

La inexorabilidad de la tragedia humorística pirandelliana en el episodio I del film *Tu ridi* de los hermanos Taviani

José Alberto Chamorro Moreno | Universitat de Barcelona
albertochamorro1@yahoo.es | ORCID: 0009-0006-5682-1686



© José Alberto Chamorro Moreno

Recibido: 29/08/2023
Aceptado: 02/10/2023
Publicado: 18/12/2023

Resumen.

Profundos conocedores de la obra de Luigi Pirandello, los hermanos Taviani amplifican, con su mirada cinematográfica y el añadido perfectamente entrelazado de elementos de otros textos del autor, la poética pirandelliana presente en la *novella Tu ridi*, de la cual toman el título para su película, un filme impregnado del pesimismo existencial y la crítica a la hipocresía social propias de su cinematografía. Su película, que parte de la *novella* pero que fundamentalmente la continúa a partir de su final mediante la ampliación de ciertos elementos presentes en el texto de Pirandello, se articula en torno a dos ejes vertebradores: la escena de la escalinata como escenario principal y la ópera como elemento reforzador del sentido de los momentos clave de la obra.

Palabras clave: Pirandello; Taviani; ópera; humorismo; desesperación.

Abstract. *The inexorability of the Pirandello-inspired humoristic tragedy in episode I of the film Tu ridi by the brothers Taviani*

Great experts in the work of Luigi Pirandello, the brothers Taviani amplify the poetic art of Pirandello's novella *Tu ridi* through their cinematographic lens and the perfectly interwoven addition of elements coming from other works by the author. The Tavianis' film, bearing the same name *Tu ridi*, is imbued with existential pessimism and criticism of social hypocrisy, both characteristic to the brothers' cinematography. The film uses the novella as the starting point but develops it further from its ending, amplifying some elements present in the Pirandello's text. It is articulated around two core points: the stairway scene as the main stage of the story, and the opera as a reinforcing element to the meaning of the work's key moments.

Key-words: Pirandello; Taviani; Opera; Humorism; Desperation.

Resum. *La inexorabilitat de la tragèdia humorística de Pirandello a l'episodi I de la pel·lícula Tu ridi dels germans Taviani.*

Els germans Taviani, profunds coneixedors de l'obra de Luigi Pirandello, amplifiquen, amb la seva mirada cinematogràfica i l'afegit perfectament entrelaçat d'elements d'altres textos de l'autor, la poètica de Pirandello present a la *novella Tu ridi*, de la qual agafen el títol per a la seva pel·lícula amarada del pesimismo existencial i de la crítica a la hipocresia social característics de la seva cinematografia. La pel·lícula, que parteix de la *novella* però que fonamentalment la continua a partir del seu final mitjançant l'amplificació de certs elements presents en el text de Pirandello, s'articula al voltant de dos eixos vertebradors: l'escena de l'escalinata com a escenari principal i l'òpera com a element reforçador del sentit dels moments clau de l'obra.

Paraules clau: Pirandello; Taviani; òpera; humorisme; desesperació.

1. Introducción

En su película de 1984 *Kaos* (inspirada en cinco de los relatos de Pirandello incluidos en su recopilación *Novelle per un anno*), los Taviani ya habían profundizado con gran éxito en la obra pirandelliana.

En esta ocasión, el sustrato narrativo del primer episodio de la película *Tu ridi* lo constituye principalmente la *novella* homónima, en cuya trama los directores han tejido, como detalla Cicala (2014, pp. 156-163), fragmentos o motivos cuidadosamente escogidos de otras de las *novelle* de Pirandello incluidas en la misma recopilación para poner el foco en aquellos elementos con los que generan y amplifican en su película, como si de una lente de aumento se tratase, el “sentimiento del contrario”.

2. Análisis contrastivo entre la película y la *novella*

Pirandello construyó su *novella Tu ridi* siguiendo las líneas de su poética, basada en el concepto del humorismo, que se caracteriza por ser incisivo, satírico y subversivo, por la voluntad de alejarse del “irrazionalismo esplosivo ma sostanzialmente epidermico di tanta avanguardia novecentesca” (Leone de Castris, 1962, p. 1), de la función consolatoria de la “falsa verità dell’arte mimetica e ‘verosimile’ del naturalismo”. Entiende que el arte no debe ser un reflejo de la realidad, sino ir más allá haciendo reflexionar al lector a partir del humorismo tal y como él lo entiende.

En su ensayo *L’umorismo*, publicado en 1908, Pirandello proclama “una poética en la que por primera vez tiene cabida la expresión de la individualidad psíquica, con sus patologías e incongruencias, pero también con la valoración de un hombre desahuciado y solo en un mundo de máscaras, falso, carente de ideales y religión”. (Hernández, 1995, p. 236)

L’artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici. [...] L’arte può rappresentare questo processo che dà luogo al concetto di umorismo.
(Pirandello, 1908, p. 172)

El señor Anselmo, el protagonista de la *novella*, es un claro ejemplo de personaje pirandelliano enfrentado a la ambigüedad de su identidad. Es un hombre que lleva una miserable vida “alla tenera età di cinquantasei anni, con la barba bianca, il cranio pelato, [...] magro stipendio [...] col cuore che gli sanguinava ancora per la morte di quel suo disgraziato figliuolo” [*Tu ridi* (69-74)] pero que por la noche ríe jocosamente mientras duerme y es despertado con rabia por su mujer, celosa porque cree que su marido está siéndole infiel en sueños.

Anselmo es desdichado hasta el punto de que está convencido de no soñar (“Non sognava affatto! Non sognava mai!” [*Tu ridi* (109-110)]) y, en su búsqueda de respuestas, un doctor le hace creer que su risa es una compensación de la naturaleza para ayudarlo a soportar la adversidad y los problemas de la realidad.

Sin embargo, cuando finalmente un día recuerda el contenido de su sueño, a Anselmo se le cae el alma al suelo asombrado de estar riendo no de felicidad sino de semejantes “scempiaggini” [Tu ridi (182)], lo que le provoca un “profundo disgusto” [Tu ridi (184)], en una muestra del “assoluto rifiuto d’ogni consolazione e d’ogni facile speranza” de la visión pirandelliana (Leone de Castris, 1962, p. 2).

Su sueño reproduce una escena que sucede en una amplia escalinata, por la cual Torella, antiguo compañero de oficina con una malformación en las piernas, sufre las burlas de su superior mientras sube con gran penar. Cruelmente, el superior va golpeando el bastón en el cual se apoya Torella, hasta que este ya no puede más, se deja caer y empieza, en una reducción grotesca a la animalización, “a sparar calci, come un mulo” [Tu ridi (177)], posición a cuatro patas que aprovecha el superior para intentar clavarle el bastón en su retaguardia hasta conseguirlo.

De ahí la decepción de Anselmo consigo mismo, ya que se consideraba una persona de buen corazón y, sin embargo, se descubre a sí mismo cruel en su sueño. A ojos del lector su presunta bondad se muestra sobre todo a través de la figura de su nieta, que “cresceva male” [Tu ridi (85)], a la que había acogido tras la muerte de su padre, su único hijo, y de que fuera abandonada por su madre.

La lucha interior entre moral (*anima morale*) e instinto heredado (*anima istintiva*) capaz de liberarse y tomar el control superando las barreras morales del individuo, como le sucede a Anselmo y le sucederá también a Felice en el film, resulta clave en ambas obras y es llevada más allá en la película hasta el extremo de hacerla constituir motivo (entre otros, como la soledad, la desesperanza y el abandono) del final trágico de Felice.

Hasta ese momento Anselmo interpretaba su risa como algo positivo. Al descubrir finalmente su verdadero motivo, no le queda otra que resignarse a la inexorabilidad de su destino, sin esperanza alguna de salvación a su miserable vida. Ni siquiera en sueños.

2.1. La escena de la escalinata como eje vertebrador de la película

En la *novella* de Pirandello, la búsqueda de la razón de la risa de Anselmo constituye el eje que articula la historia. La risa es el elemento que abre el relato y buscar su origen es lo que hace avanzar la trama hasta el momento en que el protagonista recuerda su sueño.

También la escena de la risa es el punto de partida del film, si bien el espacio visual propio del cine permite a los Taviani presentarla en una atmósfera más elaborada.

A continuación, en el trascurso de menos de tres minutos, sucede buena parte de lo narrado en el texto de Pirandello, con el añadido del *flashback* de Felice recordando su época como barítono al contemplar una fotografía y con la excepción de tres elementos clave de la *novella*: la charla con el doctor

(que acontecerá más adelante), las interlocuciones de Felice con su nieta Susi (personaje que en la película no aparece) y la escena del sueño, que los Taviani convierten en eje articulador de la historia, pues contiene la esencia del humorismo pirandelliano y les da la oportunidad de continuar el relato de Pirandello a partir del punto en el que finaliza la *novella*.

La escena de la escalinata con la que concluye el texto de Pirandello se muestra, de hecho, en dos ocasiones. La primera, justo al acabar la escena inicial [Taviani (6:31)]. Mientras Felice camina hacia el trabajo la madrugada posterior a la discusión con su mujer que da inicio al film, se encuentra con un compañero de trabajo y a continuación se muestran unas escaleras desde la posición de Felice, que se convierte en personaje observador en un plano subjetivo. En ellas, un hombre sube dificultosamente con un bastón, se gira, sonríe y lo saluda. “No, ci risiamo; anche stamattina”, se lamenta Felice entonces [Taviani (7:55)] al ver subir al director del teatro y sus dos secuaces dirigiéndose hacia él.

Un primer plano del compañero riendo jocosamente de la escena anticipa el motivo de la risa de Felice, aunque en esta ocasión, que se presume realidad y no sueño, Felice reprende a su compañero: “Ma di che ridi?” [Taviani (8:28)] por lo que considera una inmoralidad.

De ahí que, cuando más tarde descubra que en sus sueños él también se deja llevar por esa risa, su sentimiento de culpa será todavía mayor porque se sabrá inmoral él también, como lo son en esta primera escena en la escalinata su compañero y el director del teatro, para quien los Taviani han elegido el significativo nombre de Gino Migliori, en irónica referencia a su supuesta superioridad moral.

Al final de esta escena, Felice recoge el bastón de Tobia, que se le ha escapado y ha resbalado escalera abajo. También en este caso podría verse una anticipación de lo que sucederá cuando la hermana de Tobia, tras la escena del velatorio por la muerte de este, le entregue a Felice el bastón (“Lo tenga Lei; Tobia ne sarebbe contento” [Taviani (30:32)], le dice al entregárselo), que él recibirá como testigo de que ha llegado su turno para seguirlo, tras su soliloquio frente a su amigo Tobia en el velatorio de este (“Arrivederci, Tobia; a presto” [Taviani (30:47)], se despedirá Felice de su amigo), y que posteriormente empleará en su “venganza” contra el director como elemento de intimidación.

La segunda ocasión en que aparece la escena es propiamente la que se relata en el texto de Pirandello: tras el momento epifánico en que el protagonista recuerda el sueño que está provocando sus carcajadas nocturnas. Es aquí donde los Taviani incorporan uno de los cambios principales sobre lo narrado en la *novella*, en la cual el recuerdo del sueño se produce en una sola frase: “Gli venne una volta, per combinazione, di ricordarsi d’uno dei sogni, che lo facevano tanto ridere ogni notte.” [Tu ridi (168-169)].

Mientras que en la *novella* es el azar el que permite a Anselmo recordar su sueño, en la película la casualidad se torna en causalidad pues es la mano de

Dios, en forma de viento, la que azota con crueldad la ilusión de Felice para privarle del consuelo de pensar que, al menos en sueños, es feliz. “Se tu ci fossi, saresti buono con i buoni. Ti prego, ridammi quel sogno che tanto mi allegra” [Taviani (19:29)], le suplica a Dios, a lo que este le concede, sí, volver a soñarlo, pero para hacerlo despertarse en mitad del sueño con el golpe de una piña en la cabeza.

El uso de la cámara por parte de los Taviani refuerza aquí la relación entre Felice y Dios, mostrado alegóricamente en un plano nadir con que se consigue otorgar a la escena un mayor dinamismo y dramatismo al mostrar la copa del pino bajo el que se tumba Felice y su ramaje, desde el que caerá la piña, cuya importancia como herramienta desveladora es anticipada con un plano particular del ramaje y mostrada con un plano de detalle en el momento en que está cayendo para ejecutar su destino: golpear a Felice. Por último, un plano cenital empuñecerá al personaje desde el punto de vista de la cámara, es decir, desde el cielo, al cual dirigirá Felice una mirada de reproche por la respuesta recibida.

Aunque lo peor para él está todavía por llegar, porque ese golpe cruento le ha despertado en medio del sueño, lo que le permite visualizar el sueño en cuestión, en una escena idéntica a la que ha vivido al inicio de la película, pero con una diferencia fundamental y que tan importante resulta para comprender por qué los Taviani han otorgado a esta escena un papel tan destacado.

Tras la caída, Tobia camina a cuatro patas como un animal y el director recoge el bastón y se lo ensarta en el trasero lanzándoselo con mirada sádica [Taviani (21:19)]. Cuando los tres atacantes se marchan y Tobia se queda solo, empieza a oírse la risa de Felice y la cámara encuadra en un primer plano la mirada de sorpresa y decepción de Tobia, antes de tomar su punto de vista para mostrar desde su perspectiva la risa de Felice y su reverencia con el sombrero como si hubiera asistido a una obra de teatro. La escena, pues, destaca lo grotesco de la situación para provocar el sentimiento del contrario. “L’episodio è ora visto con gli occhi del sentimento del contrario, assente nel crudele superiore, ma vivo nel protagonista, il quale percepisce nell’anormalità del collega anche la propria.” (Sarti, 2011, p. 416)

Felice se reconoce también cruel, lo que contrasta fuertemente con la opinión que tenía de sí mismo, reforzada apenas unos instantes atrás en la escena en que el doctor decreta que “lei nel suo fondo è buono, e se non lo può essere di giorno, lo è al meno di notte quando sogna e ride” [Taviani (17:23)]. De ahí su mirada de decepción consigo mismo al descubrir que el origen de su risa es tan miserable, por más que en la realidad fuera capaz de reprimirla.

Un nuevo plano general de Felice en medio de los pinos lo muestra ahora tal y como se siente en ese momento: diminuto entre los altos pinos, en altura, pero también moralmente, como se acaba de reconocer al recordar su sueño y abrazar la manta con mirada perdida, desnudo de las ficciones que lo hacían considerarse un buen hombre.

“Avevi ragione tu: sembra che io sono un uomo cattivo” [Taviani (24:15)], dice al llegar a su casa, dirigiéndose a su esposa antes de darse cuenta de que esta lo ha abandonado.

Tobia, afligido por su minusvalía, las continuas vejaciones y la soledad, termina por suicidarse. De hecho, el compañero de Felice, cuando le explica entre risas que Tobia se ha suicidado, aduce la soledad como causa de su suicidio: “Avesse avuto uno strappo di moglie... Ma niente; troppo solo.” [Taviani (27:04)], en un anticipo que dará sentido a la decisión de Felice de suicidarse también después de saber que su amigo se ha quitado la vida y que su esposa lo ha abandonado.

La represión de la risa de Felice, liberada tan solo en sus sueños, de donde solo ha emergido tras una terapia de choque (el de la piña contra su cabeza) se hace eco de los estudios sobre el sueño mencionados en su *novella* (“Il giovane medico prese a esporre al signor Anselmo le teorie più recenti e accontate sul sonno e sui sogni” [Tu ridi (128-129)]) y también en la película cuando el doctor le dice a Felice que “ci sono molti meccanismi per cercare di ricostruire i sogni che si fanno” [Taviani (16:25)].

Por otra parte, son dos los aspectos que esta segunda aparición de la escena de la escalinata resalta. Fundamentalmente, lo grotesco, en la figura de Tobia. “I movimenti di Tobia appaiono grotteschi perché aderiscono alla gamma gestuale che accompagna la comicità corporea.” (Sarti, 2011, p. 417)

Sobre este aspecto resulta interesante traer a colación otra escena de la película en la cual lo grotesco tiene un papel sumamente interesante por producirse en uno de los momentos más serios de la película: el velatorio de Tobia, donde se encadenan dos momentos profundamente grotescos provocados por la *digestio mortis* (los sonidos estomacales que se producen en todos los cadáveres especialmente en días de calor, como explica un doctor presente en el velatorio), que esta vez se presenta en toda su crudeza ante los oídos de los asistentes, hasta tal punto que la hermana de Tobia llega incluso a creer que está vivo (“È vivo, è vivo!” [Taviani (29:49)], exclama) hasta que el doctor presente le informa de que es algo habitual en los cadáveres, momento en que la reacción de una de las sobrinas de Tobia ante las palabras del doctor resulta hilarante por cuanto tiene de exagerada y fuera de lugar. “No, a me no, a me non capiterà, a me no, a me non capiterà” [Taviani (30:11)], balbucea aterrorizada en un rincón donde se ha sentado huyendo de la presencia de la muerte, tan viva en ese momento que parece estar “hablando” desde el vientre de su tío.

Cabe destacar que Pirandello (1908, p. 185) había hecho referencia explícita a la *digestio mortis* en su ensayo *L'umorismo*, lo que muestra una vez más el profundo conocimiento de la poética pirandelliana que los Taviani poseen.

La decisión de los Taviani de desprenderse en su obra del personaje de Susì, la nieta mayor de Anselmo, probablemente tenga que ver (aunque debería analizarse más en profundidad) por ser una figura demasiado explícita de

lo grotesco acorde con la descripción que Pirandello realiza de sus malformaciones físicas. Por otro lado, su función como lupa de aumento de la bondad del protagonista hubiera sido también excesiva dado que ya se han planteado elementos suficientes como para que el descubrimiento de Felice acerca de su moralidad sea evidente.

Pero también, por otra parte, esta segunda aparición de la escena de la escalinata permite a los Taviani incidir en la crítica social, tan presente en otras de sus películas y de la que los Taviani han querido impregnar su versión de la *novella* de Pirandello en este episodio I de la película, antes de adentrarse en ella en el segundo episodio.

2.2. *La mirada de los Taviani sobre las injusticias sociales*

La figura del director del teatro, Gino Migliori, destaca por encima de las demás en su papel de antagonista moral de Felice hasta que el recuerdo del sueño matiza las diferencias entre ambos diluyendo la polaridad blanco/negro de sus caracteres cuando Felice descubre no ser tan bueno como creía. Pese a ello, Gino se mueve a otro nivel: no solo muestra un grado de moralidad ínfimo, sino que sus acciones lo ponen al descubierto, dado que él no reprime en absoluto su crueldad.

Sus vejaciones a Tobia dirigiendo a sus secuaces lo muestran como un criminal sin escrúpulos, hasta el punto de que este grupúsculo acosador parece presentado por los Taviani como exponente del fascismo que oprime a la sociedad por considerarlos inferiores, entre otros motivos por padecer minusvalías como la de Tobia. “Nell’episodio cinematografico le movenze del superiore di Tobia, che agisce accompagnato dai suoi delfini, mimano la gestualità dello squadristo, che si esalta nell’intimidazione tipica della retorica fascista.” (Franzini, 2004)

En un nuevo momento fundamental de la película por lo que desencadenará, vuelve a hacer su aparición la escalinata, tras la escena del velatorio de Tobia. Por ella descienden el director del teatro y sus secuaces. El director, no contento con el acoso reiterado al que sometían a Tobia, muestra su prepotencia y su desprecio al afirmarles que Tobia se había equivocado hasta en la muerte, porque no había acabado con aquel a quien odiaba (a él, Gino Migliori, “Me!”, exclama incluso) antes de suicidarse, como él hubiese hecho de haberse encontrado en su lugar. “È morto proprio da imbecille” [Taviani (33:12)], concluye.

2.3. *La venganza como redención en un ejemplar ejercicio artístico*

Mientras el director del teatro pronuncia dicha frase refiriéndose a Tobia, la cámara encuadra a Felice, que está también bajando la escalera. Esto desencadenará otra de las escenas fundamentales de la película, que seguirá a continuación y que también está enraizada en la poética del humorismo

pirandelliano: la venganza del, llamémoslo así, “caballero andante”. Siguiendo como modelo la *novella* de Pirandello “Limbecille”, Felice se dirige a casa de su víctima armado de una pistola, en una escena que contiene diversos ejemplos de la maestría en el uso de la cámara de los directores.

Tras su monólogo de despedida a Tobia en el velatorio, en el cual ha mostrado su desconsuelo: “Tu hai avuto il coraggio di dire basta. Anche Marika se n’è andata. E io sono rimasto solo. Tobia, che faccio ora?” [Taviani (29:40)], respondido por la *digestio mortis* de su amigo, Felice se dirige a vengar como corresponde a alguien que, aunque tenido por loco por su esposa e incluso en tantos momentos por sí mismo, todavía se cree justo y poseedor de moralidad.

Chi è Don Quijote, e perché è ritenuto pazzo? Egli in fondo non ha — e tutti lo riconoscono — che una sola e santa aspirazione: la giustizia. Vuol proteggere i deboli e atterrare i prepotenti, recar rimedio agli oltraggi della sorte, far vendetta delle violenze della malvagità. (Pirandello, 1908, p. 177)

Esa misma noche, Gino se apea de un coche cerca de su casa, y en ese momento Felice, arropado por una música de suspense, inicia su intimidación empleando el bastón de su amigo para golpear el suelo y así aumentar el ruido de sus pasos. Esto, en el contexto del juego de sombras que predomina en la escena, solo roto por los planos particulares intercalados de los zapatos de Felice, provoca una tensión que aumenta al ritmo de los pasos cada vez más veloces de ambos conforme se aproximan al portal del director, que detiene su intento por abrir la puerta para enfrentar la mirada de su perseguidor: “Chi è là?” [Taviani (34:38)], pregunta, momento en que Felice aparece de entre las sombras hasta mostrarse de él un plano americano precediendo el primer plano de cada uno de ambos (primero de Felice, que muestra una mirada decidida y desafiante; acto seguido, del director del teatro, que suspira de alivio). La semblanza con una escena de película de gánsteres es significativa por lo que vendrá a continuación.

El director intenta conseguir que Felice acepte postergar la conversación a la mañana siguiente en la oficina, pero en un primer plano este le responde tajante: “No, qua, a casa sua.” [Taviani (35:19)] y la escena pasa a desarrollarse en el interior del apartamento de Gino, donde ambos vuelven a aparecer frente a frente delante de la puerta. En un primer momento Gino intenta obtener una posición dominante invitando a Felice a sentarse, pero este declina, exhibe una pistola y devuelve la invitación al director, quien no tiene otra opción que, resignado y atemorizado, sentarse, momento en el que Felice le anuncia “Ho deciso di raggiungere Tobia Rambaldi.” [Taviani (36:09)] “Nel senso che tra poche ore, domattina, mi ammazzerò”, concluye ante la petición del director de mayor concreción.

Ante las protestas de este, Felice pronuncia con tranquilidad, enmarcado en un primer plano, la frase clave de la escena: “Prima di uccidermi ammazzo te. Devo vendicare un imbecille. Tobia, Rambaldi Tobia.” [Taviani (36:42)].

En ese instante el gesto del director, mostrado también en un primer plano, se relaja e intenta recuperar la respiración mientras, en un intento de dar por zanjado el episodio de violencia del que está — esta vez él — siendo víctima, alaba la que cree actuación intimidatoria de Felice: “Ho capito! Lei ha messo su questa messa in scena per dimostrarmi ch'è un uomo di fegato e per mettere paura a uno come me. Bravo, c'è quasi riuscito!” [Taviani (37:25)], discurso que finaliza con su aplauso y la tajante intervención de Felice: “Le mani è meglio che tu le congiunga in preghiera.” [Taviani (37:51)].

E allora la satira dov'è? — se pregunta Pirandello (1908, p. 177) —. Noi tutti amiamo questo virtuoso cavaliere; e le sue disgrazie se da un canto ci fanno ridere, dall'altro ci commuovono profondamente.

Consciente ya de que el peligro es real, Gino traga saliva, se levanta y corre ridículamente hacia la cocina. “Fermo, fermo!”, lo detiene Felice acompañando sus palabras con un movimiento de pistola. “Per la gente come te, o si è giudice o si è imbecille. Domani quando si saprà che mi sono ammazzato non voglio essere chiamato imbecille come lui. Devo ammazzarti” [Taviani (38:21)], termina por decirle al director, consiguiendo que este se dé por vencido y ceje en su intento por escapar. “Tobia, dammi una mano”, concluye su discurso.

La escena se traslada entonces al interior de la cocina, donde Felice acerca un vaso de agua al director. Es en este momento cuando se percibe un cambio en el uso de la cámara sumamente hábil que demuestra con rotundidad el cambio de poder que se ha producido, tanto en la escena como en el film.

Mientras que hasta el momento la posición dominante la ejercía Gino, como hasta este plano se demostraba haciéndolo aparecer más grande (pese a estar sentado) por su mayor proximidad a la cámara, ahora es Felice quien, situados ambos a los extremos de la mesa de la cocina (Felice un paso más adelante, no más), es mostrado más grande (y por tanto más poderoso) gracias a una ligera inclinación de la cámara. Por ello no resulta en absoluto extraño que le pida al director que se arrodille: “Inginocchiati” [Taviani (39:20)].

El director tiembla literalmente de miedo mientras se arrodilla rogando piedad. La cámara enfoca a Felice en un contrapicado que demuestra su poder justo en el momento en que muestra su indulgencia: “Stai tranquillo, non ti ammazzo. Né credo di essere un imbecille se non ti ammazzo.” [Taviani (39:44)]

A continuación, le hace levantarse, le da una hoja en blanco y le dicta una carta de disculpa en la que deja constancia de su poder (“Mi ha detto [Felice] che per evitare di essere a sua volta chiamato da me imbecille, doveva ammazzarmi. Poteva farlo, ma non l'ha fatto”) y de su indulgencia (“perché ha avuto pietà delle mie vigliaccherie. Gli è bastato che gli dichiarassi che il vero imbecille sono io, Gino Migliori”). Por último, lo encierra en la despena antes de decirle al oído en un primer plano de ambos “Consolati al pensiero che io vado a fare una cosa un tantino più difficile della tua” [Taviani (42:23)].

Finalmente, se le ve caminando por la calle y regalando a un niño la pistola, que resulta ser de juguete.

2.4. *La desesperanza, fruto de la inexorabilidad del final trágico*

“Eh sì, andiamo, su, con me, salite! Andiamo tutti quanti a buttarci in mare, la carrozzata dei disperati” [Taviani (44:43)], dice para sí Felice una vez ha salido ya de Roma y avanza relajadamente, a capota bajada, en el coche que lo está llevando al mar donde llevará a cabo su suicidio.

Acaba de cumplir su venganza y junto a la muralla un grupo de personas pobremente vestidas recogen hierbas y se calientan junto a unos bidones. Uno de ellos lo ve y le pide “Eh, capo, mi prende e mi porta al porto?” [Taviani (43:41)] y lo sigue corriendo durante unos segundos. “Salite! Ma allegri, allegri! La vita è bella e non dobbiamo affliggerla con la nostra vista. Allegri!”, proclama Felice en respuesta en lo que constituye un motivo recurrente de la obra pirandelliana (Cicala, 2014, p. 161).

El cambio de plano se produce cuando el último desesperado ha quedado ya prácticamente fuera de campo. La escena estática de Felice frente al mar supone el final de su viaje. Ha tomado la decisión de acabar con su vida fruto de la desesperación de haber perdido a su amigo y a su esposa, pero está tranquilo, ha preparado bien su final. Él no está desesperado, sino desesperanzado. Ha perdido toda esperanza de ser feliz y no le encuentra un sentido a la vida.

La tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto, poco importa, giacché non è, né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, forse perché non esiste. (Pirandello, 1908, p. 159)

Se quita la chaqueta y el sombrero y los cuelga en un tronco clavado en la arena, de tal modo que el sobre con la carta sobresalga del bolsillo de la chaqueta para que no pase desapercibido cuando lo encuentren.

Es entonces cuando aparece una antigua corista de su compañía, Nora. “Immenso Felice, sei tu! Sei proprio tu!” [Taviani (45:59)], exclama verdaderamente emocionada la chica.

La esperanza parece haber hecho su aparición junto a ella. “Se hai mal di capo te lo faccio passare. Ti faccio passare qualunquissima cosa” [Taviani (46:59)], le dice Nora, en una promesa de tiempos mejores difícil de rechazar, antes de tomarlo de la mano y ofrecerle un bañador con el que darse un baño juntos.

Desde la caseta donde Felice está cambiándose, la cámara muestra un primer plano subjetivo de Nora, que lo está esperando fuera, desde la mirada de Felice a través de una pequeña ventana. Se la ve bellísima, sensual, sonriente, y tiene una mirada que pudiera parecer de añoranza. Cuando finalmente Felice

sale, se dice a sí mismo “Un’ora guadagnata” [Taviani (48:02)] y corre hacia el mar seguido por Nora.

Cuando la muchacha sale del agua tras el baño juntos, la cámara barre la superficie del mar siguiendo la mirada de Nora, que busca a Felice, al que no se ve por ninguna parte. Solamente se ve una barca. Suena una música de suspense. Durante esos instantes, sobrevuela la escena la posibilidad de que Felice haya llevado a cabo su suicidio.

Pero no es así. Un primer plano de Felice lo muestra escondido ridículamente tras la barca. Al oír la insistencia con que Nora lo llama, susurra un “A fra poco” [Taviani (49:22)] al mar mientras palmea suavemente su superficie consolándolo.

Como afirma Sarti (2011, p. 423), “L’incontro con Nora è l’espedito con cui i Taviani insinuano nella rivisitazione filmica l’ottimismo utopistico sempre presente — seppur in forme diverse — nella loro cinematografia”, en este caso a partir de la *novella* de Pirandello “Sole e ombra”, en una nueva muestra de su profundo conocimiento de la obra pirandelliana.

Sin embargo, aunque en algún momento haya podido parecer que Felice abandonaría su decisión por la reaparición de Nora y esos momentos de felicidad que está viviendo junto a ella, finalmente le acaba insistiendo “Devo andare” [Taviani (49:54)] mientras conversan sentados delante de la puerta de la caseta tras el baño. “Né questa memoria lieta, né la gioia di vivere di Nora possono, tuttavia, distogliere Felice dall’inevitabilità del suo ultimo gesto.” (Sarti, 2011, p. 423)

2.5. *La ópera: banda sonora de una tragedia inexorable*

Noi siamo di San Miniato [...] e se eravamo bravi a scuola nostro padre, melomane, ci portava a Firenze al Maggio fiorentino a vedere l’opera. La magia del telone rosso che si apriva su quei mondi, amori, guerre, fantasie inimmaginabili, ha rappresentato il nostro primo — definitivo direi — incontro con lo spettacolo. (Paolo Taviani en Esposito, 2013)

La música es otro de los elementos diferenciales entre ambas obras, dado que la literatura carece de espacio sonoro, más allá del que el lector pueda incorporar durante su lectura.

Eso es lo que han hecho los Taviani: incorporar a la historia de Felice la música (más concretamente, la ópera) como elemento consustancial a la obra. A lo largo de todo el film suenan diversos fragmentos de óperas muy conocidas, seleccionadas con sumo cuidado para reforzar el sentido de lo que está sucediendo en la historia.

Asimismo, la banda sonora de Nicola Piovani aporta con maestría un ambiente apropiado para el devenir de los diversos pasajes de la historia.

La primera pieza operística que aparece en el film es *La italiana en Argel*, ya en la primera escena de la película, cuando Felice se levanta de la cama

después de que Marika lo haya despertado porque reía. Tras la discusión entre ambos, Felice se levanta y, al pasar junto a una fotografía enmarcada en la pared, la recoloca y se detiene a recordar su pasado como barítono en esa ópera, en la que había logrado su mayor éxito. No resulta baladí que los Taviani eligieran la ópera, fascinados por ella como estaban, para dotar de una mayor profundidad al personaje, del que en el texto de Pirandello no se dan más detalles que el sonido de su risa y su relación con el resto de los personajes de la historia.

Más adelante, cuando hasta los oídos de Felice, que está sentado en su oficina del teatro frente a Tobia, llega la melodía de los ensayos del aria “Se vuol ballare”, de *Le nozze di Figaro* de Mozart, otro empleado les cierra la puerta y Tobia anima a su amigo a salir de la oficina para escuchar la música. El cantante está discutiendo con el director de la orquesta: “Il fa naturale è quasi sinistro, è una sfida, un po’ una vendetta” [Taviani (12:36)], le dice, a lo que Felice asiente, pues coincide con lo que él mismo había pensado unos instantes antes de salir de la oficina. La discusión acaba con el director de orquesta tomando al cantante de las solapas y diciéndole “Io sto cercando la verità e tu mi devi aiutare a trovarla”, tras lo cual Felice estalla en aplausos, pues también él piensa que la música no es interpretable con absoluta concreción, sino en una lucha permanente por comprender lo que el compositor buscaba transmitir.

Tras el suicidio de Tobia, Felice, que ha asistido a su velatorio, se despide del cadáver con un “Arrivederci, Tobia; a presto” [Taviani (30:51)] y otra aria de *Le nozze di Figaro* devuelve la imagen al teatro, del cual se muestra el escenario desde la puerta antes de que la cámara proceda a subir por las escaleras, momento en que la música pasa de diegética a extradiegética mientras la cámara muestra el escritorio vacío de Tobia en primer lugar para resaltar su ausencia y avanza hasta el de Felice, que está escribiendo una carta a Marika para desearle felicidad y decirle que va a emprender un largo viaje, anunciando ya su suicidio: “Domattina farò un bagno lungo, molto lungo” [Taviani (32:05)]. En esta aria, “Dove sono”, la soprano expresa su dolor con una emoción contenida. En este caso, pues, la música expresa el dolor de Felice por la pérdida de su amigo.

La siguiente referencia operística resulta significativa porque es pronunciada por Felice cuando, ya en el vehículo que lo lleva a cumplir su destino en el mar, se despide de Roma con una sinécdoque en la que una ópera (*Tosca*, ópera de Puccini ambientada en Roma) hace referencia a la ciudad. “Addio, Tosca, addio!” [Taviani (44:01)], se despide, en el momento en que está pasando junto a Castel Sant’Angelo.

Se trata de la ópera de Puccini en la que más cruelmente las ilusiones son destrozadas por la realidad, y en la que los protagonistas están destinados irremediablemente a un final trágico, como aquel al que se está dirigiendo Felice.

Ya cerca del final de la película, cuando Felice ha disfrutado con Nora de sus últimos momentos de — esta vez sí — felicidad, Felice le dice “Devo andare” [Taviani (49:54)], momento en que empiezan a sonar las notas de una opereta que introduce al espectador, mediante la transición de una música extradiegética a diegética, en el local donde está teniendo lugar el concierto del grupo de Nora, que está interpretando en este momento la *Sinfonia del Gato* de Santoni y Philiponet, una melodía alegre y desenfadada que parece reforzar la esperanza en la salvación de Felice.

De hecho, cuando el violín y después las personas que están comiendo en el local dan la réplica a Nora, a Felice se le ve verdaderamente alegre, feliz, hablando alegremente, como no se le había visto en ningún otro momento de la película. Un comensal le ofrece una copa y él la toma. Parece que asoma un atisbo de esperanza y que Felice decidirá escapar de su destino trágico. Tras el último “miau” de Nora, dirigido cómplicemente a Felice, este le sonríe y Nora se sienta a su lado en la mesa. “Evviva, finalmente ti vedo sorrider!” [Taviani (51:51)]. “Era tanto che non ridevo... Di giorno”, reflexiona Felice en voz alta por respuesta. “Ci penserò dopo a quell'affaruccio di cui mi hai parlato stamattina”, le dice Nora en su intento de hacerle cambiar de opinión.

Como en toda obra maestra en la que todo está perfectamente confeccionado para ser redondo, también la música contribuye a la compleción del sentido de la película. Si en la primera escena del filme Felice rememoraba durante unos segundos su pasado como barítono interpretando esa ópera, en esta última escena vuelve a cantarla, sintiéndose cantante de nuevo por unos minutos. “La ricordi la tua *Italiana in Algeri*?” [Taviani (52:58)], le pregunta Nora cuando la orquesta empieza a interpretar a indicación suya los primeros compases de esta ópera bufa, una hilarante parodia en la que, en medio de una disparatada trama, una hermosa e intrépida italiana, Isabella, buscará liberar a su enamorado Lindoro del yugo del tirano turco. En cierto modo, algo parecido está intentando, aun sin ser consciente de ello, Nora con Felice, al que se está esforzando por liberar de su trágico destino.

Durante unos instantes, Felice y Nora rememoran su pasado común, en el que Felice era un hombre de éxito y estaba enamorado de ella, como le confiesa en este momento, aunque ella, en su inocencia, no se diera cuenta de ello, una ingenuidad que se muestra también en el hecho de que no esté percibiendo la gravedad tras la determinación que muestra Felice en llevar a cabo lo que lo ha conducido hasta la playa. “No, non ne posso fare a meno. Bisogna che vada. Ho bevuto, ho mangiato, ti ho sentito, Nora, grazie. Me ne vado” [Taviani (52:26)], dice Felice.

Parece que, por un instante, haya sobrevolado entre ellos la pregunta sobre qué hubiera pasado si, en lugar de casarse con Marika, Nora se hubiera dado cuenta de su amor y le hubiera correspondido. La complicidad entre ambos y la alegre jovialidad de Nora parecen indicar que la soledad que está sintiendo Felice y que le ha empujado a su final no existiría, y que probablemente

hubiera sido feliz como le debería haber correspondido por su nombre. “Pecato! Chi sa?” [Taviani (53:47)], acaba diciendo Nora antes de animar a Felice a levantarse a cantar de nuevo.

Pese a una inicial resistencia, finalmente Felice palmea la mesa enérgicamente (desde luego, con mayor firmeza que cuando ha palmeado la superficie del mar hace tan solo unos instantes), se alza, bebe un sorbo de licor y se dirige al escenario cantando con desenvoltura, como si estuviera reencontrando su identidad como barítono en ese momento. Por un instante duda, pero Nora lo anima con su mirada y una sonrisa y él reprende el canto en un soplo de esperanza de lo que pudiera representar un nuevo comienzo, tanto musical como vital.

La pieza musical, como es habitual en Rossini, es enérgica, alegre y melodiosa, y es en cierto modo una metáfora sobre la manera de vencer nuestros miedos. La interpretación de Felice, tanto en su recuerdo como en la escena en el restaurante, es extraordinaria y acorde con ella, y, mientras se recuerda en el escenario, pasan ante sus ojos (como los recuerdos de un moribundo) las miradas de deseo y admiración del público cuando años atrás interpretó esa pieza con gran éxito en el mismo teatro en que luego acabó trabajando como contable.

El momento de transición del recuerdo al presente muestra a Felice abrazado a una columna y cantando para sí la significativa frase “Ah Taddeo! Quant’era meglio... che tu andassi in fondo al mare”, antes de ser aclamado por el público del teatro.

Durante su actuación, dos primerísimos planos de Nora la muestran primero contemplándolo embelesada [Taviani (53:33)] y posteriormente suspirando [Taviani (58:19)]. Queda a juicio del espectador interpretar si en su mirada brillan las ascuas de un amor pasado.

La magia y la esperanza que parecían flotar en el ambiente, sin embargo, se disuelven con un fundido encadenado que muestra los aplausos disolviéndose mientras, en sobreimpresión, se va afianzando la primera imagen de un plano panorámico del restaurante vacío, en el atardecer que precede a la noche en que Felice se va a entregar a su trágico destino. Los miembros de la compañía se alejan del restaurante una vez finalizado su ensayo, Felice camina por la orilla del mar. Nora conversa cariñosamente con el violinista, en el hombro del cual apoya su cabeza.

Tal vez en un tiempo pasado entre Nora y Felice podría haber empezado una historia que hubiera llevado la vida de Felice por senderos más alegres; tal vez el apoyo que Nora le ha mostrado en esa última cena animándolo a cantar de nuevo le hubiera podido empujar a seguir con sus sueños en lugar de encerrarse en un matrimonio infeliz; tal vez... pero no: la vida de Felice ha sido la que ha sido, e inexorablemente sus pasos no podrían haber escapado de la tragedia que ha bañado sus últimos días. La realidad se ha impuesto. La inexorable tragedia se ha producido porque no podía ser de otro modo.

Bibliografia

- Cicala, D. E. (2014). Aspecti del comico tra contraddizioni e incomunicabilità. Il sostrato letterario di *Tu ridi*. *Studi Polacco-Italiani Di Toruń*, 10, 151-170. <https://doi.org/10.12775/TSP-W.2014.008>.
- Esposito, V. (2012). Vincenzo Esposito intervista Paolo Taviani. *Giornale di Storia*, 10, 1-12. Disponibile online en <https://www.giornaledistoria.net/>
- Franzinelli, M. (2004). *Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista*. Milano: Mondadori.
- Hernández González, B. (1995). *L'umorismo* de Pirandello, una poética de tradición cervantina. *Anuario de estudios filológicos*, 18, 227-237.
- Leone de Castris, A. (1962). *L'umorismo come poetica della crisi*, en *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza.
- Pirandello, L. (1908). *L'umorismo*. Lanciano: R. Carabba. Disponibile online en https://it.wikisource.org/wiki/L%27umorismo_digitalizado.
- Sarti L. (2011). L'antropologia del male in *Tu ridi*. *Italica*, 88/3, 414-437.

