

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

UDC 81
UDC 82
UDC 008



ISSN: 2545-3998
DOI: 10.46763/palim

ПАЛИМПСЕСТ

МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИНГВИСТИЧКИ,
КНИЖЕВНИ И КУЛТУРОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА

PALIMPSEST

INTERNATIONAL JOURNAL FOR LINGUISTIC,
LITERARY AND CULTURAL RESEARCH

PALMK, VOL 8, NO 15, STIP, 2023

ГОД. VIII, БР. 15
ШТИП, 2023

VOL. VIII, NO 15
STIP, 2023

ПАЛИМПСЕСТ

Меѓународно списание за лингвистички, книжевни
и културолошки истражувања

PALIMPSEST

International Journal for Linguistic, Literary
and Cultural Research

Год. 8, Бр. 15
Штип, 2023

Vol. 8, No 15
Stip, 2023

PALMK, VOL 8, NO 15, STIP, 2023

DOI: <https://doi.org/10.46763/PALIM23815>

ПАЛИМПСЕСТ

Меѓународно списание за лингвистички, книжевни
и културолошки истражувања

ИЗДАВА

Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет, Штип

ГЛАВЕН И ОДГОВОРЕН УРЕДНИК

Ранко Младеноски

УРЕДУВАЧКИ ОДБОР

Виктор Фридман, Универзитет во Чикаго, САД
Толе Белчев, Универзитет „Гоце Делчев“, Македонија
Нина Даскаловска, Универзитет „Гоце Делчев“, Македонија
Ала Шешкен, Универзитет Ломоносов, Руска Федерација
Олга Панкина, НВО Македонски културен центар, Руска Федерација
Астрид Симоне Хлубик, Универзитет „Крал Михаил I“, Романија
Алина Андреа Драгоеску, Универзитет „Крал Михаил I“, Романија
Сунчана Туксар, Универзитет во Пула, Хрватска
Саша Војковиќ, Универзитет во Загреб, Хрватска
Шандор Чегледи, Универзитет во Панонија, Унгарија
Ева Бус, Универзитет во Панонија, Унгарија
Хусејин Озбај, Универзитет Гази, Република Турција
Озтурк Емироглу, Универзитет во Варшава, Полска
Елена Дараданова, Универзитет „Св. Климент Охридски“, Република Бугарија
Ина Христова, Универзитет „Св. Климент Охридски“, Република Бугарија
Џозеф Пониах, Национален институт за технологија, Индија
Сатхарај Венкатесан, Национален институт за технологија, Индија
Петар Пенда, Универзитет во Бања Лука, Босна и Херцеговина
Данило Капасо, Универзитет во Бања Лука, Босна и Херцеговина
Мета Лах, Универзитет во Љубљана, Република Словенија
Намита Субиото, Универзитет во Љубљана, Република Словенија
Ана Пеличер-Санчез, Универзитет во Нотингам, Велика Британија
Мајкл Грини, Универзитет во Нотингам, Велика Британија
Татјана Ѓурин, Универзитет во Нови Сад, Република Србија
Диана Поповиќ, Универзитет во Нови Сад, Република Србија
Жан Пол Мејер, Универзитет во Стразбур, Република Франција
Жан Марк Веркруз, Универзитет во Артуа, Република Франција
Регула Бусин, Швајцарија
Натале Фиорето, Универзитет во Перуца, Италија
Оливер Хербст, Универзитет во Вурцбург, Германија
Шахинда Езат, Универзитет во Каиро, Египет

PALIMPSEST

International Journal for Linguistic, Literary
and Cultural Research

PUBLISHED BY

Goce Delcev University, Faculty of Philology, Stip

EDITOR-IN-CHIEF

Ranko Mladenoski

EDITORIAL BOARD

Victor Friedman, University of Chicago, USA

Tole Belcev, Goce Delchev University, Macedonia

Nina Daskalovska, Goce Delchev University, Macedonia

Alla Sheshken, Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Olga Pankina, NGO Macedonian Cultural Centre, Russian Federation

Astrid Simone Hlubik, King Michael I University, Romania

Alina Andreea Dragoescu Urlica, King Michael I University, Romania

Sunčana Tuksar, University of Pula, Croatia

Saša Vojković, University of Zagreb, Croatia

Sándor Czeglédi, University of Pannonia, Hungary

Éva Bús, University of Pannonia, Hungary

Husejin Ozbaj, GAZI University, Republic of Turkey

Öztürk Emiroğlu, University of Warsaw, Poland

Elena Daradanova, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Republic of Bulgaria

Ina Hristova, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Republic of Bulgaria

Joseph Ponniah, National Institute of Technology, India

Sathyaraj Venkatesan, National Institute of Technology, India

Petar Penda, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina

Danilo Capasso, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina

Meta Lah, University of Ljubljana, Republic of Slovenia

Namita Subiotto, University of Ljubljana, Republic of Slovenia

Ana Pellicer Sanchez, The University of Nottingham, United Kingdom

Michael Greaney, Lancaster University, United Kingdom

Tatjana Durin, University of Novi Sad, Republic of Serbia

Diana Popovic, University of Novi Sad, Republic of Serbia

Jean-Paul Meyer, University of Strasbourg, French Republic

Jean-Marc Vercautse, Artois University, French Republic

Regula Busin, Switzerland

Natale Fioretto, University of Perugia, Italy

Oliver Herbst, University of Wurzburg, Germany

Chahinda Ezzat, Cairo University, Egypt

РЕДАКЦИСКИ СОВЕТ

Луси Караниколова-Чочоровска

Толе Белчев

Нина Даскаловска

Билјана Ивановска

Светлана Јакимовска

Марија Леонтиќ

Јована Караникиќ Јосимовска

ЈАЗИЧНО УРЕДУВАЊЕ

Ранко Младеноски (македонски јазик)

Весна Продановска (англиски јазик)

Толе Белчев (руски јазик)

Билјана Ивановска (германски јазик)

Марија Леонтиќ (турски јазик)

Светлана Јакимовска (француски јазик)

Јована Караникиќ Јосимовска (италијански јазик)

ТЕХНИЧКИ УРЕДНИК

Славе Димитров

АДРЕСА

ПАЛИМПСЕСТ

РЕДАКЦИСКИ СОВЕТ

Филолошки факултет

ул. „Крсте Мисирков“ бр. 10-А

п. факс 201

МК-2000 Штип

<http://js.ugd.edu.mk/index/PAL>

Меѓународното научно списание „Палимпсест“ излегува двапати годишно во печатена и во електронска форма на посебна веб-страница на веб-порталот на Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип:

<http://js.ugd.edu.mk/index.php/PAL>

Трудовите во списанието се објавуваат на следните јазици: македонски јазик, англиски јазик, германски јазик, француски јазик, руски јазик, турски јазик и италијански јазик.

Трудовите се рецензираат.

EDITORIAL COUNCIL

Lusi Karanikolova-Chochovska
Tole Belcev
Nina Daskalovska
Biljana Ivanovska
Svetlana Jakimovska
Marija Leontik
Jovana Karanikik Josimovska

LANGUAGE EDITORS

Ranko Mladenovski (Macedonian language)
Vesna Prodanovska (English language)
Tole Belcev (Russian language)
Biljana Ivanovska (German language)
Marija Leontik (Turkish language)
Svetlana Jakimovska (French language)
Jovana Karanikik Josimovska (Italian language)

TECHNICAL EDITOR

Slave Dimitrov

ADDRESS

PALIMPSEST

EDITORIAL COUNCIL

Faculty of Philology
Krste Misirkov 10-A
P.O. Box 201
MK-2000, Stip

<http://js.ugd.edu.mk/index/PAL>

The International Scientific Journal “Palimpsest” is issued twice a year in printed form and online at the following website of the web portal of Goce Delcev University in Stip:

<http://js.ugd.edu.mk/index.php/PAL>

Papers can be submitted and published in the following languages: Macedonian, English, German, French, Russian, Turkish and Italian language.
All papers are peer-reviewed.

СОДРЖИНА / TABLE OF CONTENTS

11 ПРЕДГОВОР

Оливер Хербст, член на Уредувачкиот одбор

FOREWORD

Oliver Herbst, member of the Editorial Board

ЈАЗИК / LANGUAGE

15 Февзудина Сарачевиќ, Лилјана Митковска

ИНТЕРАКТИВНИОТ ДИСКУРС ВО ГРАМАТИКИТЕ НА КОНЕСКИ И НА
ЛАНТ: ВКЛУЧУВАЊЕ НА ЧИТАТЕЛИТЕ

Fevzudina Saračević, Liljana Mitkovska

INTERACTIVE DISCOURSE IN KONESKI'S AND LUNT'S GRAMMARS:
READER ENGAGEMENT

27 Milica Bogdanović

CONCEPTUAL METAPHORS IN ECONOMIC DISCOURSE OF SERBIAN
AND BRITISH NEWSPAPER ARTICLES

39 Sanja M. Maglov

THE ROLE OF CONJUNCTION IN THE COHESION OF ABSTRACTS
WRITTEN IN ENGLISH AND SERBIAN

51 Igor Rižnar, Armand Faganel

THE DISCOURSE OF MISSION STATEMENTS OF SOME SLOVENIAN
AND AUSTRIAN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

61 Kadri Krasniqi, Besarta Krasniqi

PHRASEOLOGY AS A TRANSLATION PROBLEM AMONG EFL
UNIVERSITY STUDENTS IN KOSOVO

75 Ergys Prifti

GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG DES PASSIVS IM DEUTSCHEN UND
ALBANISCHEN

Ergys Prifti

DEVELOPMENT OF THE PASSIVE VOICE IN GERMAN AND ALBANIAN

85 Doris Sava

RUMÄNIENDEUTSCH ALS STANDARDVARIETÄT AUS HISTORISCHER
UND AKTUELLER SICHT

Doris Sava

ROMANIAN GERMAN AS A STANDARD VARIETY FROM A HISTORICAL
AND CONTEMPORARY PERSPECTIVE

- 95 Марија Стојаноска, Виолета Јанушева**
МАКЕДОНСКИ РОДОВО ЧУВСТВИТЕЛЕН ЈАЗИК
Marija Stojanoska, Violeta Janusheva
MACEDONIAN GENDER SENSITIVE LANGUAGE
- 107 Марија Леонтиќ**
СИНТАГМИ СО СВРЗНИК ВО ТУРСКИОТ ЈАЗИК И НИВНОТО
ПРЕДАВАЊЕ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК
Marija Leontik
WORD GROUPS WITH A CONJUNCTION IN TURKISH LANGUAGE AND
THEIR EQUIVALENCE IN MACEDONIAN LANGUAGE
- 119 Александра Гецовска**
ЕТИМОЛОГИЈА НА ФИТОНИМОТ БОСИЛЕК
Aleksandra Gecovska
ETYMOLOGY OF THE PHYTONYME BASIL

КНИЖЕВНОСТ / LITERATURE

- 131 Antony Hoyte-West**
TRUE TO LIFE? SOME REMARKS ON A DUTCH TRANSLATION OF JERZY
KOSINSKI'S THE PAINTED BIRD
- 139 Luisa Emanuele**
«LA MEMORIA È LA PIETRA DI SISIFO. CHI SONO? AHMED O AMEDEO?»
AMARA LAKHOUS: LA FRAMMENTAZIONE DELL'IO
Luisa Emanuele
«MEMORY IS THE STONE OF SISYPHUS. WHO AM I? AHMED OR
AMEDEO?». AMARA LAKHOUS: THE SELF-FRAGMENTATION
- 151 Dejan Malčić**
VISIONI POSTMODERNE DI ROMA IN LA GRANDE BELLEZZA,
SUBURRA E LO CHIAMAVANO JEEG ROBOT
Dejan Malčić
POSTMODERN VISIONS OF ROME IN THE GREAT BEAUTY, SUBURRA
AND THEY CALL ME JEEG
- 161 Tunay Karakök**
HAJI BEKTASHI VELI'S VELÂYETNÂME AS A LITERARY SOURCE
ABOUT MEDIEVAL ANATOLIA
- 171 Ранко Младеноски**
ЧОВЕКОВИОТ ПАДОД САКРАЛНОТО ДО ХТОНСКОТО ВО НАЈНОВИТЕ
РАСКАЗИ ОД ВЕНКО АНДОНОВСКИ
Ranko Mladenoski
THE MAN'S FALL FROM THE SACRED TO THE CHTHONIC IN THE
LATEST SHORT STORIES BY VENKO ANDONOVSKI

181 Славчо Ковилоски
СОВРЕМЕНИ БОГОМИЛСКИ ИЛИ НАРОДНО-БОГОМИЛСКИ АВТОРИ
И ДЕЛА
Slavcho Koviloski
CONTEMPORARY BOGOMILAN OR FOLK-BOGOMILAN AUTHORS

193 Marijana Gjorgjieva
DIE AUSWIRKUNGEN DER KRISE IN „NOVELLE“ VON JOHANN
WOLFGANG VON GOETHE
Marijana Gjorgjieva
THE INFLUENCES OF THE CRISIS IN THE „NOVELLE“ BY JOHANN
WOLFGANG VON GOETHE

201 Melek Nuredini
MEHMET AKİF ERSOY VE YAHYA KEMAL BEYATLI'YI BİRLEŞTİREN
UNSUR OLARAK BALKANLAR
Melek Nuredini
THE BALKANS AS A UNIFYING ELEMENT FOR MEHMET AKIF ERSOY
AND YAHYA KEMAL BEYATLI

213 Osman Emin
YASTIK ADAM OYUNUN İNCELENMESİ
Osman Emin
REVIEW OF PILLOWMAN THEATER

КУЛТУРА / CULTURE

225 Екатерина Намичева-Тодоровска, Петар Намичев
РУСКИТЕ АРХИТЕКТИ И ИНЖЕНЕРИ ОД ПОЧЕТОКОТ НА 20 ВЕК ВО
СКОПЈЕ И НИВНОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ УРБАНИОТ РАЗВОЈ
Ekaterina Namicheva-Todorovska, Petar Namichev
RUSSIAN ARCHITECTS AND ENGINEERS FROM THE BEGINNING OF
THE 20TH CENTURY IN SKOPJE AND THEIR INFLUENCE ON URBAN
DEVELOPMENT

МЕТОДИКА НА НАСТАВАТА / TEACHING METHODOLOGY

237 Nurettin Cintemir, Gürkan Morali
NEW TOOLS FOR ETANDEM IN LANGUAGE LEARNING:
A THEORETICAL STUDY

249 Brisida Sefa, Brikena Xhaferi
ALBANIAN TEACHERS' AND LEARNERS' PERSPECTIVES AND
EXPERIENCES ON THE COMMUNICATIVE APPROACH

- 261 Vesna Prodanovska-Poposka, Marija Todorova**
AFFECTIVE VARIABLES IN THE FOREIGN LANGUAGE LEARNING
PROCESS

ПРИКАЗИ / BOOK REVIEWS

- 275 Весна Мојсова-Чепишевска**
(КАКО) ДА СЕ СТИГНЕ КОНЕЧНО ДОМА?
Vesna Mojsova Chepishevska
(HOW) TO GET HOME FINALLY?
- 281 Марија Гркова-Беадер**
ВРЕДЕН И ПОЛЕЗЕН УЧЕБНИК ЗА МЕТОДИКА НА НАСТАВАТА ПО
АНГЛИСКИ ЈАЗИК
Marija Grkova-Beader
VALUABLE AND USEFUL TEXTBOOK ON ENGLISH LANGUAGE
TEACHING METHODOLOGY

ДОДАТОК / APPENDIX

- 289 ПОВИК ЗА ОБЈАВУВАЊЕ ТРУДОВИ**
ВО МЕЃУНАРОДНОТО НАУЧНО СПИСАНИЕ „ПАЛИМПСЕСТ“
CALL FOR PAPERS
FOR THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC JOURNAL “PALIMPSEST”

VISIONI POSTMODERNE DI ROMA IN *LA GRANDE BELLEZZA*, *SUBURRA* E *LO CHIAMAVANO JEEG ROBOT*

Dejan Malčić

Università di Banja Luka, Bosnia ed Erzegovina
dejan.malcic@ff.unibl.org

Abstract: Mentre è giusto dire che negli ultimi due decenni il cinema italiano non ha raggiunto le stesse vette artistiche di alcuni decenni precedenti del Novecento (l'età dell'oro, i grandi autori cinematografici degli anni Sessanta e Settanta, ecc.), ci sono stati film e registi che sono riusciti ad essere artisticamente validi e commercialmente trionfanti anche negli ultimi anni. *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino, *Suburra* (2015) di Stefano Sollima e *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) di Gabriele Mainetti si ispirano tutti alla tradizione a cui appartengono (citando anche alcune fonti esterne) per portare a compimento le loro uniche visioni artistiche. Ciò che tutti hanno in comune è il modo in cui ritraggono la città di Roma, come la *location* cinematografica per eccellenza, inseparabile dai personaggi umani dei film. Questi film variano lo stesso motivo in modi specifici, e ogni rimane fedele alla tradizione o alle tradizioni a cui si ispira maggiormente. Il lavoro cerca di far vedere le loro principali somiglianze e differenze al riguardo, con un'attenzione specifica data al loro genere principale e alle loro inclinazioni artistiche verso il postmodernismo. Le loro visioni postmoderne della città di Roma sono particolari proprio grazie alle loro differenze, eppure il modo in cui incorporano elementi mitici e realismo è ciò che li unisce mentre cercano di trattare quella stessa città con rispetto e dignità.

Parole-chiave: *cinema italiano contemporaneo, postmodernismo, omaggio.*

Introduzione

La grande bellezza (2013) di Paolo Sorrentino, *Suburra* di Stefano Sollima e *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti (gli ultimi due prodotti entrambi nel 2015) sono forse i titoli cinematografici più rappresentativi della recente produzione cinematografica italiana. Questi film sono concettualmente, strutturalmente e stilisticamente molto diversi e si distinguono uno dall'altro, ma sono tutti collegati da un fatto non così insignificante: in ognuno di essi l'azione si svolge a Roma. Che non si tratti di una banale curiosità lo dimostra il fatto che nella storia del cinema italiano la città di Roma è sempre stata molto di più di un mero elemento scenografico.

Il postmodernismo può essere approssimativamente definito come l'antipode del modernismo. In un certo senso sono due termini che si oppongono; in contrasto

con l'affidabilità del modernismo, il postmodernismo è caratterizzato soprattutto da un atteggiamento ambivalente nei confronti della maggior parte delle cose di cui si occupa, costante messa in discussione dei postulati ben accettati e costante dubbio. Il "significato" fisso non esiste, perché questo è un "limite del cinema tradizionale", come sostiene Laurent Kretzschmar (2002, p.7). Quindi, proprio come il postmodernismo in letteratura, il postmodernismo in cinematografia nasce come reazione al modernismo.

Una delle caratteristiche fondamentali del postmodernismo è il superamento del concetto di rigida divisione dell'arte "alta" e "bassa". I confini tra di loro sono sempre più sfumati, scompaiono, si cancellano; i prodotti cinematografici di vari generi popolari sono altrettanto preziosi quanto i prodotti dell'arte "alta". Come sostiene Christopher Butler: "L'arte postmoderna [...] resiste [...] all'autorità dell'arte alta" (2002, p. 65). Il postmodernismo usa anche l'omaggio come sovrastruttura delle visioni del mondo moderniste e anche varie forme di *pastiche* (Hutcheon, 1988, p. 27). Nel lavoro cerchiamo di vedere quali di questi elementi sono usati nei film e perché essi li rendono postmoderni mentre descrivono e dipingono la città di Roma.

Roma nel neorealismo italiano

Nel corso dei decenni, la città di Roma ha sempre occupato un posto speciale in molti film di importanti registi italiani (ma anche in innumerevoli opere marginali e ora dimenticate di registi mediocri). Si potrebbe dire che nella maggior parte di questi film Roma è sempre stata molto più di una semplice *location*. Se volessimo occuparci nello specifico del suo significato per il cinema italiano, allora ritorneremmo anzitutto al quinto decennio del Novecento, nell'epoca in cui l'Italia aveva già sofferto per due decenni sotto il regime di Benito Mussolini ed era stremata dagli orrori della Seconda guerra mondiale. In un Paese così povero e rurale, uno degli incentivi principali per alcuni cineasti è stato quello di riprendere con le loro cineprese una situazione del genere, in condizioni economiche e artistiche molto al di sotto di ogni standard accettabile. Ecco perché Falaschi (1977) definisce quel periodo storico "il momento storico più importante dell'Italia contemporanea, [la transizione] dal fascismo all'attuale forma statale democratica" (p. 7). Parliamo ovviamente del Neorealismo, nei cui lavori più importanti, le opere fondamentali di autori come Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, girato nel 1945) e Vittorio De Sica (*Sciuscià* del 1946, *Ladri di biciclette* del 1948), Roma è lo sfondo per eccellenza di molti eventi importanti. Considerando la grande importanza del Neorealismo per le successive generazioni di registi, non solo italiani, la cui influenza non si esaurisce ancora oggi (2017's *The Florida Project*, ad esempio), possiamo tranquillamente affermare che esso aveva un'importanza fondamentale per i film di cui ci occupiamo anche qui.

I riferimenti di Sorrentino a Fellini in *La grande bellezza*

È impossibile – pure inutile – parlare o scrivere della *Grande bellezza* senza fare riferimento al classico titolo *La dolce vita* di Federico Fellini (girato nel 1960). Del resto, nemmeno l'autore stesso della *Grande bellezza* non cerca di separarli,

rendendo con questo film l'omaggio più bello al "realismo magico" di Fellini (nato, come Fellini stesso, dal neorealismo cinematografico degli anni Quaranta alcuni decenni prima).

Paolo Sorrentino (nato nel 1970) è un regista italiano contemporaneo che ha realizzato diversi film importanti dal 2004 in poi. Sorrentino non è certamente un "autore" autentico come Fellini: il suo mondo artistico non è così tematicamente compatto, non possiede l'unità di motivi che ha Fellini, né ha un'impronta stilistica unica e immediatamente riconoscibile. Tuttavia, la sua filmografia finora è certamente rispettabile, e *La grande bellezza* (2013), non solo per il grande successo e per una serie di riconoscimenti e premi internazionali, potrebbe – finora – rappresentare il suo apice artistico. Ciò che è particolarmente indicativo è proprio questo grande e forse inaspettato successo del film di Sorrentino, sia con il pubblico che con la critica, siccome lui certo non è affatto un autore populista.

Il confronto dei loro due film è completamente giustificato. Paolo Sorrentino prende consapevolmente molto da Fellini, scrivendogli la dedica più sincera, e in cambio, il film di Fellini, che sorveglia sul suo fratello artistico più giovane, acquista così ancora un altro livello di significato, più di cinque decenni dopo la sua creazione.

Descrivendo una scena particolare del film di Sorrentino, Alessia Martini (2015) osserva quanto segue: "Ritroviamo via Veneto anche nella *Grande bellezza*: qui però la strada è deserta mentre il protagonista vi cammina a notte fonda, a ricordare forse che i tempi della dolce vita felliniana sono lontani" (p. 113).

È chiaro che il materiale di costruzione dell'opera metafilmica di Sorrentino è proprio *La dolce vita* di Fellini. I riferimenti al film di Fellini non sono mai banalmente diretti, ma *sono* onnipresenti, tanto che guardando il film di Sorrentino si ha sempre piena consapevolezza che i tempi della dolce vita di Fellini sono, come scrive Martini, non solo nella mente dell'autore, ma sono pensati anche da Jepp Gambardella (Toni Servillo), il protagonista principale del film; tutto ciò rende il meta-approccio di Sorrentino ancora più complesso.

David Bass (1997) usa una frase molto precisa per spiegare la funzione della città di Roma nella *Dolce vita* di Fellini (e lo stesso potrebbe valere per *La grande bellezza* di Sorrentino), definendola una "città-concetto" (concept-city). Tale definizione implica che Roma (o qualsiasi città in un film in generale) rompe parzialmente o radicalmente i legami con il passato e acquisisca un nuovo significato, un nuovo carattere. Nella *Grande bellezza* è proprio Jepp Gambardella, il protagonista principale, il portatore di questa idea, colui che mette in atto e realizza questo *high concept*. I suoi sentimenti sono rispecchiati dall'ambiente in cui si trova; i luoghi che sceglie più o meno consapevolmente sono indicativi del suo stato d'animo attuale, delle sue aspirazioni, dei suoi desideri; in cambio, ovviamente, attraverso la visione dell'autore, conferisce alla città nuovi significati, sia in termini di contenuto che dal punto di vista visuale. Questo rapporto reciproco costruisce i caratteri sia dei protagonisti umani che della stessa città di Roma, dando loro pienezza e importanza.

Jepp Gambardella trascorre la maggior parte del suo tempo all'aria aperta, o vicino a uno dei numerosi luoghi attraenti della città di Roma. Gli spettatori

conoscono Roma proprio attraverso la scelta dei luoghi, scoprendola così, o più precisamente scoprendone alcuni segmenti che, a quanto pare, sono spesso più suggestivi delle azioni degli stessi (spesso molto passivi) protagonisti umani. Sorrentino non abbandona questo principio, nemmeno per un solo istante; inoltre, la sua Roma è stilizzata e pittoresca a tal punto che anche senza un solo protagonista umano, essa stessa potrebbe raccontare una storia molto avvincente.

Ciò che è particolarmente interessante è il rapporto tra l'organizzazione della narrazione e la sua funzionalità narrativa e concettuale, sia nel cinema di Fellini che in quello di Sorrentino (un'altra similitudine importante). La struttura frammentaria di entrambe le opere è sempre ed esclusivamente in funzione di presentare l'idea/le idee di base dell'autore. Sia Fellini che Sorrentino ci offrono molte scene episodiche senza una vera conclusione, come se rappresentassero l'archetipo di un uomo (post)moderno che ha perso la coerenza delle sue azioni, lo scopo della sua vita, il senso della sua esistenza. Gli incontri di Marcello nella *Dolce vita* e di Jepp Gambardella nella *Grande Bellezza* con altre persone sono, soprattutto durante le fastose feste mondane romane, arbitrari, quasi casuali. Molti di questi episodi, isolati e/o presi separatamente, non contribuiscono niente alla trama principale, né le tolgono nulla, ma questa arbitrarietà è solo apparente, perché gli episodi stessi possono difficilmente esistere al di fuori del contesto, al di là della natura estremamente complessa e caleidoscopica di questi due film. Naturalmente, niente di tutto questo sarebbe possibile senza la natura camaleontica della stessa Roma notturna, che è allo stesso tempo cupa e allegra, disumanizzata (o almeno disumanizzante) e piena di vita.

Le interazioni sociali nella *Dolce vita* sono in gran parte ridotte a vuote conversazioni da salotto, in un mondo in cui presunti intellettuali romani vivono nel proprio vuoto emotivo e intellettuale. Nella *Grande bellezza*, Sorrentino si spinge ancora oltre: dialoghi e monologhi assumono spesso un carattere comicamente tragico (il monologo del cardinale che sa molto più di gastronomia che di religione, ad esempio, può essere inteso come paradigmatico in questo senso). I personaggi principali di entrambi i film, nonostante le loro continue interazioni sociali e i rituali sociali ossificati, sono paradossalmente sempre soli, persi in una realtà nebbiosa a cui fondamentalmente non appartengono.

Infine, come sostiene Biagio Giordano (2014): “*La grande bellezza* è, per i suoi detrattori, [soltanto] una sorta di seconda edizione della *Dolce vita*” (p. 181).

***Suburra: il Heart of Darkness* romano**

Tratto dall'omonimo romanzo di Carlo Bonini e Giancarlo De Cataldo, *Suburra*¹ è solo il secondo lungometraggio di Stefano Sollima, fino a quel momento principalmente regista di serie televisive. Dato che *Suburra* è essenzialmente, anche se non necessariamente dal punto di vista del genere, film *noir* (o forse più precisamente, considerando l'attuale momento storico, *neo-noir*), le *location* in questo film sono indicative del suo tono quanto lo sono quelle di Paolo Sorrentino. Le scene che vediamo nel film oscillano sempre tra due estremi, che

¹ Suburra era il nome di un sobborgo dell'Antica Roma dove, secondo la tradizione, era fiorente la criminalità. Il titolo del film quindi non può essere più indicativo dei suoi temi e motivi principali.

sono visivamente, e visualmente, definiti dalla notte (oscurità) e dal giorno (luce del giorno). Da un lato ci vengono presentati paesaggi notturni bagnati dalla pioggia dall'atmosfera minacciosa, soffocante e deprimente; dall'altro ci vengono presentate scene con spazi aperti (o interni, però larghi e spaziosi) con molta luce diurna (soprattutto le scene sulla spiaggia) - queste ultime sono ovviamente in minoranza, perché in un film "nero" solo un rapporto numerico così disuguale ha senso. Quel tipico contrasto *noir* è un luogo comune necessario, costantemente intessuto nel DNA del film dall'inizio alla fine.

Tutto ciò che rappresenta un invito all'azione, tutto ciò che richiede una risposta attiva da parte dei protagonisti del film, tutto ciò che mette in moto con aggressività la trama principale – si svolge di notte. La giornata è dedicata alla contemplazione, ovvero alla risoluzione catartica di qualche situazione drammatica in cui sono stati coinvolti i protagonisti. Se potessimo dire qualcosa del genere della *Grande bellezza* di Sorrentino, allora il film di Sollima non merita niente di meno, o niente di diverso, poiché la sua visione di Roma è ancora più cupa e senza speranza, poiché è un luogo in cui le uniche conosciute valute sono la paura, ricatto, vendetta e tradimento. In *Suburra*, così come nella *Grande bellezza*, Roma è una città che contemporaneamente "vive" con i personaggi umani, dipingendone i sentimenti e l'onnipresente atmosfera decadente che li permea, tanto da poterla considerare pure un altro personaggio del film stesso, che interagisce costantemente con gli altri protagonisti, definendoli e cambiandoli perennemente, così come loro cambiano la città. Proprio come *La grande bellezza* di Sorrentino, anche *Suburra* offre tutta una serie di personaggi; ciò che Sollima lascia deliberatamente fuori dal suo film è un punto di identificazione – un personaggio umano verso il quale svilupperemmo un senso di empatia. Tutto e tutti sono messi allo stesso livello morale e umanistico in *Suburra*: criminali e politici, rappresentanti della mafia e rappresentanti del Parlamento, le forze oscure dell'*underground* romano e il "santo" Vaticano. Perciò, "*Suburra* è senza dubbio un film politico, ma lo è nell'accezione più libera e ampia del termine", afferma Raffaele Maele (Meale, 2015, p. 3), mentre Jacob Stolworthy (2016) paragona addirittura l'estetica del film a quella dei fratelli Coen, che sono alcuni dei più importanti autori del cinema postmoderno in generale (lo potremmo pure paragonare a *Blade Runner* di Ridley Scott, ma anche tante altre opere *noir* e/o poliziesche postmoderne).

In *Suburra* Roma è, in tutta la sua splendida bellezza, una moderna, colorata "città di luce" che punta ostinatamente all'alienazione, alla tristezza, alla desolazione spirituale, alla superficialità, allo scorrere del tempo e, infine, a una completa decadenza morale. La Roma moderna in *Suburra* è quindi una combinazione del bello e del brutto, dell'innocente e del perverso, del classico e del grottesco. Questi elementi, così diametralmente opposti, coesistono, perfettamente bilanciati, e formano un'unità stilistica e tematica inscindibile. A differenza del film di Sorrentino, *Suburra* non offre immagini idilliache dell'antica Roma, nemmeno per ottenere alcun tipo di contrasto - in *Suburra* i singoli luoghi della città sono appena distinguibili uno dall'altro, ma gli elementi visuali che li definiscono sono sempre gli stessi - la pioggia "intensa" (che non finisce mai) e le bellissime – eppure minacciose – luci al neon della città.

Una Roma “reale” in un film dai fumetti

Lo chiamavano Jeeg Robot è, dal punto di vista commerciale, uno dei maggiori successi del cinema italiano degli ultimi anni. È stato diretto dal regista esordiente, fino a quel momento solo un attore, Gabriele Mainetti. Si tratta qualitativamente, molto probabile, del film più debole dei tre analizzati. Si potrebbe dire, come spesso accade, che la ragione principale per questa conclusione è che *Lo chiamavano Jeeg Robot* è meno “serio”, meno “impegnato” dei due film precedenti, forse anche un’opera di un “autore minore”. Il suo fascino sta soprattutto nella sua idiosincrasia per quanto riguarda il genere principale (nel cinema italiano un film su un supereroe è sempre stato un’anomalia, che sia una cosa positiva o negativa)². Il regista Gabriele Mainetti gli conferisce naturalmente alcuni tratti caratteristici del film “italiano”, che lo rendono più autentico della maggior parte dei prodotti simili³, e in una certa misura lo fa con molto successo.

Ciononostante, troppi elementi stilistici e concettuali presi dai cineasti più famosi del mondo (Roman Polanski, Luc Besson, Takashi Miike, *anime e manga* vengono in mente, con tutti i loro abbellimenti stilistici) difficilmente possono nascondere il fatto che non si tratta di un capolavoro, ma (soltanto) un film di (“basso”) genere realizzato con competenza ed expertamente girato; film, con abbastanza slancio da essere in grado di resistere alla pervasiva ostinazione dell’industria cinematografica. La versatilità di generi del film porta Valentina D’Amico (2015) a concludere che si tratta di “una sorprendente commistione tra *noir*, *gangster all’italiana*, *fantasy*, *anime*, *action* e *commedia*” (p. 5), paragonandolo alle opere di Quentin Tarantino, un altro autore postmoderno per eccellenza. In questo caso particolare, il distinto eclettismo del film si è rivelato sia efficace, dal punto di vista della narrazione, che desiderabile, come esempio di una scommessa che gioca con i generi e viene premiata sia artisticamente che commercialmente.

L’aspetto più prezioso di *Lo chiamavano Jeeg Robot*⁴ è la rappresentazione della stessa città di Roma, che, come negli altri due film, è la più interessante, ma anche la più pericolosa, di notte. Tuttavia, la città di Roma non è così tossica in nessuno di essi come qui - ed è tossica in *Lo chiamavano Jeeg Robot* letteralmente, mentre seguiamo il protagonista Enzo Ceccotti (Claudio Santamaria), un piccolo truffatore e imbroglione che, scappando dalla polizia, cerca di trovare salvezza nel mistico Tevere, nei pressi del ponte di Sant’Angelo, fiume che gli conferisce super poteri grazie ai suoi veleni sottomarini. Il fatto stesso che la drammatica trasformazione avvenga in pieno giorno, in un luogo urbano riconoscibile e ben visibile, sembra indicare l’imprevedibilità e la completa indifferenza della città di Roma nei confronti della sofferenza umana. In *Lo chiamavano Jeeg Robot*, Il Pericolo non prova nemmeno ad aspettare almeno il tramonto.

² Si può trovare una rara eccezione, come ad esempio *L’ultimo terrestre* (2011) di Gian Alfonso Pacinotti.

³ *Prodotto* potrebbe non essere affatto il termine sbagliato, dato che anche a livello globale, i film comici sui supereroi sono molto spesso classificati come i film più stereotipati, eccessivamente sfruttati, derivati da innumerevoli altre opere, ecc.

⁴ Il titolo stesso è un’allusione alla famosissima *anime/manga* serie *Steel Jeeg* (oppure *Jeeg Robot*, nella versione italiana).

Ecco perché, nonostante tutti gli elementi soprannaturali e fantastici, *Lo chiamavano Jeeg Robot* è un film saldamente radicato nella realtà (i conflitti tra i clan romani e napoletani, ad esempio, sembrano essere stati tagliati e montati da qualche dramma documentario. In poche parole, nel film di Mainetti Roma sembra una combinazione ibrida di Gomorra e Gotham City di *Batman* (1989). Sembra proprio una contraddizione esclusivamente postmoderna, e lo è. Nonostante la sua visione apparentemente più ottimistica della città (a causa della sua presunta natura fumettistica), il film non deraglia molto dal vuoto emotivo ed esistenziale che determina la vita del suo protagonista principale. Ecco perché, paradossalmente, la città di Roma nel film di Mainetti è altrettanto, se non di più, ermetica e minacciosa rispetto alle opere “realistiche” di Paolo Sorrentino e Stefano Sollima.

Conclusione

La Grande Bellezza, se ignoriamo il triviale fatto che si tratta di un vincitore del premio Oscar (per il miglior film in lingua straniera), è al tempo stesso un sincero omaggio a Fellini e un potenziale indicatore del rinnovo del cinema italiano, visto che si tratta probabilmente del più notevole film italiano degli ultimi quindici anni. Il film narra in un linguaggio cinematografico puro, evitando consapevolmente la struttura narrativa lineare “coerente”, diremmo *modernista*, seguita ciecamente dai modelli cinematografici più dominanti pure di questi tempi. Le ambientazioni romane in esso sono inevitabili, come negli altri due film di cui abbiamo parlato. In questo senso, l’immagine di Roma rappresentata in questi film è una naturale continuazione, ma anche un passo avanti rispetto alla tradizione (Neorealismo italiano, Fellini), e questo topos specifico viene colorato e arricchito da questi film con un alone di mistero, tragedia, mito e, infine, la loro qualità metacinematografica.

Nessuno dei tre registi offre risposte finali e definitive mentre riportano lo specifico clima sociale del loro tempo, spesso con tutte le scomode implicazioni sociali, economiche ed emotive che esso porta con sé. Come se mostrassero “scetticismo nei confronti di spiegazioni esaustive”, come dice Butler sottolineando uno dei fondamentali principi del postmodernismo (2002, p. 18).

La Grande Bellezza, *Suburra* e *Lo chiamavano Jeeg Robot* mostrano una serie di somiglianze interessanti⁵, quasi come se esistessero nello stesso universo; questi film hanno sufficientemente sviluppato e implementato con successo visioni uniche del mondo così che, anche senza riferimenti reciproci, e nonostante tutti i loro limiti formali, di loro si può scrivere e parlare con il pieno rispetto che meritano. Il modo in cui ritraggono la città di Roma, attribuendole alcune caratteristiche e aspirazioni postmoderne, li rende simili, sì, ma le sottili differenze in quel processo li rendono anche delle opere cinematografiche uniche e originali.

⁵ Infine, anche dal punto di vista tecnico, questi film sono pressoché impeccabili, dalla fotografia, il montaggio, l’uso intensivo della *steadicam* fino alla modernissima colonna sonora. Tutti e tre i film riconoscono le tendenze attuali della cultura pop, che le trattino con rispetto (le gloriose canzoni *noir* del duo francese M83 in *Suburra*, per esempio) oppure con sarcasmo postmoderno (versioni remixate di triviali dance hit nella *Grande bellezza*, per esempio). Tenendo presente il dilettantismo e la generale negligenza nei confronti di quest’arte molto costosa negli ultimi anni (decenni?), anche questo aspetto – per quanto non primario – non dovrebbe essere trascurato.

Bibliografia

Libri

- [1] Butler, C. (2002). *Postmodernism: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- [2] Giordano, B. (2014). *Il cinema di Trucioli savonesi 2013-2014*. Morrisville: Lulu Enterprise.
- [3] Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Oxon: Routledge.
- [4] Falaschi, G. (1977). *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*. Messina-Firenze: D'Anna.
- [5] Urlich, G. & Patalas, E. (1998). *Istorija filmske umetnosti*. Beograd: Svinga.

Capitoli dei libri

- [1] Bass, D. (1997). Insiders and Outsiders. Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome. In F. Penz & M. Thomas (Eds.), *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (ed.). London: British Film Institute, 84-100.

Riviste

- [1] Martini, A. (2015). Roma ri-vista e vissuta ne *La dolce vita* e *La grande bellezza*. *Carte Italiane (Series 2, Volume 10)*. Los Angeles: UCLA, 107-119.
- [2] Kretzschmar, L. (2002). Is Cinema Renewing Itself?. *Film-Philosophy* 6 (15). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sitografia

- [1] D'Amico, V. (2015). *Lo chiamavano Jeeg Robot: un supereroe a Tor Bella Monaca*. Accessed on 24th of March 2023. http://movieplayer.it/articoli/lo-chiamavano-jeeg-robot-un-supereroe-a-tor-bella-monaca_15040/
- [2] Maele, R. (2015). *Suburra*. Accessed on 24th of March 2023. <https://quinlan.it/2015/10/13/suburra/>
- [3] Stolworthy, J. (2016) *Suburra, film review*. Accessed on 24th of March 2023. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/suburra-review-film-cinema-stefano-sollima-italy-martin-scorsese-a7093676.html>

Dejan Malčić

University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina

Postmodern Visions of Rome in *The Great Beauty*, *Suburra* and *They Call Me Jeeg*

Abstract: While it is fair to say that in the last couple of decades the Italian cinema has not reached the same artistic peaks as in some earlier decades of the twentieth century (the Golden Age, the great movie authors of the Sixties and the Seventies, etc.), there have been movies and filmmakers that have managed to be artistically valid and commercially successful in recent years as well. *The Great Beauty* (2013) by Paolo Sorrentino, *Suburra* (2015) by Stefano Sollima and *They Call Me Jeeg* (2015) by Gabriele Mainetti have all taken inspiration from the tradition they belong to (also citing some external sources as well) to bring to fruition their unique artistic visions. What they all have in common is the way they portray the city of Rome, as the ultimate movie location that is inseparable

from the human characters in the movies. These movies vary the same motif in specific ways, each staying true to the tradition(s) they are mostly inspired by. The paper will show their major similarities and differences in that regard, with specific attention given to their primary genre and their artistic inclinations towards postmodernism. Their postmodern visions of the city of Rome are particular precisely because of their differences, yet the way they incorporate mythical elements and realism is what ties them together while they try to treat that same city with respect and dignity.

Keywords: *contemporary Italian cinema; postmodernism; homage.*

ГОД. VIII
БР. 15

ПАЛІМПСЕСТ

PALIMPSEST

VOL. VIII
NO 15