

CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE EN *ANIMA NERA* DE PATRONI GRIFFI

Characterizing the dramatic figure in Patroni Griffi's Anima nera

Milagro MARTÍN CLAVIJO
Universidad de Oviedo

Fecha de aceptación definitiva: 13-12-2004

RESUMEN: Con Patroni Griffi estamos ante un teatro de personajes, un teatro basado casi exclusivamente en el encuentro de personajes y en el conflicto que se crea entre ellos, haciendo que su escena se convierta en un verdadero ring de boxeo. Esta importancia de la figura dramática nos ha llevado al análisis exhaustivo del personaje en una de sus primeras obras, *Anima nera*, y fundamentalmente a lo que hemos considerado la columna vertebral de ésta, Adriano.

En un primer momento hemos estudiado los emisores de la información caracterizadora de esta figura dramática para después pasar a examinar cómo se ha construido la identidad de Adriano: características físicas y de personalidad, autocaracterización, heterocaracterización –los dos puntos centrales de nuestro artículo– y características a través de sus acciones. Finalmente, hemos analizado la integración del personaje en la realidad social –la Roma de finales de los cincuenta– y el lenguaje que éste emplea para expresarse.

Palabras clave: *Anima nera*, personajes, Adriano, Griffi.

ABSTRACT: Patroni Griffi presents us theater of characters, a theater almost exclusively based on the reencounter of the characters and the conflicts developed among them, transforming the scene in a real boxing ring. The relevance of the dramatic figure has taken us to develop an exhaustive analysis of the characters of one of Griffi's first works, *Anima nera*, and what we consider the main one: Adriano.

First, we have studied the specific characteristic of the dramatic figure's emisor of information, and then we have studied how Adriano's identity has been built: physic and emotional characteristics, autocharacteritation, heterocharacteritation –two of the main ideas in our article–,

and characteristics through Adriano's actions. Finally, we have analyzed the integration of the character in the social reality –Rome at the end of the fifties–, and the language he used to communicate.

Key words: *Anima Nera*, characters, Adriano, Griffi.

1. EL PERSONAJE COMO BASE DE SU DRAMATURGIA

Durante todo el siglo XX se debate acerca del personaje: se habla de crisis del personaje en el teatro moderno, se discute sobre la desaparición del personaje e incluso se llega a negar su existencia en un teatro, en un mundo donde, dicen, no se sostiene¹. Desde principios de siglo se ha producido un «asalto a la personalidad y al personaje», afirma Bobes Naves² «y a la euforia decimonónica respecto a las posibilidades de crear grandes personajes con vida propia, con perfiles ontológicos, morales y funcionales claros».

Sin embargo, Patroni Griffi³ anuncia y lleva a la práctica la vitalidad de un teatro de personajes, de un teatro contemporáneo que, a pesar de todo, todavía se puede basar en ellos, es más, para el autor, éste es el único teatro posible:

Io credo in un teatro che è sempre esistito: il teatro dei personaggi più che delle storie. Non credo nel teatro delle parole in libertà, della falsa letteratura come se ne sente tanta; detesto i monologhi perché ormai li scrivono tutti ed è quanto di più antiteatrale possa esistere, è solo lo sfogo di un autore⁴.

Evidentemente, el dramaturgo se está posicionando con respecto a un tipo de teatro en voga en estos años, los años sesenta, década que inaugura con la obra que nos disponemos a analizar, *Anima nera*. Son precisamente éstos los años del *neosperimentalismo* y de la *avanguardia* en Italia que se caracterizan porque:

¹ Sobre esta cuestión véase: Bobes Naves (1987), F. Rastier (1972, 1973), R. Abichared (1978), E. Garrón (1968), F. Rossi-Landi (1972) o J. Fanchette (1975), entre otros.

² BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987, p. 193.

³ Giuseppe Patroni Griffi nació en Nápoles en 1921. Su actividad como dramaturgo se extiende en un arco temporal bastante amplio que va desde 1956 con *D'amore si muore* a 1982 con *Gli amanti dei miei amanti sono miei amanti*. A partir de 1983 se dedica fundamentalmente a la dirección de obras de otros autores, como Pirandello, De Filippo y Shakespeare. También se ha encargado de la dirección de obras líricas de Verdi y Puccini, entre otros y de la dirección de películas cinematográficas (una de ellas de la comedia homónima propia *Metti, una sera a cena*), así como guiones y adaptaciones para el cine (*Anima nera* y *D'amore si muore*) y para la televisión. Patroni Griffi ha escrito también relatos, novelas y textos radiofónicos.

La producción dramática de Patroni Griffi está constituida por las siguientes obras: *D'amore si muore*, 1956; *Anima nera*, 1960; *In memoria di una signora amica*, 1963; *Metti, una sera a cena*, 1967; *Persone naturali e strafottenti*, 1974; *Prima del silenzio*, 1979 y *Gli amanti dei miei amanti sono miei amanti*, 1982.

⁴ AA.VV., *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*. Editor Alberto Bentoglio. Roma: Bulzoni, 1998, p. 337.

ha ridotto il ruolo centrale della parola, si è affidato all'immagine e al gesto, ha cercato di trasmettere i suoi significati soprattutto attraverso la 'presenza' scenica, i rapporti visivi e spaziali con gli spettatori»⁵. Patroni Griffi no está de acuerdo con gran parte de este teatro fundamentalmente en lo concerniente a las palabras y a los personajes: «quelle sono parole in libertà e i personaggi non ci sono»⁶.

De ahí que sus obras las comience a partir de los personajes:

In principio mi sono venuti in mente sempre dei personaggi, persone cioè alle quali affidare completamente i miei discorsi. Nelle commedie che ho scritto, io sapevo sempre chi erano i miei personaggi, che cosa volevano dire o rappresentare. Non ho mai saputo invece fino all'ultimo che cosa doveva succedere nella commedia, i fatti insomma... era l'incontro dei personaggi, il conflitto che essi creavano che mi davano la storia... la storia non ha mai cambiato i personaggi, anzi... mi sono trovato a scrivere scene che mi erano antipatiche ma che sentivo di dover scrivere proprio perché erano i personaggi stessi che me l'imponevano⁷.

La referencia a Pirandello y a *Sei personaggi* es clara e incluso lo ha declarado así el propio autor⁸.

Patroni Griffi se refiere al teatro con una metáfora que nos sirve para concluir esta primera parte del estudio, el teatro es como un ring de boxeo, necesita protagonistas, por lo menos dos, sino no es nada: «Il teatro è una specie di piccolo ring da pugilato, è un campo di battaglia»⁹.

2. PATRONI GRIFFI COMMEDIOGRAFO UFFICIALE DE LA «COMPAGNIA DEI GIOVANI»

La centralidad del personaje, al menos desde el punto de vista teórico, es clara para nuestro dramaturgo, que no es sólo un escritor de textos teatrales, sino también un director de escena y, de forma más general, todo un hombre de teatro. Por tanto, sus obras teatrales son, sí, textos teatrales que se leen, pero, sobre todo, textos que se representan, que se van a hacer vivos en escena. Por eso, para Patroni Griffi el personaje también es el actor y, como consecuencia, el teatro se basa sobre los actores:

Il personaggio, e, di conseguenza, quell'amore e odio che uno porta per l'attore, è il teatro. Il teatro non è la trama. Non si va a teatro per seguire una trama... il teatro si basa su colonne, e queste colonne sono i personaggi; quindi il teatro si basa sugli attori¹⁰.

⁵ FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Einaudi, 1991, vol. IV, p. 668.

⁶ AA.VV. *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*. Op.cit., p. 337.

⁷ PATRONI GRIFFI, Giuseppe. I personaggi poi la storia. Entrevista de CIULLO, Andrea. *Paese sera*, 10 maggio 1981.

⁸ Este aspecto es ampliamente analizado por Bosisio en PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *Tutto il teatro*. Editor Paolo Bosisio. Milano: Mondadori, 1999, p. XVII.

⁹ AA.VV. *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*. Op. cit., p. 342.

¹⁰ *Ibidem*, p. 339.

Los actores van a ser, entonces, fundamentales para el dramaturgo, hasta tal punto que, en muchos casos, es el actor que Patroni Griffi tiene en mente el que va a determinar el personaje que está creando. Sobre todo en sus primeras comedias, entre ellas *Anima nera*, se va a inspirar en unos actores que van a dar vida a sus personajes en escena. Estos actores pertenecen a la «Compagnia dei Giovani», un grupo de teatro al que el dramaturgo estaba ligado no sólo por cuestiones profesionales o por su pasión por el teatro, sino también y, fundamentalmente, por la amistad. Ésta será la compañía que representará casi todas sus obras y cuyos actores se propondrán como modelo concreto sobre el que trabajará el autor. Esta relación, que dura desde su primera obra, *D'amore si muore*, 1956, hasta 1979 con *Prima del silenzio*, compuesta para Romolo Valli, determina la producción dramática de Patroni Griffi.

De Lullo, actor, director de escena y miembro de la «Compagnia dei Giovani» aclara algunos puntos sobre esta forma tan peculiar –para estos tiempos– de trabajo de Patroni Griffi. Habiendo trabajado años a su lado, De Lullo considera que la relación entre los actores y el dramaturgo es tan sólida que es imposible que éstos no se reconozcan en los personajes que interpretan, como si el autor los hubiese moldeado sobre alguno de sus rasgos, de su personalidad. En el personaje no está todo lo que ese actor es, pero sí se reconocen partes del mismo, «tanto che ciascun interprete non di rado aveva potuto riconoscersi nelle battute del proprio»¹¹.

En su estudio sobre la «Compagnia dei Giovani», Poggiali señala que es precisamente la relación con estos actores lo que le mueve a escribir comedias, son ellos los que le invitan a escribir una comedia expresamente para la compañía:

La «Compagnia dei Giovani» si affermava, per l'appunto, con la vena creativa di un giovane drammaturgo, il quale, ispirandosi al contrasto tra le personalità di De Lullo e della Falk, scrisse *D'amore si muore*¹².

Hablando de la primera comedia que llevó a escena la compañía, *D'amore si muore*, De Lullo afirma:

non voglio dire... che tutti gli umori e i sentimenti di Renato mi appartengono come uomo: semplicemente appartengono alla gamma delle mie possibilità, che Peppino –Giuseppe Patroni Griffi– conosce molto bene... Nella commedia ci sono addirittura delle battute che imitano il nostro modo di parlare: alcune espressioni tipiche di Rossella, di Romolo o di Elsa sono state trasferite nei rispettivi personaggi, con un risultato di verosimiglianza che mi pare felicissimo¹³.

Nos encontramos ante un Patroni Griffi que, como afirma Rossella Falk, es «il 'poeta di compagnia' che traduceva in prosa le nostre vicende umane e artistiche»¹⁴. La primera obra se ha considerado casi como «una specie de autobiografía collettiva di un gruppo»¹⁵.

¹¹ KEZICH, Tullio. *De Lullo o il teatro empirico*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 30.

¹² POGGIALI, Fabio. *Sulle orme della «Compagnia dei Giovani»*. Roma: Bulzoni, 2000, p. 72.

¹³ KEZICH, Tullio. Op. cit. p. 20.

¹⁴ POGGIALI, Fabio. *Sulle orme della «Compagnia dei Giovani»*. Op. cit., p. 73.

¹⁵ *Ibidem*, p. 74.

El propio De Lullo, que será el director de escena de algunas de sus obras, comparte con Patroni Griffi esta convicción de que

bisogna tirare il personaggio sull'attore, come quando si fa adattare un vestito comperato pronto. Perciò mi piace conoscere prima gli attori con i quali lavoro: così mi offrono un materiale di studio molto più completo e profondo. Il vantaggio di lavorare insieme per tanti anni, come facciamo noi, sta nel conoscersi intimamente. Ci si intona per forza¹⁶.

Son obras que nacen de la base de una comprensión total entre la compañía y el autor:

Abbiamo imparato a subordinare i nostri interessi particolari a quelli del complesso che ci rappresenta tutti.(...) Abbiamo superato la mentalità dei ruoli: più che al bel personaggio teniamo al successo di équipe, a fare tutti insieme degli spettacoli che abbiamo un tono e un carattere preciso¹⁷.

Rosella Falk será una de las musas de Patroni Griffi. De hecho, y hablando de la obra que nos ocupa, el autor crea el personaje de Mimosa especialmente para ella, «per darle la possibilità di unire la sua disincantata comicità al temperamento drammatico e asciutto che è la sua base d'attrice»¹⁸.

Para algunos críticos el hecho de escribir para unos actores determinados de una compañía, se puede llegar a ver como un límite, olvidándose de que esa relación había sido fundamental en algunos dramaturgos, de otras épocas, como Shakespeare, Molière y Goldoni, entre otros muchos. Patroni Griffi considera el teatro como un juego secreto entre autor y actores, una complicidad intensa que va más allá del realismo de cada diálogo porque está convencido de que uno de los defectos de la joven dramaturgia actual es precisamente «non scrivere più per gli attori, per attori che abbiano delle compagnie che ti rappresentino»¹⁹.

3. «PERSONAGGI COME PUGILI» EN *ANIMA NERA*

En esta segunda obra de Patroni Griffi se puede constatar, de nuevo, la centralidad de los personajes y su importancia por encima de todo lo demás. De hecho, se encuentran prácticamente solos en una escena casi vacía. En la introducción a la obra *Anima Nera*, R. La Capria afirmaba que en esta obra «tutto è essenziale, lineare. Le cose, l'ambiente, non concorrono più a precisare i personaggi, a sostenerli:

¹⁶ LULLO, G. De. «Note per la regia». En PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *D'amore si muore*. Bologna: Cappelli, 1960, p. 221.

¹⁷ LULLO, G. De. «Note per la regia». En PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *Anima nera*. Bologna: Cappelli, 1960, p. 105.

¹⁸ PATRONI GRIFFI, Giuseppe. Gli occhi più occhi di così. *Il Dramma*, n.º. 334-335, luglio-agosto, 1964, pp. 4-8.

¹⁹ AA.VV. *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*. Op.cit. p. 353.

(...) i personaggi si reggono da soli. (...) Sono essi che conferiscono ad un letto, ad un juke-box, a una scrivania, ai pochi essenziali elementi scenici tutta la realtà che possono e debbono esprimere. (...) La scena ha la stessa spoglia evidenza di un ring. Non occorre altro a due pugili per creare lo spettacolo. *Anima nera* è così: la scena come il ring, i personaggi come i pugili²⁰.

Pues bien, estos *pugili* son muy pocos: Adriano, personaje central y en torno al cual giran todos los demás, Marcella, su mujer, Mimosa, su ex amante y amiga, Alessandra y la Signora, dos personajes del pasado de Adriano, Guidino, hermano de Marcella, y Sergio, amigo y subordinado. Siete personajes de los cuales tres, Adriano, Marcella y Mimosa, llevan prácticamente todo el peso de la obra que relata, también con palabras de La Capria, «la storia di un amore che fa i conti con la vita e che dunque per esistere deve non solo verificarsi, riscontrarsi in un rapporto (un preciso rapporto, come quello matrimoniale) ma anche verificarsi e riscontrarsi in un bilancio di due vite»²¹. Se trata, por tanto, del tema favorito de Patroni Griffi, el del amor, el de la búsqueda de la felicidad a través del amor, porque, como declara el autor «credo che l'amore sia l'unico sentimento nobile ancora sinceramente e altamente sentito nella nostra epoca e perché spesso nel teatro odierno esso appare mortificato e sottovalutato»²².

Por tanto, es normal que casi toda la obra esté estructurada a través de diálogos en grupos de dos: Adriano-Marcella, Marcella-Alessandra, Adriano-Mimosa, Marcella-Mimosa; parejas que mantienen una relación sentimental de algún tipo: de amor, de venganza, de rivalidad amorosa,... Es en esta estructura donde cobra mayor sentido la metáfora del ring en el que se encuentran dos boxeadores que luchan, en este caso con palabras, pero que, a veces, pueden hacer tanto daño como los puñetazos.

Por otro lado, y también como los boxeadores en el ring, nos encontramos con que todos los personajes se encuentran siempre en escena, como para dar a entender que todos ellos son parte integrante de lo que se está representando, aunque no estén hablando en ese momento siguen estando presentes en la historia. Cada uno de los personajes representa un momento de la vida de Adriano, es una parte de su personalidad, de su pasado, de su presente y, seguramente, de lo que podría ser también su futuro. Sobre la escena, evidentemente, sólo se puede encontrar físicamente el presente del personaje. El autor para mostrar su pasado o para darnos claves de su personalidad, de cómo es, de por qué lleva a cabo determinadas acciones, podría haber recurrido a otras formas: no faltan técnicas, aunque algunas sean muy cinematográficas, como el *flash-back*, utilizar otro actor para llevar a escena momentos del pasado, incluso se podrían utilizar pantallas, fotografías, confesiones —en forma de monólogo o soliloquio— del propio personaje en primera persona sobre su pasado. Pero Patroni Griffi no ha recurrido a ninguno de estos medios: para retratar al personaje principal va a poner en escena, en un presente que es siempre presente y que, además, evoluciona prácticamente en un tiempo real y muy limitado, a todos los

²⁰ LA CAPRIA, R. Prefazione a PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *Anima nera*. Op. cit. p. 14.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

²² PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *D'amore si muore*. Op. cit. p. 13.

personajes que pueden aportar algo sobre el protagonista y que hablan y llevan a cabo acciones en el presente.

Por otro lado, el autor no recurre al procedimiento habitual de hacer salir y entrar a los personajes a medida que éstos toman la palabra: Patroni Griffi los pone a todos juntos en escena, a veces tomando la palabra y otras veces simplemente allí, en silencio. Y lo hace precisamente para que tengamos presente que todos estos personajes forman parte del protagonista, que hay algo de ellos en el Adriano actual y que todos ellos, sin excepción e independientemente de lo que el propio personaje sienta hacia ellos en la actualidad, han ayudado a la conformación de su personalidad, todos ellos han formado lo que es hoy Adriano. La mayoría de los personajes se convierten en instrumentos para dar información sobre el protagonista.

4. ADRIANO, COLUMNA VERTEBRAL DE *ANIMA NERA*

Adriano es el *anima nera* que protagoniza la obra, un personaje que el autor ha querido y ha conseguido concretar y completar y sobre el que se suministra un gran número de informaciones caracterizadoras emitidas por distintos emisores y utilizando distintos códigos. Siguiendo la terminología de Kurt Spang²³, podemos decir que Adriano es una figura dramática pluridimensional, una figura redonda, de la que al final de la obra vamos a saber mucho, tanto de su aspecto, su personalidad y su biografía, como de sus sueños y proyectos para el futuro. Prácticamente toda la información que aparece, al igual que el resto de los personajes, está en función de él, de conseguir este alto grado de particularización: Adriano es la figura central y prácticamente la obra lo que hace es sacar a la luz a este personaje. Nos encontramos con un individuo dramático con el máximo grado de particularización, con el mayor número de información y también con el número mayor de rasgos de carácter en comparación con lo que tenemos de los otros personajes. Una figura principal que está continuamente en escena y que, independientemente de que hable o no, siempre se encuentra en el centro de la conversación de los otros personajes, en el centro de las interacciones de los demás, es él el que motiva sus encuentros, las revelaciones, el desarrollo de la acción.

Ya desde el primer momento parece claro que Adriano no es un personaje libre de conflicto. Y este conflicto se va a centrar en la contraposición entre su presente y su pasado. Efectivamente, existe un Adriano de hoy que no comparte algunas características del Adriano que fue y, aunque él en un principio no lo vive de forma problemática, sí tendrá fuertes repercusiones en su vida, tendrá que enfrentarse a ellas y decidirse por una. En esta polarización entre el Adriano actual y el Adriano que fue se basa toda la obra y para sostenerla nos encontramos con el resto de los personajes: unos iluminarán al Adriano de ahora y otros al del pasado.

Pero a pesar de esta polarización lo que vemos, y que es evidente sobre todo al final, es la profunda coherencia del personaje en el que no se presenta contradicción alguna, en el que conviven esas dos partes integrantes de uno mismo como necesarias y complementarias. Por eso, en ningún momento, ni siquiera en el más desesperado,

²³ SPANG, Kurt. *Teoría del drama*. Navarra: Eunsa, 1991, pp. 160-161.

cuando está convencido de que su mujer le ha abandonado, reniega de su pasado: es ese pasado el que le ha llevado a ser lo que es y, aunque se le pueda calificar de inmoral, de libertino, de explotador, todo eso forma parte de él al igual que lo es ese amor puro y absoluto que siente por Marcella. Un hombre que se ha hecho a sí mismo y que, para ello, ha tenido que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que no entran dentro de la categoría de la convencionalidad, de la moral burguesa, pero sin que, para ello, haya tenido que renunciar a algunos valores y a los sentimientos más puros, como es el amor y la amistad. Esa otra parte más dura es la que se refiere a la profesión, si se le puede llamar así a lo que él ejercía, a lo que le da dinero y le permite sobrevivir, pero que no se muestra en oposición frontal, por lo menos no del todo, a su interior, a su vida privada.

5. INFORMACIÓN CARACTERIZADORA DE ADRIANO

Antes de pasar a cómo se construye la identidad de Adriano, es necesario analizar quiénes son los emisores de esta información que caracteriza esta figura dramática. Ya nada más empezar la obra nos encontramos con que el autor se sirve de las acotaciones para trazar las líneas básicas y definitorias de este personaje. Hay que decir que el uso que el autor hace de las acotaciones en esta obra es bastante parco: en *Anima nera* predomina, sin lugar a dudas, el diálogo. Sin embargo, esta primera acotación es importante, como veremos, ya que en apenas unas líneas Patroni Griffi consigue dar al lector una imagen, a modo de esbozo, pero bastante clarificatoria de lo que es, y ha sido, Adriano.

Por otro lado, son las figuras dramáticas las que van a darnos más información sobre Adriano a través de sus intervenciones. En esta obra no hay espacio ni para monólogo ni el soliloquio considerados antiteatrales para el dramaturgo; Patroni Griffi es el gran maestro del duólogo: prácticamente la obra está basada en conversaciones a dos voces y, cuando está en escena otro personaje, éste prácticamente nunca tiene voz. Por lo tanto, es a través del duólogo que descubrimos los pensamientos, los sentimientos, emociones y, en general, la interioridad de la figura. A veces, esas intervenciones son del propio Adriano que habla sobre sí mismo, otras veces son los otros personajes los que van a dar información sobre él, tanto en su presencia como en ausencia de éste. Y es precisamente del contraste entre autocaracterización y heterocaracterización del que va a emerger la figura de Adriano.

Además, esta información reveladora del personaje central en la mayor parte de los casos aparece de forma directa y explícita tanto en acotaciones como en el diálogo de las figuras, pero en algunas ocasiones nos encontramos con información implícita a través de formas indirectas y no intencionales de caracterización, es decir, inconscientes.

Dentro de esta caracterización a través del código verbal hay que decir que se nos escapan algunos parámetros, sobre todo los aspectos paralingüísticos, como la voz del actor, ya que carecemos de grabaciones de este espectáculo. Sin embargo, el autor sí nos da bastante información por lo que respecta al idiolecto y al sociolecto, como analizaremos más adelante en el apartado dedicado al lenguaje.

Patroni Griffi va a dar prioridad al lenguaje verbal, a un *teatro di parola*, por encima de todo lo demás, una visión poco a tono con la época en la que este lenguaje no va a ser el privilegiado en gran parte del teatro²⁴.

Por lo que respecta a la información que recibimos a través de los códigos extra-verbales: iluminación, estatura, mímica, gestos, maquillaje, peinado, vestido,... también se nos escapan algunos elementos, aunque los básicos ya aparecen en la primera acotación.

Finalmente, no podemos dejar de lado el aspecto temporal de la caracterización, es decir, la necesidad de suministrar información sucesivamente. En este sentido, el autor ha preferido empezar trazando lo que es el Adriano de ahora, cómo se siente, cuáles son sus sueños y, además, lo hace con él en el centro de la escena, a través de lo que él dice y hace y también a través de los ojos de Marcella. Luego va a ir introduciendo poco a poco pinceladas más o menos gruesas de su pasado y, es entonces, cuando no se encontrará siempre presente. De hecho, en dos momentos importantes de la obra, el de la conversación entre Alessandra y Marcella²⁵, y, más tarde, en la de Marcella con Mimosa, él no participa, está ausente, aunque en escena, sin posibilidad alguna de réplica, de contar su versión de los hechos.

6. CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE ADRIANO

Lo primero que tenemos y que le caracteriza es su nombre, Adriano, simplemente, sin apellidos, que conocemos a través de Marcella que, al poco de empezar la obra, se dirige a Adriano y dice su nombre por primera vez. Un nombre que, como veremos, está en perfecta consonancia con la figura dramática.

6.1. *Características físicas y de personalidad*

Las características físicas que conocemos de Adriano nos van a dar la posibilidad de iluminar parte de sus actos. La primera acotación nos da gran parte de estos datos:

È un giovane sulla trentina, veramente bello: è italiano dal più piccolo lineamento del viso fino ai peli. Una faccia bonaria, sorridente, ma in fondo una mobilità tale da permettergli di passare da espressioni di estrema dolcezza ad altre di una durezza misteriosa. Quello di pettinarsi sempre e ovunque è una delle sue caratteristiche, del resto tipica delle persone del popolo –da cui egli trae la sua origine– che fanno risiedere nella chioma ben tenuta molto del loro orgoglio²⁶ (p.117).

²⁴ Es evidente la oposición del dramaturgo al teatro del *Gesto e dell'Urlo* de Pasolini o a los dramaturgos del Convengo de Ivrea de 1967 con su reiterada desacralización de la palabra.

²⁵ Alessandra introduce a Marcella en el pasado, no idílico, de Adriano y le presenta, con pruebas, a un hombre que no es el que ella conoce.

²⁶ Las citas que aparecen sobre esta obra se han tomado de AA.VV., *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*. Cit. A partir de ahora aparecerá sólo el número de la página donde se encuentra la cita.

En el caso de Adriano, es muy importante el hecho de que sea un hombre guapo, atractivo y joven, ya que esto ayuda a entender momentos importantes de su pasado y la relación que tiene, fundamentalmente, con las otras mujeres que están en escena. Se nos dice la edad, como veremos, 31 años: es joven, pero no tanto como para no cargar con un pasado. También aquí se nos informa de la dualidad de Adriano: puede ser extremadamente dulce, pero también muy duro. Finalmente, nos habla de su estrato social: viene del pueblo y, como él mismo nos dirá, de una familia pobre en una época de gran miseria generalizada, la de la segunda guerra mundial y la inmediata posguerra.

Es precisamente esta característica física más sobresaliente, su belleza, la que se enfatizará continuamente a lo largo de la obra, aunque tendrá connotaciones distintas según quien la tome en consideración. Por ejemplo, al principio de la obra, nos encontramos con el juego amoroso y dulce de Adriano y Marcella. En este juego, es el propio Adriano el que habla de su belleza, es consciente de ella y, además, asistimos al primer autorretrato de Adriano:

Giovane. Bello. Aitante. Lavoratore. Non guardo in faccia a nessuno. Piaccio alle donne... (...) Il sottoscritto ne ha fatta tremare di gente. Tremare d'amore e di desiderio. Ne ho vista torcere, sbavare, ai miei piedi, e 'se' e 'quando' mi andava, magari gli gettavo sopra uno sguardo (pp. 120-121).

En esta primera autocaracterización nos encontramos ya con un elemento de la personalidad de Adriano, la instrumentalización consciente de su belleza para conseguir otros fines; gracias a su belleza va a ser capaz de manejar a las mujeres a su antojo, ésta es la fuente de su poder con los demás, lo que le va a permitir, como veremos hacerse un sitio en la sociedad, dejar el estrato social bajo del que procede y ascender por sus propios medios. En este primer momento el lector o espectador se encuentra sin más información que la que tiene la propia Marcella: la primera impresión es que no se trate más que de una exageración en un momento de juego en la intimidad. Sin embargo, se convertirá en un elemento central de la obra²⁷. Este hecho se resalta con la información reveladora de Alessandra a Marcella y, más tarde, con la de Mimosa, aunque con matices muy distintos.

6.2. Características a través de las perspectivas

Gran parte de la información que tenemos de Adriano la obtenemos a partir de las perspectivas que de él nos ofrecen los demás personajes a través de opiniones o descripciones. Es esta técnica la que predomina en la obra basada en las relaciones que establece el personaje central con los otros personajes y que se presentan en dos bloques: el presente y el pasado. Entre estos dos polos se encuentra Adriano, quien nos dará también información sobre sí mismo. Hay que destacar también cómo el

²⁷ Este tema se ha analizado ampliamente en MASTRO, Silvia Del, MELLO, Leonardo y MICHELONE, Guido. *Liberi di pensare e di agire. I personaggi di Anima nera*. En AA.VV., *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*. Op. cit., p. 190.

autor nos ofrece todo tipo de información, no toma partido por nadie ni por nada, les deja hablar y actuar libremente, sin condicionarles.

6.2.1. Autocaracterización

Nos encontramos en las primeras páginas de la obra ante un Adriano al que sus palabras, sus actos y las palabras de Marcella van a calificar de muy dulce, romántico, cariñoso, verdaderamente enamorado, capaz de poner a su mujer por encima de todo, trabajador y responsable, decidido y con las ideas muy claras sobre lo que quiere hacer y ser; un hombre que, a pesar de haber tenido que luchar fieramente por su vida, es capaz del más absoluto lirismo a la hora de expresar sus sentimientos²⁸. Se trata de dos únicos momentos: al principio de la obra, con Marcella, en el que le declara su gran amor²⁹ y más tarde, cuando se da cuenta de que Marcella no se ha ido a casa de sus padres y le invade el miedo³⁰. Pero, por otro lado, también ha emprendido una lucha a muerte contra todo aquél que quiera comprarlo, como se ve en la conversación que mantiene con la Signora³¹.

En ese momento idílico irrumpe el pasado de Adriano con tal fuerza y voracidad que Marcella no podrá soportarlo. Este pasado, que ésta prácticamente desconoce, viene a la luz a través de varios personajes. Esta irrupción del pasado cambia a Adriano, como se afirma en la acotación: «Ha due occhi di fuoco, il viso duro, la bocca tirata, chiuso in un suo mondo di sentimenti misterioso e impenetrabile» (p. 144).

Ya no es el Adriano alegre y cariñoso que expresa sus sentimientos más profundos y los comparte con Marcella: vuelve a ser un personaje cerrado, misterioso, como lo era en el pasado. Pero no del todo igual. Adriano ya ha cambiado y ese abrir su corazón, ese compartir lo más íntimo de sus sentimientos, de su vida, con el otro no tiene marcha atrás, como comprobará Mimosa a la que confesará lo que nunca antes, cuando estaban juntos y tenían una estrecha relación amorosa y profesional, había confesado, una parte de sí mismo tan oscura e inhumana que él mismo había borrado de su vida, de sus recuerdos, de su historia personal y que ahora, ante el

²⁸ Esos momentos están llevados a escena enfatizándolos a través de la música y de la luz, de tal manera que se convierten casi en algo que tiene poco de real, como queda claro en la acotación «il complesso scenico assume in pieno il suo disegno totalmente astratto» (p. 121).

²⁹ «Amore, per me sei tutto quello che non ho mai avuto. Prato verde, fresco, che sto seminando. Fiori bianchi già vivono dentro di te, li sento fiorire sulla punta delle tue dita» (p. 122).

³⁰ «L'odio, l'odio che è la parte più nera del mio cuore sia benedetto, che ti vedeva al sicuro (...) maledetto il tuo amore che mi ti svela adesso vile, indifesa, sperduta in una notte senza amore. La prima in cui le mani nostre notturne non lacerarono i veli falsi del pudore a ritrovare l'unica sincerità che ci rimane: lo slancio di due corpi nudi che si amano... Dove sei, cosa fai, dove sei stata, non protetta dall'odio ma resa indifesa dall'amore» (p. 157).

³¹ «Il padrone voglio essere io qua. Solo. Non voglio soci né alleati. Non voglio avere a che fare con voi quando mi sarò sdebitato» (p. 125).

«Io non ho mai chiesto niente a nessuno, però non ho detto mai no a quello che mi si offriva. Non avete ancora capito, alla vostra età e con la vostra esperienza, che è più difficile comprare che vendere» (p. 126).

«Guai se avessi avuto un momento di debolezza, in questi anni, sarei rimasto fregato (...) Ma che credete? Che basti mettersi seduto perché non ti tirino la sedia di sotto? Nella migliore delle ipotesi, resti seduto. E che fai seduto? No, devi esser tu che devi tirare la sedia di sotto agli altri» (p. 130).

fracaso con Marcella, vuelve a salir a flote. Se trata de la relación con su familia, que los otros personajes creen muerta y que ahora se revela una mentira, aunque cargada de intensidad y de sufrimiento por parte de Adriano³² y también de los sucesos de la guerra, en la que estuvo a punto de morir, salvándose en el último momento gracias al amor de un alemán. La marcha de Marcella le deja completamente solo y ante un Adriano que ya no puede ser lo que él mismo se había construido durante tantos años y que había conseguido con Marcella; sin ella, todo pierde sentido, vuelve a ser el de antes, un hombre que ha sacrificado sus sentimientos para sobrevivir, pero que no ha conseguido la felicidad³³, mientras que poco antes ha afirmado precisamente lo contrario³⁴.

Este cambio tiene también su paralelo en la organización de la obra, dividida en dos tiempos. En efecto, estos dos tiempos prácticamente se yuxtaponen, son, como también lo son Mimosa y Marcella, dos caras de la misma moneda, son los dos Adriano. Los dos tiempos se abren por la mañana con un Adriano que se está vistiéndose y con una mujer en la cama, en el primero Marcella y en el segundo Mimosa. En los dos el diálogo entre los dos es esclarecedor y da abundantes informaciones sobre el protagonista, pero en el primero domina el amor, el juego, la inocencia, la esperanza y la alegría ante el futuro; en el segundo, todo lo contrario, son diálogos bruscos, duros, sobre todo por parte de Adriano no hay delicadeza, ni un mínimo de afecto. Por parte de Mimosa no hay inocencia, sino sabiduría alcanzada con la experiencia dura del día a día. En los dos tiempos aparece Guidino a modo de puente para esclarecer todo lo referente a Marcella. En el primero, el pasado lo representa Alessandra, en el segundo Mimosa. Finalmente, también nos encontramos con otro paralelismo: en el primer tiempo es Marcella la que sale de la casa, en el segundo será Mimosa la que se vaya y, esta vez, definitivamente.

6.2.2. Heterocaracterización

Ya al principio del primer tiempo nos encontramos con un primer retrato de Adriano que emerge, de forma fundamentalmente explícita, del juego inocente que mantiene con Marcella: un Adriano todo amor, juventud, pasión, potencia y generosidad; personificación de todo lo que de positivo tiene la juventud. Poco más tarde la conversación de Marcella con su hermano Guidino nos amplía ese primer retrato para dejar entrever también ese «lado oscuro» de Adriano:

Con Adriano si respira...! (...) Adriano è quello che è: lo realizzi subito. Ce l'ha scritto in faccia. Ti assicuro: un uomo entusiasmante, generoso, ti fa credere sempre che il mondo sta ai tuoi piedi... poi è divertente, un pazzo, no sai che combina... Certo, s'è fatto da sé. Che significa? Vale più di tanti figli di papà (p. 128).

³² «Mi strappai dal petto il bene che gli volevo, riuscii a disprezzarli, a sentirmi superiore a loro, a essere cattivo, ingrato con quella povera strascinata di mia madre, a non commuovermi. (...) E mi salvai» (p. 149).

³³ «Nella mia vita non c'è niente che si salvi, hai visto, neppure il mio amore per Marcella» (p. 151).

³⁴ «Per me sei tutto che non ho mai avuto» (p. 122).

Adriano no es precisamente lo que los padres de Marcella desean para su hija: le consideran casi un delincuente, un hombre de perdición, que no pertenece a su clase social y en la que nunca lo aceptarán. La decisión de Marcella, que se nos revela trágica y nada fácil, de escaparse y casarse con Adriano crea una brecha insalvable con sus padres y una fuente continua de conflicto y malestar a la que se debe enfrentar Marcella por amor a Adriano. Es aquí donde cobra importancia la figura de Guidino como instrumento para acercarnos a Marcella y poner en contraposición dos mundos distintos, el de la hermana y el de Adriano.

El conflicto está servido. Ahora toca a Alessandra, a la Signora y a Mimosa desarrollarlo. Y su intervención no se hará esperar. En seguida aparece en escena la Signora de la que vamos a saber muy poco: intenta ganarse el afecto de Adriano con dinero, éste no siente nada por ella que no sea desprecio, pero ha aceptado y sigue aceptando su dinero para poder establecerse por su cuenta. Adriano siempre se comporta con gran dureza con ella incluso llega a recriminarle que le haya prestado el dinero:

Peggio per voi se siete stata generosa. Morivate dalla voglia di farmi un favore, quest'è tutto, pensavate che vi sarei rimasto obbligato, che mi sarei ritrovato in difficoltà con le cambiali e alla fine vi avrei accettata con sollievo come socia. Finalmente al guinzaglio, socia e padrona mia. (...) Ricordatevi che non ho chiesto mai niente a nessuno, però no ho detto mai no a quello che misi offriva. Non avete ancora capito, alla vostra età e con la vostra esperienza, che è più difficile comprare che vendere (p. 126).

Poco después nos encontramos con nuevas pinceladas que van haciendo más nítida esta primera aproximación a la otra cara del protagonista. Entra en escena Alessandra, mujer bienestante que viene a reclamar parte de la herencia de su hermano que, por motivos bastante poco éticos pero legales, pertenece a Adriano. No pudiendo sacar nada de él, recurre a Marcella para que sea su moral la que obligue al marido a renunciar a esa herencia que, según ella, no le pertenece. Para conseguirlo debe hacer resaltar los elementos principales de ese lado oscuro que Marcella desconoce:

Adriano ne ha fatte di tutti i colori, il che non sarebbe grave per un giovane bello come lui –devo ammetterlo– (...) Anche lui non si sapeva chi fosse, e come comparve così sparì (...) un osso duro, ce l'ha scritto in faccia che conosce il fatto suo. (...) E le deve sapere (queste porcherie) perché il suo matrimonio è fondato su queste (pp. 139-144).

También para hablarnos de otro aspecto de Adriano se encuentra Sergio, un personaje secundario que más que nada nos facilita información sobre el protagonista en calidad de amigo y compañero de trabajo y, antes de que se enamorara de Marcella, también compañero de juergas. Se trata de un joven que comparte con Adriano muchos de sus rasgos, pero no va a entender demasiado bien el cambio operado en éste. Sirve también para descubrir el sentimiento de camaradería del protagonista.

Finalmente, es Mimosa el personaje central de la vida pasada de Adriano, aquél que es capaz de iluminar con más detalles y colores lo que éste fue en un pasado que todavía no está muy lejos. Es seguramente el personaje que mejor conoce a Adriano,

por lo menos esta parte de él que apenas puede entrever Marcella, aunque Mimosa llore el no haber conocido nunca a ese Adriano enamorado hasta la médula y capaz de todo por ella. Por eso gran parte de las palabras de Mimosa hay que filtrarlas, en primer lugar porque está todavía enamorada y, en segundo, porque se ha visto siempre relegada a un segundo plano, siempre al servicio de Adriano, a su lado cuando la ha necesitado y apartada cuando éste ha encontrado algo mejor. Por eso, en su conversación con Marcella se muestra incluso agresiva, muy dura, implacable; no mide las palabras, ni intenta que éstas no le hieran más de lo que ya lo han hecho las de Alessandra³⁵.

Además, también envidia a Marcella porque está convencida de que Adriano la quiere de verdad y porque viene de una familia acomodada, discretamente feliz y sin problemas; porque su vida ha sido fácil, tranquila y porque, siendo Marcella más joven, no ha tenido que vivir los horrores y las dificultades de la guerra y de los primeros años de la posguerra³⁶.

Es entonces la contraposición antes-después de Adriano la que va a sostenerse en escena de la forma más teatral posible, casi con la personificación de ese pasado y ese presente en dos personajes, Mimosa-Marcella³⁷. Una contraposición que encuentra su punto culmen en el cara a cara de final de la obra, especialmente cuando entra también en escena Adriano, como observador mudo de su propio interior. Esa lucha sólo la puede ganar una de ellas, la otra quedará excluida para siempre, pero de esa batalla van a quedar siempre heridas, huellas bien palpables, porque, aunque se gane, el ganador lleva consigo parte de ese perdedor que ha dado sentido a su victoria. Por eso es tan importante esa escena final, no sólo por la información que ésta aporta sobre el personaje, sino por lo que tiene de definitiva.

6.3. *Características a través de sus acciones*

Adriano no es un personaje pasivo, ni deja que sean los demás los que lleven a cabo las acciones. Es un hombre dinámico, como él mismo afirma: «A me l'acqua mi piace, tutto quello che si muove mi piace» (p. 120) y «per me dormire è lo stesso che essere morto» (p. 119).

Por temperamento es él el que tiene que crear los momentos propicios, como dice a la Signora, no esperar a que suceda o no suceda algo:

³⁵ «Sa quanti mestieri ha fatto suo marito per arrivare ad avere una moglie per bene e una casa sua? (...) Fra tanti mestieri, ce li metta tutti dentro, tutti, tutti» (p. 161).

³⁶ «Che ne sa degli anni subito dopo la guerra... tranquillamente si vendevano e si compravano donne, uomini, la vita, la morte e tutto il piacere che ne potevi cavare. (...) Vorrei farle provare che significa campare con niente alle spalle e nessuno che ti stende una mano! Solo la gioventù e la bellezza che il Padreterno ci ha regalati proprio per salvarsi la faccia» (p. 162).

³⁷ «Lei lo trova splendido Adriano? Un uomo da perdere la testa, è vero? (...) E che vuole che gliene importasse a un ragazzo che non aveva tasche sulla pelle, del bene e del male?! Doveva stare solo attento a non perdere la libertà. L'unica cosa. (...) Non tutti possono essere rispettabili! (...) Perché quel passato che a lei la mette in fuga, per me, è una valigia preziosa, ci sta dentro la parte più disperata –ma meravigliosa– della sua e della mia esistenza» (pp. 162-163).

Ma che credete? Che basti mettersi seduto perché non ti tirino la sedia di sotto? Nella migliore delle ipotesi, resti seduto. E che fai seduto? No, devi esser tu che devi tirare la sedia di sotto agli altri... (p. 130).

Cuando necesita venderse, se vende, sin problemas y sin darle vueltas: si se tiene que entregar al soldado alemán para salvarse la vida, lo hace; si tiene que renunciar y borrar de su vida a una familia que no podrá ser otra cosa que una carga, un impedimento para hacerse a sí mismo y llegar a alcanzar una posición, lo hace; si se tiene que convertir en el juego de un ricachón para sacar dinero, tampoco tendrá problemas: el fin es lo que importa, no los medios. También cuando encuentra un amor puro, se lanza de cabeza, sin pensarlo, sin reparar en consecuencias, se enfrentará a todos para conseguirlo y le dará a ese gran amor que le salva todo su ser.

En consonancia con este espíritu emprendedor, que no puede quedarse a mirar, a observar lo que pasa, también llamará a Mimosa en el momento de quedarse solo, para recuperar algo a través de ella, aunque sólo sea una parte que ya había dado por pasada, por perdida, en él y, por eso, es capaz de reconocer:

lo so, ho sbagliato: o con te o con quella troia ricca che mi perseguita, non può esser che questa la mia strada (p. 136).

Y será esto mismo lo que le empuje durante todo un día a recorrer hospitales y comisarías en busca de Marcella.

Sólo al final nos encontramos con un Adriano observador, pasivo, quieto, frente a Marcella y Mimosa que luchan fieramente por él, un hombre que no utiliza ni la acción ni las palabras para pronunciarse sobre algo que le afecta directamente:

Sulle ultime battute è entrato Adriano. Disfatto, nel vedere Marcella a casa è rimasto impietrito dall'emozione. Non riesce a muovere un labbro. (...) Non è in grado di avere una qualsiasi reazione (p. 164).

La razón la dará más tarde: no es lo que se dice, sino quién lo dice lo que es importante. Ante el amor de Marcella él no puede sino aceptarlo, no entra la ideología, ni los valores, ni la forma de pensar ni de ver la vida. El sentimiento está por encima de todo lo demás, no hay nada que decir ni que hacer. Y eso va a ser lo que decida Adriano.

6.4. *Un personaje completamente integrado en la realidad social*

Si seguimos la tipología de personajes que traza Tadeusz Kowzan³⁸ nos encontramos con que el personaje central de *Anima nera*, Adriano, corresponde al primer tipo, el de personajes ficticios pero anclados en la realidad social e histórica. También aquí se precisa su edad, su aspecto físico, su manera de vestir... El ámbito referencial

³⁸ Kowzan clasifica a los personajes en ficticios, históricos y autorreferenciales. Ver KOWZAN, Tadeusz. «Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia». *Theatralia II*. Vigo: Universidad de Vigo, 1998, pp. 283-307.

de estos personajes se sitúa en la realidad socio-cultural contemporánea e histórica. Hay un campo referencial que conoce el autor, generalmente Roma y Nápoles, directa o indirectamente. Para Kowzan el personaje es, en muchas ocasiones, un «mosaico» o un «puzzle referencial» y en esta obra Adriano lo es.

Moravia realiza la introducción a la primera comedia de Patroni Griffi, que tantos puntos en común mantiene con *Anima nera*, y muy en particular por lo que respecta al mundo en el que introduce a sus personajes, la Roma de finales de los años cincuenta –*Anima nera* está situada en Roma mayo de 1958–. La época de las ideologías, del existencialismo y de las necesidades sociales se ha acabado, ahora nos encontramos, como dice La Capria, en

il periodo della distensione del relativo benessere, della completa indifferenza ai sogni di felicità collettiva e, soprattutto, il periodo dello struggente desiderio di felicità personale³⁹.

Este ambiente está muy bien reflejado en la obra, Patroni Griffi es capaz de crear

un realismo teatrale così forte da far credere abolita, allo spettatore e al critico, la differenza tra teatro e cinema (...), un realismo non derivato solo dall'argomento e dal linguaggio, ma anche dal fatto che i personaggi a noi ben noti (...) personaggi qualunque, ragazzi come tanti incontrati ogni giorno per la strada, al cinema, in un caffè, potevano essere i protagonisti di una vera, assoluta tragedia⁴⁰.

El personaje aparece en un contexto histórico bien delineado: nace en el seno de una familia numerosa y muy pobre, se forma durante la segunda guerra mundial y consigue, conscientemente y poniéndoselo como prioridad absoluta en su vida y cueste lo que cueste, romper con todas sus raíces con ese pasado que él no ha elegido. Por ello, se encuentra al margen de todo, sin raíces, sin valores de referencia.

A través de Adriano, Patroni Griffi traza un retrato social de la Italia de la inmediata posguerra en el que se encuentra el pueblo entero sin esperanzas ni expectativas. Algunos, como Adriano y Mimosa, reaccionan frente a esta miseria haciéndose fuertes con lo único que tienen, en este caso su belleza y su inteligencia, utiliza la seducción para defenderse y, una vez alcanzado cierto poder, lo usan indiscriminadamente. Una fuerza que se apoya en la necesidad de otro sector de la población, acomodado económicamente y perteneciente tanto a la nobleza –hermano de Alessandra–, como a la alta burguesía –probablemente la Signora– que necesitan de individuos como Adriano y Mimosa para satisfacer ciertos placeres o ciertas necesidades afectivas a los que no podrían acceder si no fuera gracias al dinero.

Este deseo de subir en la sociedad va a ser prioritario durante algunos años de su vida y se van a mostrar orgullosos de haber intentado liberarse de la pobreza con todos los medios. Esta vida pasada contrasta con la de Marcella: hija de la burguesía, refinada, culta, más joven que no ha tenido que pasar los dolores de la guerra. En

³⁹ LA CAPRIA. Op. cit. p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*.

este sentido, para Mimosa la pureza de Marcella no es buena porque no la ha conseguido con sacrificios, sino desde la comodidad.

A través de unos pocos personajes el dramaturgo nos ha proporcionado un retrato muy vivo de la sociedad italiana de los años cincuenta.

Podemos concluir este apartado con las palabras de Paolo Bosisio que inciden en una representación de la realidad exhaustiva, pero no por ello privada de sentimientos:

Un autore straordinariamente lucido nella rappresentazione della società entro cui vive, ch'egli ritrae negli scorci di emarginazione e di diversità dei quali ha profonda e, non di rado, sofferta conoscenza, per rappresentare gli umori e le condizioni spesso estreme con la crudeltà di un analista e la tenerezza di un innamorato⁴¹.

6.5. *Un lenguaje que desnuda al personaje*

También vamos accediendo a lo que es el personaje a través de la lengua con la que se expresa, el lenguaje que emplea, su modo de hablar. En la nota introductoria de la primera comedia el autor afronta el problema de la elección lingüística adecuada a los personajes y que también es perfectamente aplicable a su segunda comedia:

Si sa che gli italiani parlano i dialetti, talvolta persino le lingue straniere –con inflessioni non italiane bensì dialettali– parlano tutto tranne l'italiano. Non c'era che un'unica soluzione: affrontare la sciatteria del linguaggio reale dei miei personaggi, senza vergognarsene, e attraverso una scelta di parole comuni, e servendosi della tipica formulazione fratturata delle frasi del linguaggio parlato, tentare di raggiungere uno stile. Uno stile che superasse l'improbabile italiano del teatro borghese e allo stesso tempo non fosse gergo, capace di restituire al teatro una immediatezza espressiva, e di dare al pubblico italiano la possibilità di riconoscersi tra i personaggi che affollano la scena⁴².

Efectivamente, Adriano es un personaje vivo, cercano, familiar, podemos reconocer en su manera de hablar a muchas personas, pero no por ello se le resta efectividad a su lenguaje. Adriano es lo que es, un romano de su tiempo, de finales de los años cincuenta, que establece conversaciones no formales y en muchos momentos, con Marcella y Mimosa, íntimas, y que utiliza el lenguaje que le corresponde para resultar creíble, concreto y actual⁴³. Importante, como afirma Bosisio, no es el significado literal de la palabras sino que «la loro appartenenza a registri ben definiti serva a mettere a nudo il pensiero e la sensibilità dei personaggi»⁴⁴.

Por tanto, para dar realismo a sus personajes es importante, entonces, la elección del lenguaje o de los lenguajes que el dramaturgo les atribuye «affidando alle sfumature di una lingua parlata che, di volta in volta, si vena di risonanze dialettali, si

⁴¹ BOSISIO. Op. cit. p. IX.

⁴² PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *D'amore si muore*. Op. cit. p. 14.

⁴³ Algunos ejemplos pueden clarificar este uso del lenguaje cotidiano y no siempre gramaticalmente correcto: «Ti manca una rotella» (p. 120); «Ma chi se ne frega!» (p. 122); «Quanto mi piaci quando t'incazzi!» (p. 124); «Adesso ero cittadina americana!» (p. 137); «To' corna!» (p. 152).

⁴⁴ BOSISIO. Op. cit., p. XXVIII.

contamina con le bassezze di gerghi triviali fino al turpiloquio, o si innalza fino ai vertici della poesia e della letterarietà»⁴⁵.

Patroni Griffi opta por elecciones lingüísticas en sintonía con las que, en la realidad, pertenecerían a los protagonistas:

ma con un distacco e una spezzatura ironica quasi insensibile che ci fa sentire che è purtuttavia un linguaggio e non una trascrizione fonografica. Insomma la novità sarebbe quella di essere usciti così dalla lingua povera e artificiale del teatro borghese come dal dialetto. Di avere adottato con spontaneità e senza sforzo apparente un 'parlato' che sinora andava tra virgolette⁴⁶.

7. «LA MORALE È UNA GRAN FREGATURA. IMPORTANTE È CHI LO DICE»

A la hora de caracterizar a su protagonista, Patroni Griffi lo va a hacer de una manera dinámica. A pesar de que la acción se lleva a cabo en pocas horas, la impresión que nos llevamos de Adriano es la de un personaje que no es estático, sino dinámico, un personaje que ha evolucionado, que experimenta cambios, aunque realmente el Adriano actual que está en escena no sea más que el resultado de esos otros Adriano de los que vamos teniendo noticia a lo largo de la obra a través de él mismo y del resto de los personajes. Como resultado nos encontramos con una caracterización de Adriano en relieve o polifacética⁴⁷, muy rica y en movimiento.

Adriano se encuentra, en cierta manera, a medio camino entre Mimosa y Marcella. Por un lado, no abjura de su pasado, pero, por otro, está profundamente enamorado de Marcella y ella no tiene nada que ver, ni puede tener que ver, con ese pasado. El personaje se encuentra entre dos tensiones que no se pueden de momento resolver. Por eso,

Adriano risulta essere un personaggio amorale, cioè totalmente privo di un sistema assiologico di riferimento: nel momento in cui, alla fine della commedia, egli decide di restituire i privilegi che si era acquistato immoralmente grazie alla sua bellezza, non lo fa in nome di un principio etico, ma solamente in nome di un amore. (...) L'amore di Adriano per Marcella non lo porta alla catarsi, non lo spinge a sradicare le sue convinzioni profonde, e assume dignità solo in virtù dell'intensità del sentimento⁴⁸.

La verdad de Adriano la dice al público:

La «morale» –date retta a me– è una gran fregatura. Però dice –Marcella– che è importante. Ma non ci credete, non è vero: importante è chi lo dice. Vado a prendermi un caffè (p. 167).

⁴⁵ *Ibidem*, p. XXXVI.

⁴⁶ MORAVIA, Alberto. Prefazione a PATRONI GRIFFI, Giuseppe. *D'amore si muore*. Op. cit., p. 10.

⁴⁷ Sobre las técnicas de caracterización de los personajes, ver VILLEGAS, Juan. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982, pp. 78-85.

⁴⁸ MASTRO, Silvia Del; MELLO, Leonardo y MICHELONE, Guido. *Liberi di pensare e di agire. I personaggi di Anima nera*. Op. cit., p. 192.