

El truco ([vai alla traduzione italiana](#))

Paco Carreño

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littre le dit, qui ne se trompe jamais.

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.

Louis-Ferdinand Céline

El propio Sorrentino ha reconocido en una entrevista que la cita de Céline incluida al principio de la película es una declaración de intenciones. En ella (en la entrevista) se defiende la imaginación como una facultad necesaria para encontrar la verdad.

El director, mediante una planificación que parece inventar a cada momento la composición del mundo, se empeña en mantenernos conscientemente en esa mentira “necesaria para conseguir la verdad”. Templos, fuentes y estatuas contribuyen como otras tantas apariencias, artísticas sombras de sombras platónicas, a demostrar el verdadero sentido de la ficción.

La narración se sitúa a propósito en un mundo desencantado. Todas las ilusiones de los personajes parecen perdidas. Amores y sueños revolucionarios yacen deshechos en un ambiente dominado por el cinismo. Hay un lamento de fondo permanente por la situación del país, que es Italia, pero perfectamente podría ser cualquier otro. Y es sobre esa base anímicamente gris donde

Sorrentino quiere desplegar ese “truco”, la belleza, que está perdida, sí, pero no porque hayamos hecho algo para no merecerla, sino porque se encuentra “al otro lado de la vida”.

Detrás de la cháchara permanente de los personajes (intelectuales comprometidos, artistas de palabras vacías, clérigos obsesionados con la cocina), la película levanta el mundo hasta hacerlo flotar en un cuento de hadas donde tienen cabida el parloteo y el silencio de mafiosos, suicidas, fracasados, locos e hipócritas. Toda la historia es en realidad una gran ventana que da a ese otro lado. Basta cerrar los ojos para verlo, basta soplar, como la santa cuando levanta el vuelo de los flamencos, para que se disuelva toda la magia, para que el otro lado de la vida desaparezca.

El director arremete contra un mundo al que no interesa la belleza, que no está dispuesto a mantener la mirada de lo invisible, a convertir este mundo en una prolongación de ese otro lado. De ahí su crítica despiadada contra un arte obsesionado con la realidad, poco dispuesto a dar crédito a todo aquello que no sea crudo, que no sea estúpido, que esté elaborado, ese arte desesperantemente performativo, para el que la sangre derramada parece ser la única obra de arte auténti-

ca.

El personaje principal cierra con frecuencia los ojos. Se sitúa así a ese otro lado donde contempla la belleza perdida. Allí el mar es un cielo raso, la edad se confunde con la eternidad y el amor sostiene la inmensidad del mundo. Esa relación privilegiada con ese otro mundo del que este no es más que una prolongación lo convierte en un personaje encantador. No es su mundanidad, sino su ingenuidad, su tremenda y al mismo tiempo cultivada espontaneidad lo que nos permite identificarnos con él. Son sus incontenibles lágrimas en mitad de una ceremonia -un funeral en el que, según reglas de urbanidad dictadas por él mismo, el llanto se reserva a los familiares, una ceremonia que él creía controlada- las que nos lo muestran como un ser tocado por la emoción, tocado por la belleza. De repente, se descubre al otro lado, en esa historia ficticia llena de hombres, animales, cosas y ciudades que desaparecen un momento y vuelven a aparecer, en mitad de la verdad de la mentira, en el centro de la emoción.

Película de citas, de citas de películas, de citas de obras literarias. Entre las múltiples referencias literarias y cinematográficas nos interesa destacar, más que las evidentes complicidades con *Roma* o con *La dolce vita*, el significativo guiño hecho a un episodio de *Amarcord*. En esta película de provincias, de iniciación a la vida, donde todavía todo es posible, los mundos imaginarios, ese otro lado, aparecen tras la niebla como un milagro (cuando el niño se pierde por el fantasmagórico prado donde cuernos y ramas acechan), tras la noche (cuando los del pueblo van a ver el transatlántico lleno de luces), tras el invierno (cuando el aire se llena de polen y tenemos la sensación de flotar como una semilla empujada por el viento).

En su matutino oficio de *flaneur*, desocupado de las interminables noches romanas, entre una fiesta y otra, Jep observa el interior de conventos y colegios. Seductor nocturno, parece continuamente seducido por esa pureza clausurada en jardines prohibidos. En uno de esos atisbos de inocencia, en los que, por supuesto, también podríamos encontrar citas del *Decamerón* de Pasolini, hay una monja subida a una escalera, cubierta en parte por la fronda de un árbol.

No podemos dejar de evocar esa magnífica escena en la que el tío loco del protagonista de *Amarcord* se sube a un árbol y no deja de gritar, día y noche: “Voglio una donna”. Desde allí tira piedras a todo aquel que se acerque. Hasta que una monja, una mujer inaccesible por sus votos, un imposible que además, por enana, tiene el tamaño de los niños, de la inocencia, sube a por él y lo persuade para que baje del árbol.

El protagonista de *La gran belleza* tiene visiones que nos llevan a otras visiones. Su rompecabezas pone orden en nuestra percepción. En medio de su más o menos refinada desilusión consigue, como el pesimismo recalcitrante de Cioran, transmitir una ilusión que parece doblemente re-

galada. Su fascinación por la pureza, por el sacrificio y el desinterés hacen que se fije en la santa del final de la película como si fuese un ser ficticio, perteneciente a ese otro lado. Ahí también cree encontrar la belleza, en ese ser imposible que termina casi metido en su propia cama, que sube por la Escalera Santa para redimirlo, para hacerlo bajar del contradictorio árbol del bien y del mal, para mostrarle el vuelo del amanecer en su terraza llena de flamencos, cuando el sueño definitivamente se instala en su despertar y ya no necesita cerrar los ojos.

Así, curiosamente, por ese rodeo moral, el protagonista descubre la belleza, la recupera, o, al menos, la conciencia de su mecanismo, consistente en un truco. Esta palabra, que se repite tres veces al final de la película, es realmente la que da un sentido más completo a la película. El truco, con su doble movimiento de aparecer y desaparecer, convierte la realidad en ficción y la ficción en realidad. Es el puente que nos lleva a ese otro lado. En el tiempo que tarda un amigo en decirnos adiós, una jirafa entera desaparece. Hombres a la sombra del juego, juegos a la sombra del hombre. Así nos jugamos la vida. El cine vuelve a ser magia, recupera el espíritu de Méliès, que no sólo quería documentar la realidad.

Y es en el seno del truco donde el dandismo de Gambardella adquiere su grandeza y se convierte en signo inequívoco de autenticidad. El cultivo de las apariencias lo convierte en un artista para quien las imágenes son una perfecta representación de la verdad. No se trata aquí de reflejar el mundo, sino de revelarlo, de hacerlo aparecer.

Il trucco ([torna all'originale spagnolo](#))

Paco Carreño (traduzione di *Leonardo Lavacchi*)

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais.

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.

Louis-Ferdinand Céline

Lo stesso Sorrentino ha riconosciuto nel corso di un'intervista che la citazione di Céline inserita all'inizio del film è una dichiarazione d'intenti. Nell'intervista viene difesa l'immaginazione come facoltà necessaria per trovare la verità.

Il regista, per mezzo di un impianto che sembra inventare in ogni momento la composizione del mondo, si sforza di tenerci coscientemente dentro la menzogna "necessaria per raggiungere la verità". Templi, fontane e statue concorrono come altrettante apparenze, ombre artistiche di ombre platoniche, a mostrare il vero senso della fiction.

La narrazione è collocata di proposito in un mondo disincantato. Tutte le illusioni dei personaggi sembrano perdute. Amori e sogni rivoluzionari giacciono disfatti in un ambiente dominato dal cinismo. C'è un lamento di fondo permanente per la situazione del paese, che è l'Italia ma che potrebbe essere perfettamente qualsiasi altro. Ed è su questa base animicamente grigia che Sorrentino vuole dispiegare il "trucco", la bellezza, che è sì perduta, ma non perché si sia fatto qualcosa per non meritarsela, bensì perché si trova "all'altro lato della vita".

Dietro le chiacchiere continue dei personaggi (intellettuali impegnati, artisti di parole vuote, ecclesiastici ossessionati dalla cucina), il film solleva il mondo fino a farlo galleggiare in una favola nella quale trovano spazio il parlottio e il silenzio di mafiosi, suicidi, falliti, pazzi e ipocriti.

Tutta la storia è in realtà una grande finestra che dà sull'altro lato. Basta chiudere gli occhi per vederlo, basta soffiare, come la santa quando fa alzare in volo i fenicotteri, perché svanisca tutta la magia, perché l'altro lato della vita sparisca.

Il regista si scaglia contro un mondo che non è interessato alla bellezza, che non è disposto a mantenere lo sguardo su ciò che è invisibile, a trasformare questo mondo in una prolungazione dell'altro lato. Da lì la sua critica spietata contro un'arte che ha l'ossessione della realtà ed è poco disposta a dar credito a tutto ciò che non sia truculento, che non sia stupido, che sia elaborato, un'arte disperatamente performativa, per la quale il sangue versato sembra essere l'unica opera

d'arte autentica.

Il personaggio principale chiude spesso gli occhi. Si colloca così all'altro lato dove contempla la bellezza perduta. Lì il mare è un cielo sereno, l'età si confonde con l'eternità e l'amore sostiene l'immensità del mondo. Il suo rapporto privilegiato con un altro mondo, del quale questo non è altro che la prolungazione, lo rende un personaggio affascinante. Non è la sua mondanità, ma la sua ingenuità, la sua tremenda e al tempo stesso coltivata spontaneità ciò che ci permette di identificarci con lui. Sono le lacrime che non riesce a trattenere a metà di una cerimonia – un funerale nel quale, secondo delle regole di urbanità da lui stesso dettate, il pianto è riservato ai familiari, una cerimonia che lui riteneva controllata – a mostrarcelo come in preda all'emozione, in preda alla bellezza. All'improvviso, si scopre all'altro lato, in questa storia fittizia piena di uomini, animali, cose e città che spariscono per un momento e di nuovo appaiono, in mezzo alla verità della menzogna, al centro dell'emozione.

Film di citazioni, di citazioni di film, di citazioni di opere letterarie. Fra i molteplici riferimenti letterari e cinematografici ci interessa porre in evidenza, più delle evidenti complicità con *Roma* o con *La dolce vita*, il significativo ammiccamento a un episodio di *Amarcord*. In quel film di vita di provincia, di iniziazione alla vita, dove tutto è ancora possibile, i mondi immaginari, l'altro lato, appaiono dietro la nebbia come un miracolo (quando il bambino si perde nel fantasmagorico prato nel quale sono in agguato corna e rami), dietro la notte (quando i paesani vanno a vedere il transatlantico pieno di luci), dietro l'inverno (quando l'aria si riempie di polline ed abbiamo la sensazione di galleggiare come un seme spinto dal vento).

Nella sua attività mattutina di *flaneur*, libero dalle interminabili notte romane, fra una festa e l'altra, Jep osserva l'interno di conventi e collegi. Seduttore notturno, sembra continuamente sedotto da quella purezza rinchiusa in dei giardini proibiti. In uno di questi barlumi di innocenza, nei quali potremmo trovare delle ovvie citazioni dal *Decamerone* di Pasolini, c'è una monaca salita su di una scala, parzialmente coperta dal fogliame di un albero. Non possiamo fare a meno di evocare la magnifica scena nella quale lo zio folle del protagonista di *Amarcord* sale su di albero e grida continuamente, giorno e notte: "Voglio una donna". Da lassù scaglia delle pietre su chiunque si avvicini fino a che una monaca, una donna inaccessibile per i voti, un essere inverosimile che inoltre, essendo una nana, ha le dimensioni dei bambini, dell'innocenza, sale da lui e lo persuade a scendere dall'albero.

Il protagonista de *La grande bellezza* ha delle visioni che ci conducono ad altre visioni. Il suo rompicapo mette ordine nella nostra percezione. In mezzo al suo più o meno raffinato disincanto riesce a trasmettere, come il pessimismo recalcitrante di Cioran, un'illusione che sembra doppia-

mente confortevole. La sua attrazione per la purezza, per il sacrificio e il disinteresse lo spingono a concentrarsi sulla santa del finale del film come se fosse un essere fittizio, appartenente all'altro lato. Anche lì crede di trovare la bellezza, in questo essere inverosimile che alla fine quasi gli si mette nel letto, che sale la Scala Santa per redimerlo, per farlo scendere dall'albero incoerente del bene e del male, per mostrargli il volo dell'alba nella sua terrazza piena di fenicotteri, quando il sogno si installa definitivamente nel suo risveglio e non ha più bisogno di chiudere gli occhi.

Così, curiosamente, per un tortuoso cammino morale, il protagonista scopre la bellezza, la recupera, o recupera almeno la coscienza del suo meccanismo che consiste in un trucco. È questa parola, ripetuta tre volte nel finale, che dà al film un significato più completo. Il trucco, con il suo doppio movimento di apparire e sparire, trasforma la realtà in finzione e la finzione in realtà. È il ponte che ci porta all'altro lato. Nel tempo che occorre a un amico per dirci addio sparisce una giraffa intera. Uomini all'ombra del gioco, giochi all'ombra dell'uomo. Così ci giochiamo la vita. Il cinema ridiventa magia, recupera lo spirito di Méliès, che voleva documentare la realtà ma non soltanto. Ed è nel seno del trucco che il dandismo di Gambardella acquista grandezza e diviene segno inequivocabile di autenticità. La coltura delle apparenze lo fa diventare un artista per il quale le immagini sono una perfetta rappresentazione della verità. Non si tratta qui di rispecchiare il mondo, ma di rivelarlo, di farlo apparire.