

AUTORE

Donatella Nisi (Università del Salento), donatella.nisi@unisalento.it

TITOLO

«La lampada con il mantino verde» fra padri e figli cambiati: appunti sull'uso del colore nelle didascalie della prima produzione teatrale di Luigi Pirandello.

ABSTRACT

Questi appunti sono focalizzati sul colore degli oggetti di scena e sul loro ruolo nelle azioni dei personaggi della prima produzione teatrale pirandelliana. Mentre una coperta di lana verde evoca in scena la Natura come una via di fuga dalla realtà, una lampada dal mantino verde, presente in diversi testi dello scrittore e anche nel ritratto di Pirandello dipinto dal figlio Fausto nel 1933, ci consente una digressione sul rapporto fra padri e figli dentro e fuori la scena.

In this notes the focus will be on color of props in Pirandello's early theatrical works, and their role in the actions of characters. While a green wool blanket evokes on the stage Nature as an escape route from reality, a green lamp shade, which appears in various Pirandello's texts and also in Pirandello's portrait painted by his son Fausto in 1933, suggests a digression on the relationship between fathers and sons inside and outside the stage.

Donatella Nisi

(Università del Salento)

«La lampada con il mantino verde» fra padri e figli cambiati: appunti sull'uso del colore nelle didascalie della prima produzione teatrale di Luigi Pirandello.

Nella prima produzione teatrale pirandelliana l'uso del colore è limitato spesso solo alle notazioni che riguardano gli abiti dei personaggi principali, e gli oggetti realistici presenti sulla scena intorno ai quali ruota l'azione. Il loro colore assume un significato che è strettamente legato alla poetica dell'azione teatrale, apportando un valore addizionale, che non può esprimersi attraverso le parole. In questo modo, i personaggi, per mezzo del proprio colore, possono manifestare anche tutto il loro essere, «meno reale e tuttavia più vero»,¹ perché tali sono concepiti nella mente dell'autore, «come un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tendono a vicenda e a vicenda cooperano [...] Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee: semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive».² A volte gli oggetti di scena con il loro colore innescano nel personaggio un particolare tipo di riflessione, lo allontanano dalla realtà sensibile, per fargli scorgere altre dimensioni che travalicano nell'«oltre». Questi oggetti, però, ripetendosi sempre gli stessi nelle diverse pagine dello scrittore, dal teatro alla narrativa, presentano un significato che è di volta in volta determinato primariamente dal personaggio che si relaziona con loro. Vediamo nel testo teatrale *Il dovere del medico*³ come il protagonista, convalescente (per aver tentato di uccidersi dopo aver colpito a morte per difendersi il marito dell'amante che li aveva scoperti in flagrante), riesca a sentire in una «coperta verde», un senso che va al di là della realtà oggettuale della cosa, caricandola di un valore che è espressione di purificazione e desiderio di vivere nuovamente:

L'infermiere rientra col cuscino e la coperta verde [...]

¹ L. Pirandello, *Teatro e letteratura* («Messaggero della Domenica», 30 luglio 1918), in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1977, pp. 1018-1024 (p. 1022), ora in *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006, p. 1071.

² *Ibidem*.

³ L. Pirandello, *Il dovere del medico*, in *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, premessa di G. Macchia, 4 voll., Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1986-2007, vol. I, pp. 81-101. Atto unico scritto nel 1911, deriva da una novella *Il gancio*, pubblicata nel 1902 e ristampata riveduta nel 1910 con il titolo *Il dovere del medico*. La prima edizione a stampa del testo teatrale è del 1912, mentre l'ultima curata da Pirandello è del 1926 per l'editore Bemporad. Il confronto fra le due edizioni anche se, da un punto di vista linguistico, mette in «evidenza il divario fra un dialogo che reca ancora lo stampo letterario del suo immediato antecedente narrativo, e i ritmi e le modalità proprie di una scrittura drammaturgica padrona dei suoi mezzi» (ivi, p. 79), non presenta variazioni nelle didascalie che ci interessano direttamente.

TOMMASO (*carezzando fra le mani la coperta*) Questa, questa. Se sapessi quanto le voglio bene. I sogni che m'ha fatto fare. Quando su questo verde mi rividi la mano. Poi la levai. Era anche più bianca. Mi tremava tutta. Ah, mi sentivo come in un vuoto. In un vuoto però tranquillo, soave, come di sogno e mi pareva tutto lontano. Lontano, lontano. E questa peluria verde qua mi pareva la campagna. I fili d'erba d'un prato infinito. E ci vivevo in mezzo, beato, vaneggiando in una delizia che non ti so dire. Tutto nuovo. La vita ricominciava adesso. Forse era rimasta sospesa anche per gli altri. Ma no: ecco: sentivo passare una vettura. No, ecco – mi dicevo – fuori, per le vie, la vita in tutto questo tempo ha seguitato ad andare. Questo mi contrariava. E allora mi rimettevo a guardare questa coperta: qua la vita, sì, ricominciava veramente, con tutti questi fili d'erba. E anche così per me ricominciava. Ah, se potessi respirare un po' di aria fresca!⁴

Il verde evoca la “visione della campagna”,⁵ luogo incontaminato nel quale si vive beati, lontano da tutto. La qualità di questo verde è la calma, la quiete; trasmette «un vuoto però tranquillo», libera la mente dalle affezioni, e rappresenta un rifugio nel quale si può ricominciare a vivere. “La coperta di lana verde” è presente anche in un paragrafo, proprio così intitolato, del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, dove quest'oggetto determina, quasi con le stesse parole, la medesima riflessione, che porta il personaggio Moscarda, anch'esso convalescente e alle prese con la giustizia, ad essere definitivamente “nessuno”.⁶ La sorte di Tommaso è diversa però da quella di Moscarda, il quale passerà il resto della sua vita in campagna. Tommaso rimane invece bloccato nelle conseguenze del suo gesto per la Giustizia, che lo legano ad un momento di un'altra vita che ora non esiste più per lui, impedendogli di vivere nuovamente, e purificato, per la sua famiglia.

Si rizza sul busto, sospinto da una rabbia che il sentimento della propria impotenza rende furibonda: caccia un urlo e s'afferra con le dita artigliate il viso e se lo straccia; poi si riversa bocconi sul braccio della poltrona, convulso; tenta di scoppiare in singhiozzi ma non può. Nella vanità di questo sforzo tremendo, rimane un pezzo stordito come in un vuoto strano, in un attonimento spaventevole, tra lo stupore e il raccapriccio muto degli altri. Sul volto cadaverico s'allungano rosse le tracce dello strappo recente delle dita.

[...] *la camicia sul petto è rossa del sangue della ferita.*⁷

La drammaticità dei gesti di queste didascalie, in contrasto con la pacatezza carezzevole e delicata di quelli precedenti, quelli di una vita che voleva rinascere, segue, in questa duplicità, lo sviluppo profondo del dramma, che giunge nel finale ad una situazione d'impotenza, che si manifesta anche visivamente, lasciandoci con quel rosso del sangue, troppo vicino, e troppo in conflitto con quel verde di vita.

⁴ Ivi, p. 94.

⁵ Per uno studio della campagna come luogo di rinascita nel teatro pirandelliano si veda F. Zangrilli, *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Napoli, Cassitto, 1994, pp. 135-165.

⁶ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, 2 voll., Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1973, vol. II, pp. 896-898. Umberto Artioli, riferendosi a questa coperta, definisce gli oggetti verdi «arredi di rinascita consueti in Pirandello» (cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989, p. 89).

⁷ L. Pirandello, *Il dovere del medico*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, pp. 100-101.

Per fornire un ulteriore esempio per questo tipo di lettura dell'opera teatrale pirandelliana attraverso gli oggetti di scena, il colore, e il loro ruolo nelle azioni dei personaggi,⁸ troviamo nel testo *La ragione degli altri*⁹ di nuovo la “campagna”, questa volta però evocata tramite un gioco per bambini:

DINA Mamma raccontami, la campagna.

ELENA (*con pazienza ma distratta, e con quel tono di cantilena con cui si dice una cosa già tante volte ripetuta*) Nella campagna c'è tanti fiorellini...¹⁰

Le parole di Elena evocano «un paesaggio ricco di colori, di animali, di aspetti piacevoli della natura, che il tono affabulante rende gioioso, idillico, intriso di ottimismo, un luogo di rifugio ideale dal garbuglio dei problemi esistenziali che vorrebbero soffocare i personaggi».¹¹ Per Elena, il luogo spensierato e ideale della campagna, che lei stessa racconta alla figlia come una favola, si trasforma in una specie di tortura, quando si materializza in un oggetto concreto, un giocattolo che il padre regala alla figlia nata dalla loro relazione extraconiugale. Elena sente che quel gioco, la campagna, potrebbe trasformarsi in realtà, per il benessere che la famiglia legittima, ma priva di figli, di Leonardo e la moglie Livia può assicurare alla sua Dina: «ELENA [...] sarebbe ricca... e certo... con che altri giocattoli... ricchi! ricchi! figuriamoci! la faresti giocare tu, allora...», e per questo accetterà di separarsi dalla figlia.¹²

Un altro oggetto presente in questa commedia è “una lampada con un mantino verde”:

Al levarsi della tela Guglielmo Groa sarà sdraiato su la greppina con una coperta su le gambe, un giornale su la faccia. Sulla scrivania è ancora accesa la lampadina elettrica riparata da un mantino verde.

*Entra Livia, vede il padre lì steso, tentenna lievemente il capo con un sospiro, [...] spegne la lampadina della scrivania e va a scuotere il padre.*¹³

⁸ «Mi è avvenuto più volte, svegliandomi nel cuor della notte, [...] di provare al bujo, nel silenzio, una strana meraviglia, uno strano impaccio al ricordo di qualche cosa fatta durante il giorno, alla luce, senz'abbadarci; e ho domandato allora a me stesso se, a determinar le nostre azioni, non concorrano anche i colori, la vista delle cose circostanti, il vario frastuono della vita.» (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 509).

⁹ L. Pirandello, *La ragione degli altri*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, pp. 138-232. Ad una prima versione della commedia in tre atti, Pirandello lavorava già nel dicembre 1895; il 19 aprile 1915 è rappresentata per la prima volta dalla compagnia di Marco Praga, il quale sollecita Pirandello a rivedere il testo, che non rispondeva ai canoni della norma teatrale. Nel 1916 è pubblicata con il titolo *Se non così...*; nel 1917 *Se non così*, riveduta, è pubblicata dall'editore Treves. Pirandello ritornerà sul testo in tutte le edizioni successive, quella più importante è del 1925 per Bemporad, l'ultima del 1935.

¹⁰ Ivi, pp. 212-213.

¹¹ F. Zangrilli, *Lo specchio per la maschera...*, cit., p. 139.

¹² Cfr. L. Pirandello, *La ragione degli altri*, in *Maschere nude*, cit., vol. I, pp. 227-232.

¹³ Ivi, pp. 189-190.

L'oggetto di per sé sembra non manifestare una precisa funzione poetica; si tratta, tuttavia, di un altro arredo consueto, che appare sia nella prima produzione pirandelliana come nell'ultima, spesso in relazione alla figura paterna del personaggio, proprio come nel caso di questo dramma e in quello del romanzo *L'esclusa*:

Le pareva che quel lume riparato dal mantino verde fosse poco, troppo poco contro l'ombra che invadeva la casa; e un'ambascia cupa, un'oscura costernazione, un'impressione di vuoto, di sgomento sentiva venirsi dalle altre stanze, in cui spingeva [...] il pensiero: subito ne lo ritraeva, affisando di nuovo gli occhi al lume, per sentirne il conforto familiare. In quell'ombra, in quel bujo delle altre stanze il padre era scomparso.¹⁴

Così come è possibile leggere anche nella novella *Berecche e la guerra*:

La rivede come in sogno quella saletta gialla da pranzo della casa paterna, coi lumi a petrolio, d'ottone, e i paralumi di mantino verde [...] Attorno a quel tavolino [...] rivede suo padre e alcuni amici discutere sulla guerra franco-prussiana.¹⁵

La cosa che incuriosisce particolarmente di quest'oggetto, è che Pirandello, in un quadro del figlio Fausto, è ritratto proprio con alle spalle una lampada con il mantino verde.¹⁶

¹⁴ L. Pirandello, *L'esclusa*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 51.

¹⁵ L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 voll., Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1985-1990, vol. III, p. 583.

¹⁶ F. Pirandello, *Ritratto di Luigi Pirandello* (1933), olio su tavola, cm.76,5x62, collezione privata. Pirandello viene ritratto seduto davanti a un tavolo, sul quale è presente solo questa lampada con il mantino verde, interamente visibile dietro la spalla destra, e posta prospetticamente in linea con la testa dello scrittore, della quale sembra imitare l'inclinazione e la forma del cappello.



Alla ricerca di una possibile spiegazione per questa presenza ricorrente anche a distanza d'anni, che si può definire quasi un'ossessione per i lumi verdi, acquista un valore particolarmente suggestivo quanto scrive Gaspare Giudice, proprio nella prima pagina della sua biografia di Pirandello, in un paragrafo intitolato «La rivoluzione dei lumi». Giudice riconosce nelle parole pronunciate da un personaggio, Simone Pau, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, quella che è l'esperienza di vita di Pirandello, uomo del suo tempo:

[...] tante cose nel bujo vedevo io con quei lumi là, che loro forse non vedono più con la lampadina elettrica, ora; ma in compenso, ecco, con queste lampadine qua altre ne vedono loro, che non riesco a vedere io; perché quattro generazioni di lumi, quattro caro professore, olio, petrolio, gas e luce elettrica, nel giro di sessant'anni, eh... eh... eh... sono troppe, sa? e ci si guasta la vista, e anche la testa; eh, anche la testa un poco.¹⁷

¹⁷ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 609.

«Perché Pirandello nacque nel cuore dell'Ottocento. Cosa di cui tutti si sono in pratica dimenticati [...] Nella sua opera, andrà bruciando la zavorra ottocentesca con rabbia e pentimento. Ma non sappiamo se più con rabbia o più con pentimento».¹⁸ Ora se ritorniamo al testo teatrale *La ragione degli altri*, notiamo che il lume a gas, retaggio di un passato recente sopravvissuto fino al 1916, nella revisione del testo lascia il posto alla moderna lampadina elettrica.¹⁹ Questo cambiamento, alla luce delle considerazioni affidate al personaggio Simone Pau, non è per Pirandello solo un semplice aggiornamento, ma suscita anche uno stato emotivo, che richiama quelle riflessioni, e sicuramente i ricordi della sua vita, scandita nei vari momenti dalla presenza dei diversi tipi di lumi. Tanto più in questa commedia, che lo accompagna dal 1895, e dove l'argomento è riconosciuto ormai come autobiografico, soprattutto in relazione alla figura di suo padre Stefano.²⁰ Suggestiva risulta l'ipotesi che qui vorremmo avanzare, vale a dire, che questo coinvolgimento sentimentale da parte di Pirandello si riflette nella notazione che prescrive, per quella lampadina, anche un mantino verde. Elemento che, come abbiamo visto, è familiare alla scrittura pirandelliana, ed è sempre presente quando il personaggio ricorda l'infanzia, o quando ci si appresta ad una riflessione sul rapporto fra figli e padri. Curiosamente questa lampada verde appare anche fra Luigi e il figlio Fausto. Andrea Camilleri ci fornisce una lettura dei rapporti fra Pirandello e il figlio: «Per tutta la vita Fausto sarà per lui un amatissimo estraneo. Che ha fatto perché il figlio sia tanto lontano da lui? | È un'altra ripetizione, dolorosa, di quello che capitò tra lui e don Stefano, solo che qui non ci sono caratteri di scontro o di drammaticità».²¹ Eppure erano tanto simili, solo che non se lo dicevano. Camilleri riporta il racconto di Fausto, il quale un giorno trascinò il padre in un luogo riposto della campagna, dove era solito appartarsi per osservare la natura:

Mio padre guardava e mi guardava per rimettere il nesso tra me e quelle cose. Ma poi l'incanto di quell'ineffabile stato dovette penetrarlo [...] Facile invece apprendersi al tanto verde tenero del canneto proclive, arrendevole per una antica metamorfosi [...] Ha detto piano riscuotendosi: “La stupida natura” e annuiva. “Quanto è stupida!” beandocisi [...] Avrà pensato ch'ero un ozioso di buon sentimento e di pochi desideri.²²

¹⁸ G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 2. Il biografo nota come, ad esempio, in *Enrico IV* il particolare delle diverse illuminazioni diventi uno strumento poetico e produce nel passaggio dalla lampada alla luce elettrica, un effetto straniante, centrale per il dramma.

¹⁹ Nell'edizione del 1916: «sulla scrivania è ancora acceso il lume a gas» (*Note ai testi e varianti* a cura di A. d'Amico, in *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 750.)

²⁰ In riferimento alla relazione extraconiugale di Stefano Pirandello con una cugina: cfr. A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, BUR, 2006, pp. 87-93.

²¹ Ivi, p. 248.

²² Ivi, pp. 250-251. Cfr. F. Pirandello, *Piccole impertinenze. Frammenti di autobiografia e altri scritti*, a cura di M. L. Aguirre D'Amico, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 42-43.

Chissà, invece, se Pirandello in quell'istante, non si sia ricordato delle sue uscite per dipingere, con Rosso di San Secondo di tanti anni prima, quando viveva le stesse emozioni che provava ora il figlio di fronte a quel verde della natura. Quando osservando a lungo il declivio degli alberi in un bosco, si ritrovava a pronunciare le stesse parole: «Stupida la natura!». ²³ E provava quelle stesse sensazioni di fronte al verde della campagna che, come abbiamo visto qui a partire dall'oggetto della coperta di lana verde, ha trasmesso a tanti suoi personaggi. ²⁴

(donatella.nisi@unisalento.it)

²³ Cfr. R. di San Secondo, *Pirandello fra i castagni*, in *Omaggio a Pirandello*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1986, p. 96.

²⁴ «Quel verde... Ah come, all'alba, lungo una proda, volle esser erba lui, una volta, guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto quel verde così fresco e nuovo!» (L. Pirandello, *Di sera, un geranio*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, p. 678).