

Roberto Alonge

Ha debuttato nel novembre 2014, a Bolzano, *La vita che ti diedi* di Pirandello, regia di Marco Bernardi, che ho poi rivisto a Torino, nella meritoria programmazione del Teatro Erba. Erano decenni che non rileggevo il testo, e devo confessare che non è delle cose migliori del Maestro, un po' troppo cerebrale, per non dire cervellotico. Bernardi però è un professionista di valore, che ha fatto un lavoro eccellente, prima di tutto di *piccola drammaturgia*, tagliando alcuni segmenti dialogici non troppo perspicui per il pubblico, e sistemando opportunamente anche talune incongruenze. D'altra parte la precisione filologica è normalmente la prima cifra registica di Bernardi. Due-tre esempi, per non esagerare. Parla Lucia, in parentesi quadra il segmento opportunamente cassato dal regista:

Ah quello che ho patito, lei non lo sa, non lo potrà mai immaginare! – Il letto, Dio mio, dove si riposa, diventato un orrore! – Certi patti con me stessa... – [Sa, sa il bruciore di certi tagli? –] Così! Là, a tenermi coi denti finché potevo, per impedirmi che il corpo finisse d'appartenermi e cedesse! [E ogni qual volta scattavo da quell'orribile incubo dove per un attimo, cieca, ero stata costretta a mancarmi – ah – liberata – potevo essere di lui, pura, per il martirio subito – senza rimorsi. –] Non dovevamo cedere anche noi!

È evidente quanto il passo sia confuso, pieno di sottintesi poco comprensibili, a voler intendere che negli amplessi coniugali si sforzava di non provar piacere, per serbarsi degna del platonico amore adulterino. Ma passiamo al capitolo incongruenze. Donn'Anna dice e ridice che sono «sette anni» che il figlio Fulvio se ne è andato via di casa, ma la nipote Lida, che la didascalia definisce «sui diciotto anni», dichiara: «avevo appena nove anni, quando [Fulvio] partì». Purtroppo nove più sette fa sedici, e non già diciotto, ma Bernardi pone rimedio, facendo dire all'attrice «avevo appena undici anni». L'altro punto riguarda invece un passaggio un po' troppo enigmatico. Siamo alla fine del secondo atto, quando Lucia chiede di poter

dormire nella stanza di Fulvio, al piano terra, e non già al piano di sopra, dove c'è la camera da letto di Donn'Anna, e dove c'è la stanza che Donn'Anna ha fatto preparare per lei:

DONN'ANNA. Vuoi – qua da lui?

LUCIA. Ora posso. E pure con me.

DONN'ANNA. Vedi, vedi che tu già lo senti? – Sì, se tu vuoi, dormi qua, figlia mia.

LUCIA (*entrando*). Forse è meglio: “più vicino”!

DONN'ANNA. – nel tuo cuore, sì! Nel tuo cuore!

Effettivamente la battuta di Lucia («Ora posso. E pure con me») è stringata, e molto sibillina nel secondo segmento. Cosa significa «E pure con me»? Ora può, può dormire nella stanza dell'amante. Prima no, perché era «smarrita», come diceva, cioè profondamente adirata, per aver patito il suo «tradimento di non farsi trovare»: da lei, venuta per dirgli che è incinta. Insomma, Lucia è con i nervi a fior di pelle, ha «bisogno di lui, di vederlo, di parlargli, di sentirne la voce», come diceva ancora, ma lui non c'è. La notte sarà una notte tremenda. Ma poi Donn'Anna ha trovato le parole giuste, le ha insegnato come si fa a sentire vicino uno che è lontano, come ha sempre fatto lei, con il figlio, che per sette anni non ha visto: «me lo sentii vicino, perché io col cuore me lo facevo vicino. – Altro che vicino! Lo avevo io nel cuore! – Fai così, e questa notte passerà. – Pensa che queste sono le sue stanze; e che egli è di là –». Dicendo «di là» indica la camera da letto del figlio. Ed ecco che Lucia accoglie l'invito, si mette nell'ottica indicata da Donn'Anna. Anzi, è più donnanniana di Donn'Anna, ne ha assimilato la pedagogia, come mostra il fatto che mette le virgolette, per esplicitare che cita il linguaggio di Donn'Anna: «Forse è meglio: “più vicino”!». Se deve sentire il suo uomo dentro di sé, cosa c'è di meglio che dormire nel suo letto? Per questo, a questo punto, propone quella stanza, anziché quella del piano di sopra. E per questo dice «Ora posso». Ora ha capito come deve fare, e dunque può andare a dormire tranquilla, anzi, proprio nella sua stanza da letto. E non solo questo. Andando a letto, sa che lo sentirà anche vicino a lei, «E pure con me», cioè «lui pure con me». L'ho fatta lunga (troppo lunga, chiedo venia), ma per spiegare che a piena ragione Bernardi integra un semplicissimo «lui» che Pirandello ha evidentemente dimenticato: «E lui pure con me».

Naturalmente sono dettagli, quisquiglie da specialisti, certo non decisivi per il pubblico, che semmai avrà apprezzato altri elementi, *in primis* il lucido incardimento spettacolare, grazie a un palcoscenico leggermente in pendio verso la platea. Una soluzione che piaceva molto a Mario Missiroli, ma per quel suo gusto di in-crudelire un po' nei confronti degli attori (e dei personaggi incarnati dai suoi attori), facendoli muovere con qualche pena. Per Bernardi è diverso. Si tratta di predisporre piuttosto una sorta di *cornice* particolarmente funzionale, un quadro visivo di grande evidenza, al fine di mettere *sotto gli occhi* dello spettatore una verità epifanica che è al cuore del testo: la centralità della madre, il mistero del potere femminile. Il palcoscenico inclinato contiene una nitida ed essenziale sce-

nografia (del bravo Gisbert Jaekel): candidi muri, con pochissimi elementi: sulla sinistra una panca e un tavolino per scrivere, divise da una finestra; sulla destra la porta aggettante sulla camera del morto, che il regista lascia suggestivamente sempre dischiusa, a indicare un passaggio, una continuità emozionale fra la realtà e l'oltre, fra i vivi e i morti (salvo il finale del secondo atto, quando Lucia vi si chiude dentro a dormire). Dal punto di vista cromatico Bernardi contrappone sapientemente il bianco al nero: il bianco dei muri e delle porte, e il nero dei pochissimi arredi (la panca, la piccola scrivania, un paio di sedie), ma anche il nero degli abiti delle prèfiche, del Parroco, di Fiorina, dei servi. Egualmente nitido è il gioco prossemico, con Donn'Anna che occupa prevalentemente la posizione centrale della scena, chiusa, ai lati, da Fiorina e dal Parroco, dai quali continuamente dissente, sola conto tutti, contro il modo consueto di considerar i rapporti fra i vivi e i morti. L'ottima Patrizia Milani però talvolta si sposta sul lato destro (per lo spettatore) della scena, sul limitare dell'uscio che guida alla stanza del figlio morto, o è assisa sulla sedia prospiciente la porta stessa. E in questo caso le geometrie recitative colgono, sulla sinistra, il blocco conformista di Fiorina-Parroco, e, sulla destra, la tenace e isolata Donn'Anna, guardiana intrepida della camera in attesa del ritorno del figlio per lei mai morto.

Ho detto che l'epifania del testo è nella sua visione materno-centrica. Un testo dove la protagonista è Donn'Anna, vedova, e madre di Fulvio. Da vent'anni non esce dalla villa, probabilmente è vedova da vent'anni, vedova da sempre. E accanto a lei, la sorella Fiorina, madre di due figli, anche lei apparentemente vedova. E poi Lucia, che è già madre di due bambini, e ora è incinta del terzo; un marito ce l'ha, ma non si vede, è lontano, e non si è mai occupato di lei. E infine vediamo arrivare la madre di Lucia, forse vedova anche lei, chissà. Insomma un *plot* che esalta la quadruplice potenza dello *status* materno. I maschi sono morti (Fulvio) o lontani e assenti (il marito di Lucia) oppure ridotti allo stato ecclesiastico (il Parroco). È il trionfo della donna-madre, che si annulla come donna, per vivere unicamente nel suo profilo materno. Una fantasia non insolita nell'immaginario pirandelliano. Il sesso è strettamente funzionale, serve solo per realizzare il fine della fecondità. In questo senso può essere ridotto al minimo: basta una notte d'amore, in *Liola*, per determinare la gravidanza; o un solo amplesso, come in *La vita che ti diedi*, o come ne *L'innesto* (dove l'unico coito è propriamente un stupro, ma non fa differenza, la violenza è riscattata dalla *mission* della maternità, visto che il marito è sterile). Bernardi fa entrare in scena la brava Irene Villa, nella parte di Lucia, con un fiore bianco appuntato alla base della pudica scollatura del suo abito: non poteva fare meglio, per illustrare quanto il personaggio si senta puro, nonostante il fugace adulterio. Pirandello – s'intende – la fa molto più lunga, per dirci la stessa cosa. Lucia racconta che il marito è un brutto:

Solo perché moglie m'ha reso madre, per potersene poi andare spensierato con altre donne – tante! – cinico e sprezzante; solo attento agli affari; e poi, levato di lì, fatuo, frigido – guarda la vita per riderne, e le donne per prenderle, e gli uomini per ingannarli.

Pirandello non sembra rendersene conto, ma la sua scrittura radicalizza agli estremi: da un lato il marito edonista, che assume i tratti di una figura diabolica; e dall'altro lato una maternità che sembra implicare caratteri para-scritturali. Si legga l'ambigua enigmaticità di questa dichiarazione di Lucia a Donn'Anna, dopo che le ha fatto capire di essere incinta del di lei figlio:

Ho potuto resistere a stare ancora con lui [suo marito], solo perché avevo chi mi teneva su, chi mi dava aria da respirare fuori di quella bruttura. – Non dovevamo bruttarci anche noi! Le giuro, le giuro che non è stata una gioja – e la prova (è orribile dirlo, ma per me è così) – la prova è in questa mia nuova maternità. [...] Sono venuta qui, perché mi faccia lui, se può, sentire che non è vero! Avevo fatto di tutto là, tre anni, per non essere più madre. Lo credo, lo credo anch'io che dev'essere una gioja; e non voglio altro, le giuro che non voglio altro che questo: che veramente diventi ora per me questa gioja che non ho provata mai!

Naturalmente Pirandello non usa il termine *orgasmo* ma quello più edulcorato di *gioja* (tre ricorrenze in pochissime righe!), che significa però la stessa cosa. Certo è paradossale il rovesciamento che s'impone all'interno del triangolo adulterino: *il marito* è l'esponente della brutalità animalesca, e *l'amante* è il portavoce dell'amore platonico. La frase di Lucia secondo cui la «gioja» non l'ha «provata mai» ricorda la battuta della Silia de *Il giuoco delle parti*, «il gusto, d'esser donna, non l'ho provato mai», ma Lucia non è Silia, per il semplice fatto che è madre, mentre Silia non lo è. Se Silia è frigida, Lucia è figura più complessa. La mancanza di piacere – in Lucia – è l'altra faccia della medaglia della maternità, un contrassegno, una specie di stigmatismo.

Proviamo a dirlo in un altro modo. La maternità è una missione, un compito troppo alto, perché ci possa essere spazio per la felicità della donna, la quale deve essere tutta concentrata in uno slancio generoso e altruistico, tutta tesa nell'impegno di creare una nuova vita, senza pensare minimamente a sé stessa. Se ci fosse orgasmo femminile, sarebbe inficiata, appunto, questa tensione di dono verso la creatura nascente. Sicché, lungo il filo di questo ragionamento, si può anche giungere a immaginare che il processo di concepimento non solo debba essere privo di piacere, ma, anzi, possa essere anche accompagnato da una esperienza di sofferenza. Ne *L'innesto* abbiamo un vero e proprio stupro, ma qualcosa di simile avviene a Lucia alle prese con il legittimo marito. Basta sentirla parlare: «La violenza che ho fatto a me stessa per tanti anni – quei due bambini che mi sono nati ad onta di questa violenza»; «Sento che io sono stata madre due volte così, senza la mia minima partecipazione, per opera d'un estraneo a me». In buona sostanza il marito di Lucia è poco più di una variante dell'anonimo stupratore de *L'innesto*: tutt'e due garantiscono la gravidanza, ma senza condivisione di piacere da parte della donna, senza la sua «partecipazione».

Si noti comunque la finezza del calcolo. Sappiamo che per sette anni Lucia e Fulvio si sono amati di un amore platonico, sino al cedimento ultimo, ma Lucia allude in modo velato al fatto che da tre anni non ha rapporti sessuali con il mari-

to. Quattro più tre fa sette. I primi quattro anni per concepire i due figli del marito, più tre anni di separazione sessuale fa appunto sette. Si osservi inoltre, nel brano in esame, la corrispondenza fra «bruttura» e «bruttarci». La vita con il marito violento e sessuo-maniaco è definita da Lucia «bruttura», ma proprio per questo i due amanti platonici non avrebbero dovuto nemmeno loro, a loro volta, «bruttarsi», cioè accettare di scendere sul terreno dell'eros. Ci sono riusciti per sette anni, ma alla fine hanno ceduto («All'ultimo, a tradimento, quest'amore, durato puro tant'anni, ci vinse!»), quasi una eco della Francesca di Dante, che dichiara: «ma solo un punto fu quel che ci vinse». Ma, ovviamente, la coppia adulterina ha diritto a molte attenuanti: se incontro dei corpi c'è stato, per intanto – va ribadito – il corpo di Lucia non ne ha tratto piacere. Lucia costruisce bene il suo discorso: dopo aver detto «Non dovevamo bruttarci anche noi!», aggiunge a ruota «Le giuro, le giuro che non è stata una gioja», che si riferisce all'amplesso con Fulvio. In secondo luogo, comunque, quell'incontro corporale è stato al servizio di un'azione spirituale, nella prospettiva di *acquistare una anima a Messer Domesdiddio*, come direbbe il frate Timoteo della *Mandragola*. Lucia è una sorta di novella Madonna, sicché è del tutto normale che il concepimento si sia realizzato nel mese mariano, maggio, come si deduce dal fatto che la vicenda si apre in giugno: i figli di Fiorina tornano infatti a casa al termine degli studi in città, quando appunto cominciano «le vacanze», ricordate dal figlio Flavio.

Se tutto questo è vero, rimane finalmente comprensibile la battuta – a prima vista assai enigmatica – di Lucia, quando sostiene che «la prova» del fatto che non ha avuto «gioja» con Fulvio è in questa sua maternità. Viene riconfermato che orgasmo e maternità sono binari paralleli, destinati a non incontrarsi, o che possono incontrarsi, sì, ma solo *a posteriori*, e giammai *a priori*. Illuminante un segmento di poco precedente, quando Lucia parla dei figli avuti dal marito:

– quegli altri là (è vero) non erano amore che si fosse fatto carne; – erano di quello, carne – ma l'amore che ci avevo messo io, l'amore che avevo dato io anche a quegli altri – io, io così col cuore pieno di lui – li aveva fatti, anche quelli, quasi di lui. L'amore è uno!

In pura linea teorica la maternità è *amore che si è fatto carne*, e *amore* significa anche *piacere reciproco*, orgasmo della stessa donna, ma questo solo in via ipotetica. Nei fatti Pirandello presenta situazioni in cui la maternità è tendenzialmente frutto di violenza fisica (lo stupratore de *L'innesto*, il marito violento de *La vita che ti diedi*) o di un amante occasionale un po' brusco e spiccio (il protagonista eponimo di *Liola*). Se però c'è gravidanza, nonostante la brutalità dell'incontro, è solo perché la maternità è sempre e solo *una creazione mentale*, il risultato di un afflato sentimentale della madre, che, per così dire, avvolge il seme e lo riscatta, lo purifica nel suo amore e lo fa suo, e lo fa santo e immacolato. Però questa energia affettiva della madre ha bisogno, a sua volta, di alimentarsi a un punto di appoggio esterno. In qualche modo la maternità torna a essere il frutto di una coppia, ma è sufficiente la coppia spirituale, la fusione delle anime. Ne *L'innesto* è l'amore di

Laura per il marito che fa sì che il nascituro sia in un certo senso anche figlio del marito. Ne *La vita che ti diedi* è l'amore di Lucia per Fulvio che fa sì che i due figli del marito siano riconosciuti dalla madre, diventando, al tempo stesso, per questa via, figli di Lucia e di Fulvio. In Pirandello la paternità è sempre *adottiva* (si pensi soprattutto a *Il piacere dell'onestà*), secondo un modello, appunto, scritturale, quello della Madonna e di san Giuseppe. Può anche esserci l'intesa dei corpi, il piacere reciproco della coppia, ma sostanzialmente *a posteriori*. Laura e il marito de *L'innesto* hanno la loro luna di miele all'indomani dello stupro. E qui Lucia viene a dire, in effetti, la sua disponibilità erotica, dopo che ha scoperto di essere incinta: «Lo credo, lo credo anch'io che dev'essere una gioja; e non voglio altro, le giuro che non voglio altro che questo: che veramente diventi ora per me questa gioja che non ho provata mai!».

Ecco, mi pare che Bernardi si sia mosso nell'alveo di questo orizzonte interpretativo, rifiutandosi dunque di accentrare tutto sul protagonismo di Donn'Anna (come aveva immaginato, in fondo, lo stesso drammaturgo siciliano, elaborando il suo copione nella speranza che finalmente Eleonora Duse accettasse di mettere in scena Pirandello), e concependo piuttosto Donn'Anna e Lucia come due facce di un'unica medaglia. L'eccellente lavoro scenico di Patrizia Milani, nel ruolo di Donn'Anna, non emargina in nessun momento la presenza di Lucia. Ci sono istanti di intima fusione fra le due donne. Per esempio quando Donn'Anna attira Lucia sulla panca (la panca delle rimembranze: «su questa panca qua, fino a jeri, m'ha parlato tanto, tanto di te →»), e Lucia finisce per abbandonarsi con il capo sul grembo della donna. È una composizione non prevista dalle didascalie, ma che rende ragione – con delicata finezza – della battuta di Donn'Anna, pronta ad esaltare «quest'odore dei tuoi capelli». Donn'Anna percepisce il profumo dei capelli di Lucia perché ha la testa di lei sotto il suo naso. Il regista recupera lo spirito dell'*editio princeps*, che aveva varianti significative, con forte sottolineatura del legame carnale fra le due donne, evidente nella citazione de «l'alito del tuo corpo», cassato nella versione definitiva (e nel riferimento alla «bocca» di Lucia, che poi si smaterializza in «fronte»).

Bernardi inventa figurazioni simili, per evidenziare la stretta connessione fra i due personaggi, al limite dell'intercambiabilità. Tutt'e due si toccano il ventre (Donn'Anna tocca quello di Lucia o si percuote con i pugni il suo), ogni volta che parlano di gravidanza o di maternità. In particolare il regista modula scarti recitativi analoghi, immagini sceniche identiche: dapprima Lucia che si getta a terra, piangendo, nel momento in cui scopre che Fulvio è morto; e poi Donn'Anna che si prostra ai piedi di Lucia, avvinghiandosi alle sue caviglie, chiedendole scusa di averle detto una parola troppo brusca [cfr. fig., a fronte]. Sono due gesti non previsti di Pirandello, che caricano lo spettacolo di grande evidenza drammatica, ma non *melodrammatica*, grazie alla misura delle attrici, pur nella intensità recitativa delle due sequenze.

Ma significativo, da questo punto di vista, anche il trattamento del finale. Per Pirandello Donn'Anna *congeda* Lucia, la riconsegna a sua madre, la signora Fran-



cesca, di fatto disinteressandosi dell'incubo futuro della giovane, che deve tornare a casa del marito con un figlio adulterino in seno, e chiude il sipario su un'ultima battuta di Donn'Anna. Bernardi chiude invece con una diversa geometria prossemica, che valorizza maggiormente la solidarietà delle due donne, il loro fare *gruppo*, di contro a Francesca (individuata da Donn'Anna come colei che ha spinto Lucia verso quel marito odioso): sul fondo, centralmente, Francesca, sulla soglia che conduce fuori scena, tutta rivolta verso il viaggio di ritorno a casa; in proscenio Donn'Anna e Lucia, ma Donn'Anna a sinistra dello spettatore, accanto alla *panca delle rimembranze*, come l'ho chiamata; e a destra, cioè vicino alla porta che introduce nella stanza del figlio morto, Lucia. Anzi, se è indubbio che l'ultima battuta spetta alla primattrice, è anche vero che lo spettatore è impressionato da alcuni movimenti di Irene Villa, che indietreggia progressivamente: dapprima con le braccia aperte, appoggiate ai due stipiti della porta; poi tutta raccolta con il corpo addossato sullo stipite più prossimo alla platea. Mentre Donn'Anna la esorta a

partire, Lucia *prende possesso* della camera di Fulvio, traducendo visivamente quello che peraltro il personaggio dice alla propria madre, a livello di battuta («Ma là, io non torno! non torno, sai! – Non è più possibile per me!»).

È chiaro che Bernardi – in questa scelta di valorizzare *l'unitarietà della coppia* Donn'Anna-Lucia – tiene presente l'indicazione di Massimo Castri, nel suo celebre allestimento del 1978 (che era però inficiato da un certo eccesso di cerebralismo). Per il resto, tuttavia, Bernardi evita di puntare esclusivamente il discorso sul tema materno, come invece faceva Castri (per quel gusto di tirannica *reductio ad unum* che era la sua cifra stilistica). Bernardi si preoccupa di dare visibilità anche a tutto un paesaggio umano e sociale che affiora perfettamente dall'opera pirandelliana, al di là del tormento delle due madri. Decisiva, in tal senso, la scelta di una ambientazione d'epoca, con elegantissimi e saporosi abiti degli anni Venti (costumi dell'efficace Roberto Banci), che rendono bene il quadro di una borghesia terriera educata, colta, ma anche *razza padrona*, che ha il senso delle gerarchie, che sa farsi rispettare. I servi (la vecchia nutrice Elisabetta, il vecchio giardiniere Giovanni) si rivolgono continuamente a Donn'Anna con «Sì, padrona», «No, padrona». Una borghesia attaccata ai soldi, come mostra soprattutto Fiorina, la sorella di Donn'Anna. A una prima lettura certi suoi cicalecci con il Parroco sembrerebbero solo pettegolezzi meschini, persino imbarazzanti per l'invasione nella sfera religiosa, per l'utilizzazione strumentale di ciò che il prete ha acquisito nel segreto confessionale («Le lasciò, confessandosi, qualche disposizione? [...] Non sa che ella ha due figliuoli? [...] Non sono, dunque... non sono di lui? [...] Se glie l'ha detto in punto di morte – Dio mi perdoni: sua madre me l'aveva assicurato, più volte; le confesso che non ho saputo crederci. La passione era tanta che... sì, sospettai perfino che quei due bambini –»). È chiaro che Fiorina si accalora all'ipotesi che il nipote Fulvio abbia avuto due figli adulterini dall'amante italo-francese, ma solo e soltanto per bassi (anzi, bassissimi) interessi materiali. Il nipote Fulvio è figlio unico di Donn'Anna, ma Fulvio è morto, e dunque tutte le proprietà di Donn'Anna (a cominciare dalla villa) passeranno ai figli di Fiorina, se non ci sono bastardelli in giro per il mondo. D'altra parte *nomina sunt omina*, soprattutto in Pirandello, come ci ha insegnato Umberto Artioli, e se la vicenda si svolge «in una villa solitaria della campagna toscana», è facile concludere che la toscana Fiorina è *la donna del fiorino*. Pirandello opera coscientemente, nel primo atto fa entrare un attimo in scena Giovanni solo per smascherare il personaggio di Fiorina, la quale «aspetterà che il vecchio giardiniere sia uscito» per gettarsi «subito, con ansia» su Don Giorgio chiedendogli, appunto, se Fulvio «lasciò, confessandosi, qualche disposizione». Gianna Coletti – l'attrice che impersona Fiorina – smanaccia continuamente, e può sembrare melodrammatica (così è sembrata a qualche recensore poco sottile), ma è proprio una scelta registica, che sottolinea l'intenzionalità del personaggio, la sua sostanziale trivialità. E un bel parroco *d'antan*, finemente untuoso e ipocrita, è quello disegnato da Carlo Simoni, anche lui assai efficace nell'ampio gestire delle mani.

Nel complesso un allestimento pregevole, con un cast di buon livello, su cui

svettano ovviamente le attrici principali, maggiormente al centro delle attenzioni di Marco Bernardi. Pirandello si limita genericamente a precisare che Donn'Anna – per scelta *filosofica*, diciamo così – non veste a lutto, nel secondo e terzo atto, dopo la morte del figlio, ma è il regista a scegliere sapientemente, per gli abiti di Patrizia Milani, due diverse tonalità di verde. Una volta di più Bernardi si conferma lettore attento dei testi che allestisce. All'inizio del secondo atto Pirandello insiste infatti sui ponderosi vasi da giardino con piante d'alto fusto vivacemente fiorite, che devono riempire lo spazio scenico, anche in previsione dell'arrivo di Lucia. Fulvio non è morto – nel delirio della madre – e la vita continua, simbolicamente esemplificata dal perenne rinnovarsi della verdeggianti vita vegetativa. Ed ecco – per tutta risposta cromatica – il verde dei vestiti di Patrizia Milani, in particolare quello dell'ultimo atto, che riproduce una precisa trama di foglie sulla veste [cfr. fig., a p. 95]. In quanto a Lucia, Castri osservava giustamente che Pirandello non la descrive, che non ha volto. Certo non viene nemmeno mai detto come sia vestita. Bernardi le dà il volto e gli abiti che sono giusti. Abbiamo già detto del fiore bianco nell'incavo della lieve scollatura del suo elegante abito da viaggio. Nel terzo atto la fa uscire dalla stanza da letto in una candida sottoveste su cui ha indossato una vestaglia *beige*, ma a piedi nudi [cfr. fig., a p. 95]. Il personaggio è proprio in questo impasto di sottili accensioni erotiche (la scollatura, i piedi nudi), ma prontamente controllate e represses da una superiore spiritualità. Le due attrici secondano alla perfezione il disegno registico. Patrizia Milani realizza una prova convincente di uno strazio asciutto e austero, che mai cede agli effetti patetici del *dolorismo*. Irene Villa ha movimenti di misurato pudore (attraversa orizzontalmente la scena, per allontanarsi da Donn'Anna, prima di confessare, con il viso nascosto, che ha fatto l'amore con suo figlio), disegnando il figurino di una brava ragazza borghese: che sarà poi il fascino di Marta Abba, di lì a un paio d'anni, così devastante per il cuore e per i sensi del Maestro, il quale, per parte sua, riusciva misteriosamente a scrivere, *prima*, quello che, *poi*, sarebbe riuscito a vivere.