticità e la luminosità delle macchine attuali ci permettono cose prima impensabili. Io mi sento liberato da catene di schiavitù quando non giro più in pellicola, e non vorrei mai più girare in pellicola, neanche se mi obbligassero.

Bianca: La questione delle luci è una cosa che ho notato molto in *La Grazia* con Daria D'Antonio: anche lei lascia molta libertà agli attori e non mette luci in mezzo. Lo noto anche facendo set più piccoli: tendiamo a mettere tantissime luci perché ci fa sentire meglio, come se stessimo facendo di più, ma poi rischiamo che gli attori non abbiano spazio di esprimersi e la macchina non abbia possibilità di muoversi.

Luca Bigazzi: Sì, più luci metti, meno gli attori si possono muovere, meno la macchina si può

muovere. E rischi anche che la continuità fotografica sia devastata, perché ogni inquadratura deve cambiare luce.

Poi, siccome io spessissimo giro con due o tre macchine, capisci bene che lo spazio per le luci è sempre più ridotto e quindi le luci sono sempre più essenziali. A volte basta una lampadina: in digitale lo permette, la pellicola molto meno.

Bianca: Riguardo proprio a questa questione, volevo fare una domanda su *La grande bellezza*: nelle scene del party iniziale mi chiedevo se le luci impostate all'inizio fossero rimaste sempre uguali o se, anche per questioni di fotografia, siano state cambiate un po', visto che vengono inquadrati personaggi diversi in posti diversi.

Luca Bigazzi: No, le luci erano sempre le stesse. Non solo giravamo con tre macchine, ma a un certo punto Paolo ha detto: «A metà nottata la terza macchina va sull'altro palazzo di fronte e fa un totale del palazzo.» Quindi capisci bene che le luci non potevano essere che luci diegetiche.

La collaborazione con la scenografa Stefania Cella ha fatto una pedana luminosa per i ballerini. Poi c'erano luci da discoteca, che si potevano inquadrare. Alcune luci le avevo camuffate da luci diegetiche, anche se in realtà erano neon appesi a un tetto.

Nel momento in cui la terza macchina è andata nell'altro palazzo a fare il totale, noi stavamo quasi ancora girando: lo spazio per mettere luci da cinema non c'era proprio.

Questo crea anche un rapporto molto più interessante con lo scenografo/la scenografa, perché si concordano insieme le luci che illuminano gli ambienti: quelle luci saranno forse la fonte unica di illuminazione. E questo è molto interessante.

E non mettere proiettori non significa non fare niente: è lo stesso lavoro, solo che ti occupi di cose forse più piccole, ma più pericolose. Perché scegliere una lampadina è una scelta importante: opalina o trasparente cambia; una specchiata argentata cambia completamente. . . scegliere il tipo di abajur, decidere intensità. . . oggi è una funzione fondamentale del direttore della fotografia, che ci possiamo permettere grazie alla realtà tecnica. Non come quando si girava una pellicola a 50 ASA, dove bisognava mettere tonnellate di luci. Quindi bisogna riguardarsi alla realtà tecnica che ci offre vantaggi e regali inaspettati.

Quelli che girano in pellicola spesso sono registi giovani, con un impianto romantico della pellicola: magari non l'hanno usata e vogliono provarla. Per carità, hanno diritto di farlo, ma un regista con esperienza oggi è ridicolo che voglia girare in pellicola: è antistorico, antieconomico. No, mai più.

Bianca: Ultima domanda sulla pellicola: su *This Must Be the Place* ho amato la fotografia, è davvero bellissimo. Mi colpisce proprio l'utilizzo del colore. Ho letto che l'America aveva molto quei colori: l'aranciato, e c'è una diversità tra gli spazi di Dublino, più freddi, e l'America, super calda, da road movie. Volevo chiedere: è stato più un lavoro fatto in post (aggiungendo quel colore) o era qualcosa dato dalla pellicola? E che tipo di pellicola avete scelto per quella ricchezza cromatica?

Luca Bigazzi: La pellicola era sempre la stessa: Kodak 500 ASA, che era la più luminosa allora. Poi spesso era stata forzata a 1000 ASA, che in generale dà un po' di grana.

Una parte delle scelte si fa durante le riprese, anche perché la scenografia toglie colori e mette colori, e in parte si fa in post-produzione. Come ti dicevo, la post è un momento determinante di creatività e non depriva per niente l'autorialità (che mi fa un po' ridere, l'autorialità del direttore

della fotografia). Quello che non posso fare o non voglio fare sul set, lo farò in post.

L'importante è che lo spettatore non le noti troppo: deve percepirle istintivamente, ma non deve sentirle eccessivamente. Se le sente, c'è un grado di finzione che io detesto. Però sì, hai colto un elemento di scelta. Quella è una pellicola bella: è proprio quella pasta, è bello che si senta.

Bianca: In *This Must Be the Place*, nel piano sequenza del concerto, c'è un contrasto difficile tra il palco molto luminoso e Cheyenne tra la folla, più buio. Come avete bilanciato la luce per farlo risultare naturale e leggibile, senza «staccarlo» dall'ambiente?

Luca Bigazzi: Quello era molto difficile perché facevamo una rotazione di 180 gradi: prima guardavamo il palco e poi la macchina lentamente si ruota. Quindi devi illuminare a 360 gradi un set.

Se ci pensi, la luce sul protagonista è una luce che per fortuna non si nota ma si accende a un certo punto, perché altrimenti avremmo fatto l'ombra della macchina presa su tutti gli spettatori.

Bianca: Quindi era una luce... ma dove era posta?

Luca Bigazzi: Era tenuta a mano, vicino alla macchina da presa. Si accendeva nel momento in cui la macchina non inquadrava. Quello è stato il momento difficile. Poi è super naturale: cioè uno scende freddo.

Bianca: Passando a *Le conseguenze dell'amore*, ti volevo chiedere della scena iniziale, quella del tapis roulant con l'uomo e la valigia. È una scena in opposizione col resto della fotografia del film: in generale i personaggi sono molto statici e la camera è molto dinamica, mentre lì la camera è completamente statica. Com'è stata costruita? Era un'idea tua o di Paolo? Anche il ruolo della luce lì è diverso: è una luce molto ospedaliera.

Luca Bigazzi: Noi abbiamo girato *Le conseguenze dell'amore*, paradossalmente, in un albergo di Treviso facendo finta che fosse in Svizzera. Però in quell'albergo avevamo la possibilità di fare qualunque cosa: mettere luci fuori, muovere la macchina...

Invece la scena iniziale è girata in un vero centro commerciale svizzero, dove non potevamo fare molto. Quindi la luce di quella scena era la luce naturale del posto, e voleva essere diversa: un luogo estraneo rispetto al racconto.

È un inizio fuorviante rispetto alla luce del resto del film. E quei luoghi lì non li puoi cambiare: non puoi far spegnere le luci del supermercato/centro commerciale, anche perché è enorme. E probabilmente è giusto che quelle luci siano brutte e volgari come devono essere.

Il grado di intervento sulla realtà, anche quando non ci piace, è relativo. In questi giorni stiamo girando un film e abbiamo fatto scene in un ospedale: la luce dell'ospedale è la luce di un ospedale, che ti piaccia o no. Non puoi trasformarla, non puoi renderla affascinante: è un ospedale, deve essere brutto, triste e doloroso. Un centro commerciale è come un ospedale. Ancora peggio, forse.

Bianca: Sempre su *Le conseguenze dell'amore*, un'altra domanda era sul grande piano sequenza... quello in cui lo segui in ascensore. E qui mi nasce più una domanda tecnica: come si gestisce un rapporto così intimo con l'attore, nel piano sequenza dell'interrogatorio?

Luca Bigazzi: Quel piano sequenza era una scommessa tremenda. Io faccio sempre l'operatore di macchina, quindi lo facevo io. La scena cominciava nella stanza, proseguiva nel corridoio, poi entravamo con l'attore in un ascensore piccolissimo: ci stavo io da solo con l'attore. L'assistente

operatore che faceva i fuochi era nell'ascensore a fianco, quindi non vedeva niente: era la tecnologia di allora.

Poi uscivamo dall'ascensore, c'erano quattro scalini da fare che non erano semplici e c'era un lungo corridoio in cui, in maniera interessante, Paolo aveva deciso che la macchina diventava l'attore: le comparse guardavano in macchina perché stavano guardando Tony Servillo realmente. Poi entrati in teatro Tony rientrava in campo, quindi tornava a essere oggettivo. Poi Tony si sedeva, io mi sedevo.

La cosa che mi angoscia rivedendo quel piano sequenza è che durava quasi dieci minuti e il caricatore per farlo a mano era da 300 metri: in genere si usano quelli da 120 perché sono più leggeri. Il 300 metri pesava tantissimo, quindi la macchina era pesantissima. Quando Tony si sedeva, mi sedevo anch'io, e l'ansimare della mia fatica faceva tremare la macchina da presa: è una cosa che mi irrita tantissimo, si sentiva l'ansimo dell'operatore che era arrivato alla fine.

Ecco, per esempio quella è una cosa che oggi si potrebbe stabilizzare facilmente in post. A parte che la macchina non peserebbe così tanto: oggi una macchina può girare anche un'ora, e pesa la metà della metà della metà. E oggi, con i mezzi di oggi, quell'arrivo ansimante si potrebbe stabilizzare molto più semplicemente in post-produzione.

Bianca: Ma hai mai pensato di non fare l'operatore?

Luca Bigazzi: Se mi dicessero di non fare l'operatore, non farei più film. Oppure direi che faccio l'operatore di macchina e non la fotografia. Fare l'operatore di macchina è fondamentale: non solo è un aspetto della fotografia, perché spostare la macchina di 3-4 centimetri a sinistra o a destra ti permette di inquadrare zone d'ombra che altrimenti non sarebbero inquadrate, ma soprattutto crea un rapporto empatico con l'attore. Lui intuisce quello che stai per fare e tu intuisce quello che sta per fare lui, senza parole. Questa è una delle cose più meravigliose ed entusiasmanti della storia del cinema.

Filmografia

- *La dolce vita*, Federico Fellini, Italia, Francia, 1960.
- *Paesaggio con figure*, Silvio Soldini, Italia, 1983.
- *C'era una volta in America (Once Upon a Time in America)*, Sergio Leone, Italia, Stati Uniti, 1984.
- *Un paradiso*, Paolo Sorrentino e Stefano Russo, Italia, 1994.
- *Lamerica*, Gianni Amelio, Italia, Francia, Svizzera, 1994.
- *Il verificatore*, Stefano Incerti, Italia, 1995.
- *Isotta*, Maurizio Fiume, Italia, Grecia, Portogallo, 1996.
- *Polvere di Napoli*, Antonio Capuano, Italia, 1998.
- *Teatro di guerra*, Mario Martone, Italia, 1998.
- *Pane e tulipani*, Silvio Soldini, Italia, Svizzera, 2000.
- *L'uomo in più*, Paolo Sorrentino, Italia, 2001.
- *Le conseguenze dell'amore*, Paolo Sorrentino, Italia, 2004.
- *Romanzo criminale*, Michele Placido, Italia, Regno Unito, Francia, 2005.
- *Il passaggio della linea*, Pietro Marcello, Italia, 2007.
- *Il Divo*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2008.
- *Copia conforme (Copie conforme)*, Abbas Kiarostami, Francia, Italia, Belgio, 2010.
- *This Must Be the Place*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, Irlanda, 2011.
- *La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2013.
- *Youth (Youth - La giovinezza)*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, Regno Unito, Svizzera, 2015.
- *Ricordi?*, Valerio Mieli, Italia, Francia, 2018.
- *È stata la mano di Dio*, Paolo Sorrentino, Italia, 2021.
- *Parthenope*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2024.
- *La Grazia*, Paolo Sorrentino, Italia, 2025.

Bibliografia

- [1] Senses of Cinema. *Sorrentino, Paolo*. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2022/great-directors/sorrentino-paolo/> (cit. on pp. 3, 14).
- [2] Vittoriano Gallico. *L'opera di Paolo Sorrentino. Tra le immagini di Federico Fellini e di Martin Scorsese. Affinità e dissonanze nell'intreccio delle influenze*. Mimesis, 2021. ISBN: 9788857580746 (cit. on pp. 3, 8).
- [3] Pierpaolo De Sanctis, Domenico Monetti, and Luca Pallanch. *Divi e antidivi. Il cinema di Paolo Sorrentino*. Roma: Laboratorio Gutenberg, 2010. ISBN: 9788896169025 (cit. on pp. 3, 4, 8, 14, 17–19).
- [4] F. Vigni. *La maschera, il potere, la solitudine: il cinema di Paolo Sorrentino*. Firenze: Aska, 2014 (cit. on pp. 7, 14–16, 18, 23–26).
- [5] Alberto Spadafora. *La luce necessaria. Conversazione con Luca Bigazzi*. Dublin: Artdigiland, 2012. ISBN: 9781909088016 (cit. on pp. 11, 12, 14, 15, 19, 22, 25, 27).
- [6] Simonetta Salvestroni. *La grande bellezza e il cinema di Paolo Sorrentino*. Archetipo Libri, 2017. ISBN: 9788866331711 (cit. on pp. 14, 29–32).
- [7] Vito Zagarrìo. *The One-shot Sequence and the Rhetoric of the Gaze in Contemporary Italian Cinema and the Films of Paolo Sorrentino*. Università Roma Tre (cit. on pp. 15, 21, 25).
- [8] Vito Zagarrìo. *Labirinti. Il piano sequenza nel cinema italiano contemporaneo*. PDF (cit. on p. 16).
- [9] Luca Malavasi. *Studio cubista di Andreotti* (cit. on p. 17).
- [10] Luca Marra. *Il divo: il potere logora la verità* (cit. on pp. 18, 21).
- [11] Luca Bigazzi. *Intervista*. Intervista svolta via Zoom il 4 marzo 2026. Trascrizione integrale in Appendice A. Mar. 2026 (cit. on pp. 25, 27, 29, 33).
- [12] Alberto Spadafora. *The Great Beauty: Told by Director of Photography Luca Bigazzi*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014. ISBN: 9781502465870 (cit. on pp. 29, 33, 34).
- [13] Giovanna Jacob. *La grande (assenza di) bellezza. Il manierismo vuoto di Paolo Sorrentino* (cit. on pp. 31, 32).
- [14] L'Amletico. *Dieci anni da La Grande Bellezza*. URL: <https://lamletico.squarespace.com/articoli/una-sensibilit-riemersa-dieci-anni-da-la-grande-bellezza> (cit. on p. 32).
- [15] Gabriele Proserpi. *Tra TV e GIF quality: The Young Pope come esempio di complessità televisiva* (cit. on pp. 35–37).

- [16] Srećko Jurišić and Paula Jurišić. *Paolo Sorrentino e la cultura della serie TV e Young Pope* (cit. on p. 35).
- [17] Travis LaCouter. “*God Smiles*”: *The Rhythm of Revelation in Sorrentino’s The Young Pope* (cit. on pp. 36, 37).
- [18] The Submarine. *Intervista a Luca Bigazzi, direttore della fotografia di The Young Pope*. URL: <https://www.thesubmarine.it/2017/01/18/intervista-a-luca-bigazzi-direttore-della-fotografia-di-the-young-pope/> (cit. on pp. 37, 38).
- [19] A Rabbit’s Foot. *What Daria D’Antonio Sees*. URL: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/art-photography/what-daria-dantonio-sees/> (cit. on pp. 39, 40).
- [20] Movieplayer. *Daria D’Antonio: intervista su fotografia, cinema, Sorrentino e chiaroscuro*. URL: https://movieplayer.it/articoli/daria-dantonio-intervista-fotografia-cinema-sorrentino-chiaroscuro_32913/ (cit. on p. 40).
- [21] Roberto De Gaetano. “Maradona, il sogno e la fine delle illusioni. È stata la mano di Dio di Paolo Sorrentino”. In: *Fata Morgana Web* () (cit. on pp. 41, 43).
- [22] Michele Nigro. *Su È stata la mano di Dio di Paolo Sorrentino* (cit. on pp. 41, 43, 44).
- [23] Doppiozero. *È stata la mano di Dio*. URL: <https://www.doppiozero.com/e-stata-la-mano-di-dio> (cit. on pp. 41, 42, 44).
- [24] Giulio Brevetti. «*La realtà è scadente*». *La memoria, Napoli e il cinema (in margine a È stata la mano di Dio di Paolo Sorrentino)* (cit. on pp. 42–44).
- [25] British Cinematographer. *Daria D’Antonio creates intimate visual style for The Hand of God*. URL: <https://britishcinematographer.co.uk/daria-dantonio-creates-intimate-visual-style-for-the-hand-of-god/> (cit. on p. 44).
- [26] Antonio Catolfi. *PAOLO SORRENTINO E NAPOLI: PARTHENOPE (2024)*. Università per Stranieri di Perugia (cit. on pp. 45, 48).
- [27] Daniela Brogli. “Io non la conoscevo bene: Parthenope”. In: *Doppiozero* () (cit. on pp. 45, 46).
- [28] Roberto De Gaetano. “Emozione e sentimento. Parthenope di Paolo Sorrentino”. In: *Fata Morgana Web* () (cit. on pp. 46–48).
- [29] Culturificio. *Parthenope di Paolo Sorrentino e la rivoluzione dello sguardo*. URL: <https://culturificio.org/parthenope-di-paolo-sorrentino-e-la-rivoluzione-dello-sguardo/> (cit. on pp. 46, 47).
- [30] Danilo Breschi. “Napoli si mostra anfibia allo sguardo di Sorrentino”. In: *Il pensiero storico* () (cit. on pp. 46–48).
- [31] Collettivo Chiaroscuro. *Un’estate infinita di abissi e bellezza. Conversazione con Daria D’Antonio su Parthenope*. URL: <https://collettivochiaroscuro.com/unestate-infinita-di-abissi-e-bellezza-conversazione-con-daria-dantonio-ccs-su-parthenope/?lang=en> (cit. on pp. 48, 49).
- [32] Roberto De Gaetano. “Il potere e l’amore. La grazia di Paolo Sorrentino”. In: *Fata Morgana Web* () (cit. on pp. 50–52).
- [33] Giustizia Insieme. *La grazia*. URL: <https://www.giustiziainsieme.it/articolo/3794-la-grazia> (cit. on pp. 50, 51).
- [34] Salvatore Manzo. “Il dilemma dell’eutanasia. Riflessioni a partire da La grazia di Paolo Sorrentino”. In: *Fata Morgana Web* () (cit. on pp. 50, 51, 54).

- [35] Davide Spinelli. “Venezia 82. La grazia di Paolo Sorrentino e la bellezza del dubbio”. In: *La balena bianca* () (cit. on p. 51).
- [36] Doppiozero. *Quando ricorda muore: La grazia di Sorrentino*. URL: <https://www.doppiozero.com/quando-ricorda-muore-la-grazia-di-sorrentino> (cit. on pp. 51, 52).
- [37] Vogue Italia. *Daria D’Antonio, direttrice della fotografia di Sorrentino*. URL: <https://www.vogue.it/article/daria-dantonio-direttrice-della-fotografia-sorrentino> (cit. on p. 53).
- [38] Collettivo Chiaroscuro. *La sensibilità come destino. Conversazione con Daria D’Antonio su La grazia di Paolo Sorrentino*. URL: <https://collettivochiaroscuro.com/la-sensibilita-come-destino-conversazione-con-daria-dantonio-su-la-grazia-di-paolo-sorrentino/> (cit. on p. 54).
- [39] Deadline. *The Young Pope: Luca Bigazzi and Paolo Sorrentino – cinematography interview*. URL: <https://deadline.com/2017/06/the-young-pope-luca-bigazzii-paolo-sorrentino-cinematography-emmys-interview-news-1202101667/>.
- [40] RED. *The Hand of God*. URL: <https://www.red.com/stories/the-hand-of-god>.
- [41] ARRI. *Mysteries of Parthenope*. URL: <https://www.arri.com/news-en/mysteries-of-parthenope>.
- [42] AGI. *Sorrentino spiega Parthenope: non mito, solo vita*. URL: <https://www.agi.it/spettacolo/cinema/news/2024-11-05/sorrentino-spiega-film-parthenope-no-mito-solo-vita-28595500/>.
- [43] Polytropon Magazine. *Parthenope: le belle sirene del patriarcato made in Italy*. URL: <https://polytroponmagazine.com/2024/11/28/parthenope-le-belle-sirene-del-patriarcato-made-in-italy/>.
- [44] Sentieri Selvaggi. *La grazia di Paolo Sorrentino*. URL: <https://www.sentieriselvaggi.it/la-grazia-di-paolo-sorrentino-2/>.
- [45] Artribune. *Analisi di La grazia di Paolo Sorrentino tra arte e cinema*. URL: <https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2026/02/analisi-la-grazia-paolo-sorrentino-arte-cinema/>.
- [46] Gianni Fiorito. *Immagini di backstage*. URL: <https://www.giannifiorito.it/cinema>.