

LOS PERSONAJES DE PIRANDELLO: DEL ESPIRITISMO AL CINE*

MARZIA PIERI
Università di Siena

LAS VIVENCIAS humanas y artísticas de Luigi Pirandello están caracterizadas por una serie, hartamente conocida, de paradojas y contradicciones, por la sucesión de imprevistos y «accidentes» que le catapultan desde la remota Sicilia borbónica y tardo-romántica de su infancia a estar en el candelero de una modernidad clamorosa marcada por el éxito planetario de *Seis personajes en busca de autor*. Un éxito fraguado al calor de los ritmos y lenguajes de la sociedad de masas que estaba naciendo y que está relacionado con las revoluciones tecnológicas de principio de siglo, con los totalitarismos políticos de los años treinta y con la llegada de un mercado cultural dominado por lógicas mercantilistas y publicitarias.

Este señor de perilla y levita gris, nacido a mediados del siglo XIX, alimentado por los recuerdos de Garibaldi, seguidor de los versos de Carducci, intervencionista arrepentido, siempre extraño y *Fuori di chiave*¹ en la angosta Italia de Humberto y de Giolitti reaccionará con hastío y espanto a la realidad de su tiempo: tardará en descifrar los mecanismos, se equivocará clamorosamente, pero también se amoldará a todo ello y se sentirá estimulado con lúcida y resignada pasividad. Su distonía con respecto a la época y la cultura que lo rodean no le impiden convertirse, tanto en Europa como en América, en el prototipo del artista moderno que intuyó Benjamin: las vanguardias teatrales y artísticas se vuelcan vorazmente sobre su obra (muy en consonancia con los retos contemporáneos) proponiendo distintas lecturas e interpretaciones que a menudo dejan perplejo

* Recibido: 16/enero/2012. Aceptado: 11/abril/2012.

¹ Me refiero al título de su célebre colección de poemas de 1912 y a su homónima biografía [Lauretta 1980]. La autora del artículo hace un juego de palabras con el título de dicho libro y el estar fuera de lugar, desplazado, en la Italia de ese momento político.

incluso al mismo Pirandello, mientras la radio y el cine utilizan a mansalva sus tramas y lo mitifican como si se tratara de un anuncio de moda, un reclamo, tanto que el magnate Henry Ford en una conocida entrevista declara que Pirandello es una potencial apuesta segura:

No tengo mucha competencia en el campo literario, pero creo que con él se pueda hacer un negocio redondo. Sus obras se adaptan muy bien a un amplio público. Pirandello es el hombre del pueblo, por lo menos eso creo, no es para los intelectuales, por lo que tengo intención de financiar una gira por América. Quiero demostrar que gracias a él se pueden ganar millones².

Sorprendido casi siempre por una recepción tumultuosa e inesperada (que acabará por destruir el frágil tejido de su privacidad convirtiéndole en un apátrida infeliz y solitario), Pirandello acabará haciendo el papel del «autor» por antonomasia, se anulará en su imagen pública como relata en la trágica parábola de *Quando si è qualcuno*, y elegirá escribir la vida, no vivirla, adelantándose también en esto a ciertos divos enajenados de ahora. Muchas de sus revoluciones expresivas, teatrales y narrativas están ancladas en el pasado pero también demuestran una total modernidad; su inclinación fantástica y su mirada «mágica» sobre la realidad, que coinciden con las innovaciones simbolistas más audaces y decadentistas, tienen sus raíces en la remota Sicilia folclórica y campesina (su indeleble sello de identidad) cuya herencia se contagia de los varios *ismos* de su época en la batidora de la recién nacida cultura de masas con éxitos inesperados.

Precisamente es de la Sicilia bárbara y tenebrosa de su infancia, poblada de seres sombríos y misteriosos, de donde le viene la conciencia, jamás abandonada ni repudiada, de ese doble fondo de las cosas sobre el que construirá tantos dramas y narraciones fundados en eternos desdoblamientos entre persona y personaje, máscara y rostro, realidad y apariencia. Se definió «hijo del Caos» (ya que había nacido en los campos de Caos, cerca de Gir-

² La entrevista tuvo lugar con ocasión de una tournée americana en abril de 1924 y fue conocida por aparecer, con fines denigrantes, en un ensayo que Benedetto Croce dedicó a Pirandello [Giudice 1963: 3781]

genti durante una epidemia de cólera), y conservó siempre las impresiones profundas de este mágico mundo popular, amplificado por los cuentos de su ama de cría Maria Stella:

Girgenti y los pueblos cercanos [...] estaban poblados de espíritus [...] almas del purgatorio que pedías ser rescatadas por los rezos, misas y buenas obras de sus parientes; implacables fantasmas de asesinados pedían venganza o se vengaban; espíritus de mujeres – llamadas por antonomasia “las mujeres” [...] que, quizá porque durante su vida les fue negada la maternidad, se dedicaban a cambiar de sitio las cunas de los neonatos y a producir en su pelo una enfermedad llamada precisamente “trenza de mujer”. Pero también había pequeños espíritus burlones, aéreos, hechos de viento a los que se les llamaba “señoritas”, pequeñas señoras, porque en las mismas casas en las que habían vivido iban por la noche a mango- near. [Sciascia 1989: 65]

Ya en edad adulta dictará a Vittore Nardelli una autobiografía (*El hombre secreto. Vida y tormento de Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932), en la que dedica bastante espacio a historias de muertos y espíritus que nutren su fantasía de niño curioso e hipersensible. Estas experiencias remotas tienen, ya en su etapa de adulto, una primera legitimación científica, gracias al encuentro con Luigi Capuana y con sus teorías sobre el espiritismo, tan en boga entre los dos siglos, como algo a medias entre superstición y ciencia. Capuana, que era de su misma región, había hecho públicos sus experimentos de sonambulismo y magnetismo en el volumen *¿Espiritismo?*, de 1884, al que siguió en 1896 (ya sin interrogaciones) otro ensayo cuyo título era *Mundo oculto*:

Los límites del mundo natural se mueven; el mundo natural y el sobrenatural apuntan a confundirse y a formar algo único, el mundo de la realidad; realidad variada, infinita, por así decirlo, sin forma, espiritual, en la que el fenómeno y el pensamiento que lo estudia son idénticos. [Capuana 1995: 168]

El objeto de estas investigaciones –que en principio fascinan también al joven Pirandello– es el de unificar todos los aspectos de la vida humana: las nuevas fronteras biológicas y tecnológicas prometen al hombre moderno un desarrollo enorme y casi

sin límites, que además del dominio sobre la naturaleza podría estar acompañado por el conocimiento inequívoco de los grandes misterios del alma. Las experiencias ilusorias e inclasificables que tienen que ver con las dimensiones oscuras de la superstición, del espiritismo, de la obsesión psíquica, se vuelven objeto de aguda atención, neutralizadas por los antídotos científicos de la fisiología, de la química y de la biología, que parecen, en esta época, abiertas a posibilidades de crecimiento inesperadas, en los límites de la ciencia ficción. Pero en las relecturas de Pirandello –que rechazará amargamente su entusiasmo por la ciencia y la tecnología tras las catástrofes de la guerra, la primera guerra «de máquinas»– el camino recto y necesario de los nuevos descubrimientos resultará obstaculizado constantemente por extraños accidentes y errores, o irá para atrás, parapetándose en el interior de la insondable psique del hombre.

Además de la dimensión empírica y sensorial de la realidad positiva, Pirandello se siente atraído por las dimensiones confusas en las que la mente se pierde, víctima de terrores supersticiosos. En *Il fu Mattia Pascal* el personaje del espiritista encarnado por Anselmo Paleari mezcla adquisiciones recientes y recuerdos juveniles del autor; su biblioteca recoge lo mejor sobre esa materia:

Esos libros tenían títulos como: *La Morte et l'au-delà – L'homme et ses corps – Les sept principes de l'homme – Karma – La clef de la Théosophie – ABC de la Théosophie – La doctrine secrète – Le Plan Astral*, etc... [...] Esos libros me enseñaban que los muertos, los de verdad, estaban en mis mismas condiciones, en los «caparazones» de Kâmaloka, especialmente los suicidas, que el señor Leadbeater, autor del Plan Astral (*premier degré du monde invisible, d'après la théosophie*), representa como si estuvieran excitados por todos los apetitos humanos, apetitos que no pueden satisfacer ya que están desprovistos de su cuerpo carnal, que sin embargo no saben que lo han perdido. [Pirandello 1973: 435, 439]

Sin embargo Pirandello va más allá de estas teorías y abandona la fe espiritista y teosófica, de la que no se deshará nunca por completo, por lo que reelaborará muchas ideas para emprender nuevos caminos. De hecho el recuerdo de las lecturas

de Anselmo Paleari contribuye a la realización, en 1916, de un acto único extraordinario respecto al teatro italiano del momento, cuyo título fue *All'uscita (A la puerta)*, «misterio profano», que tiene singulares consonancias (seguramente en ese tiempo desconocidas para el propio autor) con una sensibilidad cercana al simbolismo y al expresionismo de allende los Alpes, y cuya forma dramática (necesaria para la representación del sueño y de la pesadilla) parece corresponder más a una íntima necesidad expresiva que a un verdadero proyecto teatral. La acción se desarrolla, precisamente, a la salida de un cementerio, entre «apariencias», es decir, ectoplasmas de difuntos que aún no se han deshecho de su corporeidad y de la vida, a los que les sigue uniendo, como si tuvieran un pedúnculo, alguna brizna de pasión o de dolor: tan sólo la apariencia del «Filósofo», cerrado en su helado raciocinio, se quedará sola en este limbo entre la nada y la realidad, mientras que la apariencia del «Hombre gordo», muerto violentamente a manos del amante de su esposa, el de la «Mujer asesinada» (siempre por el mismo amante) y la del «Niño de la granada» consumirán los residuos de existencia subjetiva «excitados» por las «pasiones humanas» a ellos vedados, para desvanecerse en el vacío. En este momento cronológico Pirandello aún no tiene los instrumentos y la experiencia para imaginar hipótesis adecuadas de puesta en escena; su relación con el teatro real –que hasta ese momento le ha sido inaccesible– está empezando ahora, gracias a la intervención providencial de Angelo Musco, que le lleva al éxito. El acto único es casi un cuento dramatizado y de hecho sale como volumen en el apéndice de una antología de cuentos en 1917, tras la *princeps* del año anterior en una revista³.

Esta obsesión, entre angustiada y humorística, por el desdoblamiento fantasmal presente en *All'uscita*, tendrá, como es sabido, su éxito más original en *Seis personajes en busca de autor*, pero viene de lejos y alimenta muchas narraciones desde *Chi fu?* (1896) a *La casa del Granella* (1905), a los distintos «incunables»

³ La *princeps* salió en la *Nuova Antología*, pero al año siguiente el texto apareció al final del volumen *E domani lunedì*, Novelle, Milano, Treves.

narrativos del drama (*Quand'ero matto*, 1902; *Personaggi*, 1906; *La tragedia di un personaggio*, 1911; *Colloqui coi personaggi*, 1915), que exploran el tema del asedio amenazador, grotesco o doliente, de criaturas del más allá o de la memoria.

Pirandello conocía a Freud sólo de forma aproximada y deformada; lo poco que había oído le repelía con una sospechosa vehemencia moralista, pero su investigación sobre las alteridades que vienen de la mente creadora, magma generador de la creación artística, es la columna vertebral de toda su obra: empieza a pensar en ello en las cartas y escritos de juventud y en cuentos remotos, y sigue haciéndolo en la infinita reelaboración dramática y cinematográfica de los *Seis personajes*, prácticamente jamás interrumpida desde 1921 hasta 1936, cuando muere repentinamente justo cuando está trabajando en un proyecto de versión cinematográfica de la comedia bajo la dirección de Max Reinhardt, que se había trasladado a Estados Unidos. Llama a sus criaturas espíritus, pero son imágenes internas de las que analiza la prepotente vitalidad ya en el ensayo de 1908 *Illustratori, attori, traduttori*.

El fenómeno más elemental en que se basa la ejecución de toda obra de arte es la imagen (es decir, una especie de ser inmaterial pero viviente que el artista ha concebido y desarrollado con la actividad creadora del espíritu), una imagen que tiende a convertirse [...] en el movimiento que la realiza, que la haga real externamente, fuera del artista. La realización tiene que saltar, hacerse viva desde la concepción y sólo en virtud de ella, por un movimiento instintivo, no provocado adrede, sino empujado por la misma imagen que quiere liberarse, traducirse en realidad y vivir. [Pirandello 2006: 642]

Toda su producción teatral puede leerse como el esfuerzo de realizar este mágico trasvase de dentro a fuera, en la realidad concreta del escenario; en el ensayo *L'azione parlata* dice:

Ricordate la bella fantastica romanza di Enrico Heine su Jaufre Rudel e Melisenda? "Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeg-

giano su e giù per la sala". Ebbene lo stesso prodigio operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato, il poeta drammatico dovrebbe operare [Pirandello 2006: 447].

Se trata de un fragmento famoso de 1899 cuando aún era un oscuro y frustrado dramaturgo novel, pero su visión se parece a otras ensoñaciones impracticables como la de Gordon Craig, que estaba fascinado por la inagotable fantasía del teatro de Shakespeare, visiones que cualquier puesta en escena sólo podría empobrecer⁴.

Sabemos que este teatro «imposible» es llevado a cabo por los experimentos de los vanguardistas y soñado en sus utopías. Pirandello (el más atrasado y menos informado de todos en una provincia de empresarios-carniceros) encontrará por su cuenta el hilo de la madeja, convirtiéndose a su pesar en uno de los padres fundadores de la escena contemporánea precisamente a partir del humilde tardo naturalismo y del espiritismo [Vicentini 1993]. La antigua idea supersticiosa de que nuestros pensamientos y deseos pueden encarnarse en criaturas invisibles obligadas a no vivir la vida sino a escribirla al dictado⁵ le atrae irresistiblemente hacia el teatro, su única morada posible (como explicará en la última e inconclusa obra maestra de los *Giganti della montagna*):

Oh il teatro drammatico! Io lo conquisterò. Io non posso penetrarvi senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, gravemente odorata di gas e di vernice, m'ubriaca; [...] e non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che si agitano in un centro d'azione non ancora fermato, uomini e donne da dramma o da commedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico. Spesso mi accade di non vedere e di non

⁴ Hago referencia al ensayo de G. Craig de 1908 *Drammi, letterati e pittori al teatro* [Angelini 1970: 105].

⁵ Esto mismo nos comenta el editor Valentino Bompiani: «Un día, en un taxi, entre un cigarrillo y otro, Pirandello dijo, como si hablara consigo mismo: 'Yo no creo en Dios, pero la cosa es que la mayor parte de lo que escribo no lo he pensado, sino que me lo dictan'» [Almanacco 1987: 21].

ascoltare le scene che sono nella mia mente: è una strana allucinazione che svanisce ad ogni scoppio di applausi, e che potrebbe farmi ammattire dietro uno scoppio di fischi⁶.

Cuando después de muchos años de esta profecía juvenil por fin se cumple la conquista, no se aplaca por ello la obsesión creativa que le envuelve, sino que tan sólo halla el espacio para contarse a sí mismo o, mejor dicho, para intentar hacerlo, ya que, con el éxito internacional, comienzan una serie de equívocos extraordinarios: bajo la dirección de directores franceses y alemanes, que durante esos años iban a la caza de una escena dilatada y polisémica tan sólo intuida, los *Seis personajes* –que tanto concuerdan y tan a tiempo llegan con la revolución de los años 20- se convierten en una suerte de obra abierta, leída y llevada a escena en versiones disparatadas. El autor se queda unas veces perplejo, otras irritado, otras entusiasmado, pero tiene el impulso de reinterpretarse a sí mismo o de explicarse mejor: así comienza un largo proceso de reescritura que será la empresa central (e incumplida) de su creatividad [Gramigni, Pieri, Toschi 1997].

Le importa sobre todo aclarar dos cosas: la naturaleza concreta y «real» de estos personajes y su propio papel de autor como elemento generador del drama. La dirección del parisino Geoges Pitoëff, que en 1923 los hace bajar a escena desde un montacargas envueltos en una luz verdosa (sin embargo el texto sugería que llegaran a escena desde bastidores acompañados por el ujier del teatro), deja a Pirandello perplejo, así como la dilatación del elemento metateatral llevada a cabo por Max Reinhardt y por otros directores alemanes que acentuaban el aspecto de maniqués espectrales de los seis personajes [Cometa 1986].

Todas estas impresiones inciden profundamente en su trabajo de esos años por lo que abandona progresivamente el humor grotesco de sus inicios por unos tonos a menudo espectrales y alucinatorios: en 1923 introduce en *La vita che ti diedi* una secuencia muy intensa en la que, en una «habitación vacía y oscu-

⁶ La carta es del 4 de diciembre de 1887 [Pirandello 1986: 236-37].

ra» apenas iluminada por una luz exterior, una presencia invisible se manifiesta entre los objetos y los muebles; *La Salamandra* es, muy probablemente, de diciembre de 1924, «sueño mímico para una danza en cinco tiempos», y de 1925 el guión cinematográfico *Il pipistrello*, cuyo protagonista es el diablo. Mientras tanto sigue meditando sobre tu texto-manifiesto y lo rescribe, añadiendo en la edición de 1925, un largo prólogo (*Cómo y por qué he escrito los Seis personajes*) que pretende barrer toda traza de abstracto simbolismo. Sigue recurriendo a su tramoya favorita, inventándose a la criadita Fantasia que, como una médium de una sesión de espiritismo, evoca y conduce hacia él a todos los personajes hambrientos de vida. Traspasando el umbral entre la nada y la eternidad ellos toman con prepotencia la vida, como hace Madama Pace, séptima componente fatal del pelotón:

La nascita d'una creatura della fantasia umana, nascita che è il passo per la soglia tra il nulla e l'eternità, può avvenire anche improvvisa, avendo per gestazione una necessità. In un dramma immaginato serve un personaggio che faccia o dica una certa cosa necessaria; ecco quel personaggio è nato, ed è quello, preciso, che doveva essere. Così nasce Madama Pace fra i sei personaggi, e pare un miracolo, anzi un trucco su quel palcoscenico rappresentato realisticamente. Ma non è un trucco. La nascita è reale, il nuovo personaggio è vivo, non perché fosse già vivo, ma perché felicemente nato, come appunto comporta la sua natura di personaggio, per così dire, "obbligato". E' avvenuta perciò una spezzatura, un improvviso mutamento del piano di realtà della scena [...]. Il mutarsi improvviso e incontrollabile di una apparenza da un piano di realtà a un altro è un miracolo della specie di quelli compiuti dal Santo che fa muovere la sua statua, che in quel momento non è più certamente né di legno, né di pietra [Pirandello 2006: 1297].

Observamos que en el paratexto crítico vuelven las mismas «apariencias» que vimos ya en *All'uscita*, pero también se habla de santos milagrosos, de «trucos» y «magias» relacionados con un imaginario meridional y popular. Es interesante recordar qué sucedió materialmente en las tablas con respecto a esta escena en el estreno de 1921, cuando la comedia fue representada

de forma bastante tradicional por la compañía de Dario Niccodemi en el teatro Valle de Roma (y resultó completamente incomprensible para la mayor parte de los espectadores): Pirandello había imaginado a Madama Pace –evocada en escena «por los objetos de su comercio» (los sombreritos de las actrices) mostrados como una especie de anzuelo espiritista– como «una bruja gorda de algodonados cabellos oxigenados» con un vestido de seda negra y tijeras de costurera, pero en 1925, tras haberse visto e muchas y distintas representaciones en distintos lugares del mundo, la convierte en una aparición grotesca a lo Groszt, sin ningún residuo naturalista: «una bruja enormemente gorda con una pomposa peluca de lana de color zanahoria y una rosa rojísima a un lado, a lo español; [...] una rosa de un rojo chillón, un abanico de plumas en una mano y la otra levantada para sostener entre dos dedos el cigarrillo encendido» [Pirandello 1993d: 717]. La nota angustiosa angustiosamente crepuscular que se prestaba a interpretaciones equívocas (así creía él) en clave onírica o espiritual es sustituida por una imaginería iconográfica casi hiperrealista: los personajes ya no resultan dolientes, sino «turbadores», llegan desde el fondo de la sala (es decir, desde un más allá real); entre ellos y los actores se establecen relaciones polémicas, estridentes y exasperadas; la Hijastra emana un «extraño atractivo» y al final huye de los demás riendo horriblemente (como haría la «Mujer asesinada» de *All'uscita*); cortes, añadidos y movimientos varios exhiben con mayor flexibilidad «la fábrica del teatro».

Los modestos trucos del espiritismo ya no le bastan; la reescritura, y después la dirección de la obra por parte del mismo Pirandello (que mientras tanto se había hecho «empresario») que llevó de gira con el Teatro d'Arte entre los años 1924 y 1928, tiende a demostrar sobre todo esta naturaleza real de los personajes, de una realidad más verdadera que la verdad que logra crear el teatro, y a la que el autor quedará aferrado; en 1936, en una carta a Ruggeri, lamenta la mala interpretación que se hace de su comedia, y se reafirma en su dirección y sus medios exclusivamente «teatrales» para ponerla en escena.

Bisognerà evitare l'errore che si è sempre commesso di far apparire i Personaggi come ombre o fantasmi, anziché come entità superiori e più potenti, perché «realtà create», forme d'arte fissate per sempre e immutabili, quasi statue, di fronte alla mobile naturalità mutevole e quasi fluida degli attori. Basterà, per ottenere questo, dare al Direttore-capocomico e ai comici (corifeo e coro) il massimo del movimento [...]; e dare invece ai Personaggi una poderosa consistenza e una fissità d'espressione, che certo meglio s'otterrebbe con la maschera alla maniera della tragedia greca, maschere nuove espressamente formate da scultori, che esprimessero nell'atteggiamento più caratteristico il «rimorso» per il Padre, la «vendetta» per la Figliastro, il «dolore» per la Madre, lo «sdegno» per il Figlio [...]. Si vedrebbe così che questo dramma, ritenuto come la più nuova delle espressioni teatrali, è una vera tragedia classica rinnovata in tutti i suoi elementi [...]. Ma non volendo per troppo impaccio a usar le maschere, basterà fissare col trucco e con certi rilievi sul viso le espressioni di quei sentimenti, per modo che s'impongano e colpiscono per la loro immobilità [Pirandello 1955: 70].

Durante la gira triunfal por Alemania del Teatro d'Arte los críticos (si bien convencidos de la excelencia de su Max Reinhardt) se quedaron boquiabiertos frente a esta exótica expresividad de los personajes y la vieron (a su vez) como mágica vitalidad meridional:

L'arte della recitazione meridionale adempie a tutte le richieste esteriori, quella nordica va a fondo nell'interiorità. [...] Noi uomini del Nord, abituati alle brume, ai fantasmi, ai simboli abbiamo innalzato l'opera di Pirandello alla sfera dell'oltreumano. Con stupore dobbiamo riconoscere, sulla base della messinscena italiana, che quest'opera affonda le proprie radici nell'umano [...]. L'opera, nell'interpretazione tedesca è simbolica e spettrale, mentre in quella italiana tutto quel che accade è umano, semplicemente umano [Cometa 1986: 250].

Pero esta vida mitificada e idealizada no se refería sólo a los personajes: al autor le permitía subrayar el elemento, decisivo en su opinión, que seguía quedándose en el olvido y acallado, es decir, el papel generador. Y dado que se da cuenta de que en el teatro sólo se puede postular, recurre a los recursos del cine. La aventura de las reescrituras cinematográficas de *Seis persona-*

jes en busca de autor comienza en 1926, cuando, lleno de esperanzas, toma los primeros acuerdos con una productora alemana. El proyecto, ambicioso e inviable por muchas razones, no cuajó ni en Europa ni en América, pero hizo tres guiones (dos mudos y otro sonoro), cuyo protagonista era el personaje que hacía de autor, es decir, Pirandello mismo, que en una entrevista de 1928 explicaba:

I *Sei personaggi* ci guadagneranno in evidenza, direi quasi in originalità. Lei sa che io prendo parte al lavoro in qualità d'attore cioè d'autore quale io veramente sono [...] si vedrà come io m'imbatta nello spunto che poi mi dovrà invogliare a dare al fatto brutto forma d'arte [...] incontro per un vicolo sudicio una ragazza che mi sfiora recandosi in una casa equivoca. Questa ragazza [...] resta nella realtà lei con il suo dramma, con le sue preoccupazioni. Ma intanto in me quel suo dramma si trasforma in fantasma artistico: accanto alla ragazza vera ne sorge il suo doppione, il suo sosia artistico [...] Cinematograficamente lei può figurarsi me che nel mio studio ho di fronte, seduta, la ragazza del vicolo che mi racconta i suoi casi. Racconta, ma mentre racconta una le nasce accanto che le somiglia, visibilmente dico, un fantasma ancora pallido, il personaggio della favola immaginaria che trae dalla vita del personaggio reale, ma anche dalla mia fantasia, nutrimento. E così la narrazione dei casi della ragazza -dei casi veri- ne suscita altri analoghi -fantastici- e da essi e da tutto ciò che in me autore si evoca, per associazione nascono via via abbozzati i sei personaggi e la loro vicenda. Lei può immaginarmi in seguito ansioso, crucciato - cercare con disperazione di farne qualcosa, esserne ossessionato, circuito, stretto d'assedio⁷.

En una versión posterior del guión las tintas se cargan aún más en clave de pesadilla:

Crescono, superando in statura il poeta, gigantesche creature d'ombra ben profilate, riempiono la stanza, beffarde lo guardano ghignando dovunque egli posi lo sguardo, nel mentre la sua figura diventa sempre più piccola e spettrale [...] Poi si alza di scatto. Con un atto parossistico di difesa spalanca la porta e caccia via le figu-

⁷ El fragmento es de una entrevista concedida a Enrico Rocca y fue publicada en el «Secolo d'Italia» el 4 octubre de 1928 [Callari 1991: 38].

re, sbatte loro la porta gettando un sospiro di sollievo! Del tutto spossato da una tale lotta, si lascia cadere sulla poltrona davanti allo scrittoio⁸.

Fundidos, planos y montaje son los instrumentos adecuados para reproducir la asociación de ideas con las eternas «presencias» que se agolpan a su alrededor: el cine –del que fue uno de los primeros en intuir las posibilidades revolucionarias y las amenazas– se convertirá para él en una suerte de teatro elevado al cuadrado. Así lo habían celebrado en Italia sus primeros admiradores, como Giovanni Papini, considerándolo una potencial ayuda «para desarrollar la imaginación [...una] realización visual de las fantasías más inverosímiles. Gracias a sus estrategias fotográficas el cine nos permite pensar un mundo en dos dimensiones mucho más maravilloso que el nuestro[...], el mundo espiritualizado reducido al mínimo, como un sueño, rápido, fantástico, irreal» [Papini 1907]. Marcel L'Herbier había trasladado a la pantalla el *Mattia Pascal* en clave impresionista y surrealista y había representado el conflicto interno del protagonista haciéndole dialogar con su doble; esas secuencias habían impresionado a Pirandello, así como las obras maestras expresionistas de Fritz Lang y de Friedrich Murnau y las conversaciones con Eisenstein en sus años berlineses. Probablemente en este proyecto (que pronto será impracticable tanto en Europa como en Estados Unidos por su complejidad, costes y audacia intelectual) entraron también ambiciones y esperanzas económicas, pero esta película que «había que hacer», largamente perseguida y anhelada, acabó por incidir profundamente en su quehacer de dramaturgo, marcando profundamente la producción de los últimos años.

Pirandello, como ya notara Benjamin, fue uno de los primeros que intuyó las derroteros e implicaciones de la alienación

⁸ Es un fragmento del guión escrito en 1928 junto con Adolf Lantz, el segundo tras un Prologo de Luigi Pirandello al guión cinematográfico «Sei personaggi in cerca d'autore» de 1926. A estos dos, pensados para una película muda, se añadió, en 1935, un «tratamiento cinematográfico» de la obra, escrito en colaboración con Saul Colín y destinado a una producción americana que dirigiría Max Reinhardt [Callari 1991: 221].

multimedia, y el primero que concibió una novela sobre el cine (el esbozo de los futuros *Cuadernos de Serafino Gubbio operatore* es de 1904⁹) antes de su verdadero nacimiento como lenguaje artístico; muchos directores pasan inmediatamente a la pantalla, con escaso entusiasmo por parte de Pirandello, sus relatos, que parecían contruidos como guiones en potencia. Oficialmente él no ama este medio, lo considera destinado a una vida breve y subalterna (a no ser en forma de «cinemelografía», es decir, de música visualizada, como los actuales videoclips¹⁰); cuando Mussolini le obliga a la aventura de *Acciaio* se limita a firmar un texto escrito por su hijo; su aventura en Hollywood de la que sale, en 1933, *As you desire me* con Greta Garbo, es, desde su punto de vista, un fracaso. Paradójicamente echa en cara al cine americano el ser poco «cinematográfico»:

Tutti i film che vedo sono stupidi e volgari, e per questa via della stupidità e volgarità sono più incornati che mai a persistere, fermi nella credenza che il pubblico non vuol altro [Pirandello 1995: 1221].

El cine que tiene en mente y que entra en profundidad en los dramas de los últimos años centrados en sus obsesiones parnormales es muy distinto: puede «remover el subconsciente que

⁹ La novela, inicialmente titulada *Filauri*, tuvo largas reelaboraciones con varios cambios de títulos (*La tigre, Si gira...*), antes de la edición de 1925. En 1913, en una carta a Luigi Albertini, Pirandello hablaba de ella como de una obra «cuya violencia algo grotesca [...] está atenuada por la representación humorística del mundo fatuo de los artistas mudos y de los autores de películas [sic], amén de los de ambiente raro, de una grandiosidad postiza, en estridente contraste con la realidad fijada por un instrumento mecánico y preciso como la máquina fotográfica e la estupidez vulgar de la invención fantástica» [Pirandello 1980: 75]. Walter Benjamin recogió la extraordinaria novedad en su célebre ensayo de 1936 sobre la reproducibilidad técnica de la obra de arte.

¹⁰ «La cinemelografía [...] es un lenguaje de apariencias. Las apariencias no hablan. Una apariencia no puede tener una voz viva y presente que presupone un cuerpo vivo y presente. El lenguaje de las apariencias sólo puede ser la música. Hay que quitar la cinematografía de la literatura y ponerla sólo en la música. La música, no la literatura, ha de ser el elemento fantástico de la cinematografía» [Callari 1991: 119] Son afirmaciones de 1929; recordemos que *Fantasia* de Walt Disney, filme de animación musical, es de 1940.

está en todos [creando] imágenes impensadas que pueden ser terribles, como en las pesadillas, misteriosas y cambiantes como en los sueños, sucediéndose vertiginosamente, o suaves y tranquilizadoras» [Pirandello 2006: 1373]. Este cine fallido actúa en el fondo de su escritura teatral donde se multiplican los lenguajes y las soluciones escénicas profundamente deudoras de él: escenas simultáneas, cruces de planos de distintas realidades, audaces montajes, fantasmagorías y simbolismos toman vida en las tablas de la manera pobre y artesanal típica de él, creando efectos especiales propios del cine. Las mezclas entre cine y teatro en estos años no son raras: desde los experimentos de Piscator con los documentos históricos con los que Pitoeff, en 1926, hace empezar *Chacun sa vérité*¹¹, los dos lenguaje intentaban encontrarse, probando en mutua emulación sus recíprocas posibilidades, pero Pirandello sigue una senda, como de costumbre, muy personal y fiel a sus temas de siempre.

Si el descubrimiento de la dirección y la colaboración con el escenógrafo Virgilio Marchi en los años del Teatro d'Arte le inducen a intentar puestas en escena complejas, como en la *Sagra del signore della Nave* (1924), en la *Nuova colonia* (1928) y sobre todo en *Questa sera si recita a soggetto* (1930), hay muchos casos en los que pone en los textos un cinematógrafo interiorizado, con ilusionismos luminotécnicos y montajes. En *Sogno (ma forse no)* de 1928 –acto único «nocturno» en el que una joven señora frívola sueña con la traición sentimental que está a punto de llevar a cabo porque codicia un regalo caro– la escenografía de luces y espejos hace de protagonista, y el nudo de la acción está constituido por un «primer plano» en el que el objeto de deseo y del sentido de culpa es el protagonista mudo y absoluto:

Ella ride e, d'un tratto, mentre ride, si fa buio; un buio assoluto; e, in questo buio, lo scrigno che si sarà veduto sin da principio nella

¹¹ En mayo de 1926 la obra se había puesto en escena en París con una serie de trucos escenográficos que enfatizaban el componente metateatral, mientras tanto, en una pantalla, antes del comienzo de la obra, se proyectaban titulares de periódico y fragmentos de artículos relacionados con el escándalo que daba origen a la pieza.

parete di fondo accanto all'uscio chiuso, sarà liberato, mediante qualche filo o altro congegno, dei due sportelli - che saranno di carta dipinta e applicati in modo da poter venir via facilmente - e, potentemente illuminato dall'alto da un riflettore che lo isoli da tutto il resto, apparirà come una splendida vetrina di gioielliere, con molte gioie esposte innaturali, entro queste, nel mezzo, bene in vista, disposto con arte in mostra nel suo sostegno di raso, il vezzo di perle, anch'esso innaturale. Nell'attimo stesso che questa vetrina apparirà così illuminata, come una visione fascinosa, la Giovane Signora cesserà di ridere. E la visione durerà un lungo tratto nel massimo silenzio. Per la forza isolatrice del riflettore i due personaggi non si dovrebbero vedere come null'altro nella stanza si dovrebbe vedere. Del resto, essi voltano le spalle a questo scrigno. La visione di quella vetrina di gioielliere è solo per gli spettatori. I due personaggi è come se l'avessero davanti a sé. A un certo punto si vedranno due mani maschili, ma fine e bianchissime, scostare, come dall'interno della bottega, le tendine che fanno da sfondo alla vetrina, e prendere con cautela quel vezzo di perle. Poi, senza che la visione di essa sparisca, si riaccenderanno nella scena i tre globi rosati della lumiera, e appariranno immobili, nel punto dov'erano, l'Uomo in frak e la Giovane Signora, presi nel fascino, che li fa parlare rigidi, sottovoce, guardando davanti a sé [Pirandello 1993a: 156].

Los personajes-fantasmas se sustituyen cada vez más por fantasmas de objetos y fragmentos de realidad ambiguos y angustiosos; a la comunicación verbal (tan redundante en el pasado) la icónica, metida en espacios escenográficos construidos por luces y músicas. La escena final de *Trovarsi*, en la que la actriz Donata -abandonada por el amante que, tras haberla visto recitar, huye de ella horrorizado y celoso- sola delante del espejo de su habitación de hotel cumple orgullosamente su elección por el Arte, mirándose mientras recita en un doble metateatro:

La scena , dietro di lei, si sarà a poco a poco come dilatata: l'arco dell'alcova si sarà schiuso in mezzo e allargato da una parte e dall'altra, lasciando in mezzo un vano in penombra come d'una sala di teatro, di cui quell'arco così allargato venga a figurare come il boccascena d'un palcoscenico innaturale di visione [...]. La visione d'un tratto sparisce [...] La scena si restringe d'un colpo e si spagne

tutta, tranne che nella lampada violacea e nelle due lampadine ai lati della specchiera. Questo restringimento e spegnimento avverrà nel mentre che una lontana eco di insistentissimi applausi verrà di là agli orecchi di Donata, che sarà caduta a sedere su una poltrona presso la lampada violacea [Pirandello 1993b: 182-85].

Las acotaciones adquieren protagonismo describiendo los minuciosos dispositivos escenográficos y luminotécnicos necesarios para realizar los cruciales aspectos dramáticos que casi siempre tienen que ver con alienaciones por parte de los personajes, como en el final de *Quando si è Qualcuno*, en el que el protagonista, enajenado de sí mismo por el éxito, se petrifica convirtiéndose en su propio monumento y salta de nuevo a un primer plano ante los espectadores mientras el resto de la escenografía se va alejando:

Quando tutti se ne saranno andati, egli sederà sulla sedia curule, e allora, dentro quel chiaro albore lunare, comincerà lentissimamente il doppio movimento della facciata della villa che s'allontana restringendosi a mano a mano, e, contemporaneamente, della sedia curule che comincia a elevarsi con lui nel suo solito atteggiamento, irrigidito, divenuto la statua di se stesso. Tutto questo in un silenzio che parrà di secoli [Pirandello 1993c: 84].

En los últimos años de su trabajo esta actitud visionaria reaparece incluso en muchas de las narraciones, cada vez más discontinuas, y especialmente en la última, *Effetti di un sogno interrotto* (que salió en «Corriere della Sera» el 9 diciembre de 1936, un día antes de su muerte), en la que un cuadro toma vida como un fragmento de cine:

Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni. Il fatto è che, alzando gli occhi turbatissimo a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente, vidi per un attimo gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevare le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di diabolica malizia [Pirandello 1994: 2296].

Los gigantes de la montaña (que en un primer momento tuvieron por título *Fantasmas*) son la síntesis extraordinaria e inacabada de todas estas reflexiones: el «arsenal de las apariciones»

nocturnas, que dan cuerpo a los sueños de cada uno en la villa de los Scalognati, detrás de una transparencia que parece justamente un telón cinematográfico (y que así apareció escenificado por distintos directores), secuencias de ánimas del purgatorio, ángeles y fantoches ahorcados. En el proceder atormentado del relato el eje del «mito» (es decir, el contraste entre el mundo espiritual del teatro y el materialista de la civilización de las máquinas), del que había partido inicialmente el relato, se traslada poco a poco en un sentido mágico: la compañía de Ilse, que lleva por el mundo el trabajo del Poeta muerto encuentra en los Scalognati a sus interlocutores ideales, reunidos alrededor de Cotrone, el dueño de la villa encantada y de sus milagros, así podrá realizarse finalmente la obra de arte, sin la violencia de los hombres, «como un prodigio que se basta a sí mismo, sin pedir nada a nadie». Y es significativo que, cuando estaba a punto de morirse, Pirandello haya terminado y solucionado el drama con una imagen encantada y meridional, drama que consideraba su obra maestra: «hay un olivo sarraceno, grande, en mitad de la escena con el que he resuelto todo» [Sciascia 1989: 49].

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELINI, FRANCA (1970): *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venecia, Marsilio.
- BENJAMIN, WALTER (2000): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Turín, Einaudi.
- CALLARI, FRANCESCO (1991): *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venecia, Marsilio.
- CAPUANA, LUIGI (1995): *Mondo occulto*, ed. S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma.
- COMETA, MICHELE (1986): *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento.
- GIUDICE, GASPARE (1963): *Pirandello*, Turín, Utet.
- GRAMIGNI, FRANCESCA, PIERI, MARZIA & TOSCHI, LUCA (1997): *Effetti d'un sogno interrotto. Pirandello e un film da fare*, libro e CD rom, Venecia, Marsilio.
- LAURETTA, ENZO (1980): *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori di chiave*, Milán, Mursia.

- SCIASCIA, LUIGI (1989): *Alfabeto pirandelliano*, Milán, Adelphi.
- (ed.) (1987): *Almanacco letterario Bompiani 1987. Omaggio a Pirandello*, Milán.
- PAPINI, GIOVANNI (1907): «La filosofia del cinema», *La Stampa*, 18 maggio.
- PIRANDELLO, LUIGI (1955): «Lettere di Pirandello a Ruggeri», ed. G. Prosperi, *Il Dramma*, XXXI, 227-8, pp. 59-72
- (1973): *Tutti i romanzi*, ed. G. Macchia, vol. I, Milano, Mondadori.
- (1980): «Carteggi inediti», ed., S. Zappulla Muscarà, *Quaderni dell' Istituto di Studi Pirandelliani*, 2, Roma, Bulzoni
- (1986): *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, ed. E. Providenti, «Quaderni della Nuova Antologia», Florencia, Le Monnier.
- (1993a): *L'amica delle mogli, Non si sa come, Sogno (ma forse no)*, ed. R. Alonge, Milán, Mondadori.
- (1993b): *Questa sera si recita a soggetto, Trovarsi, Bellavita*, ed. R. Alonge, Milán, Mondadori.
- (1993c): *Quando si è qualcuno La favola del figlio cambiato I giganti della montagna*, ed. R. Alonge, Milán, Mondadori.
- (1993d): *Maschere nude*, vol. II, ed. A. d'Amico, Milán, Mondadori.
- (1994): *Novelle per un anno*, vol. III, ed. G. Prandolini, Florencia, Giunti.
- (1995): *Lettere a Marta Abba*, ed. B. Ortolani, Milán, Mondadori.
- (2006): *Saggi e interventi*, ed. F. Taviani, Milán, Mondadori.
- VICENTINI, CLAUDIO (1993): *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venecia.

(Traducción de Elena di Pinto.)