

## IL RUOLO DELLE ILLUSTRAZIONI O FOTOGRAFIE ALL'INTERNO DEI LIBRETTI DI SALA DEI LAVORI TEATRALI DI GLAUCO MAURI

Carmela Citro

Ripercorrendo con la mente il volume *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, pubblicato da Cesare Molinari per Marsilio nel 1993, sorge spontanea la considerazione che non solo le immagini ci inducono a comprendere meglio un testo, ma che a volte esse, da sole, ci fanno capire appieno anche la vita artistica ed umana di un autore. Pensare per immagini, speculare lo spazio percependolo in un modo piuttosto che in un altro è un lavoro che appartiene non solo ai letterati, ma anche agli uomini di teatro, che compiono di necessità tale percorso ogniqualvolta concepiscono un nuovo lavoro da portare in scena.

Nei libretti di sala di un'opera teatrale, le immagini, le foto che vi sono poste a corredo assolvono funzioni diverse che, adeguatamente analizzate, sono fonte di comprensione di quanto il regista voglia trasmettere attraverso la sua 'personale' rilettura del lavoro proposto. L'indagine che andremo a compiere sulle illustrazioni, sulle fotografie riprodotte nei libretti e nei manifesti di sala delle opere portate in scena dal Maestro Mauri, risulterà, di fatto, esplicitiva nella comprensione della sua poetica e della sua volontà di contestualizzare le commedie e i drammi, da lui diretti e interpretati, nella modernità della nostra epoca.<sup>1</sup>

Elementi fondamentali per poter analizzare una messinscena sono, senza dubbio, le immagini della scenografia e dei costumi, anche se un ottimo apporto viene dato dalle foto che ritraggono i momenti più salienti dell'opera trattata; ciò favorisce lo studioso nello scandagliare le pieghe più sottili della rilettura cui l'opera è stata sottoposta. Diventa utile, a questo punto, fare una piccola premessa e specificare che, quando Mauri pensa ad un nuovo lavoro, prima che abbiano inizio le prove in teatro, contatta *in primis* lo scenografo e poi il costumista, affinché essi possano avere il tempo necessario di leggere il copione, sul quale, in seguito, potranno discutere con grande libertà. È egli stesso ad affermare che: « [...] Quando parlo con lo scenografo le mie richieste non sono mai precise, riesco solo a fargli comprendere ciò che non voglio, in genere non amo ricostruzioni fedeli, amo le scenografie che si amalgamano con la Poesia del testo, con la bellezza delle parole [...]».<sup>2</sup> La stessa idea la riversa anche sulla realizzazione dei costumi. Questi ultimi, al pari delle scene, devono essere quasi sempre a-temporali, capaci di riprodurre non un ambiente o un periodo storico, ma devono saper sottolineare lo stato psicologico dell'umanità che vive nelle pagine del copione.

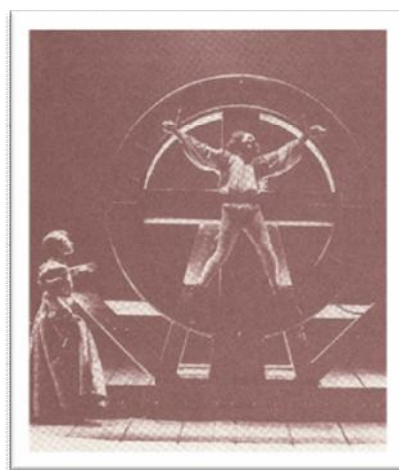
Il fattore comune a tutte le scelte artistiche, che Mauri compie, è sempre lo stesso: indagare sul grande mistero rappresentato dall'uomo, essere fragile, *fatto di luce e di fango*. Egli cerca di analizzare, costantemente, il rapporto del singolo uomo con la società che lo circonda, perché è convinto che gli uomini si conoscano poco e, soprattutto, si parlino poco, *forse -dice- hanno paura di capire...* eppure, ha la certezza che la vera dignità dell'uomo stia tutta nel sapersi interrogare e nel sapersi parlare.<sup>3</sup> A questo punto, entrando nel vivo del discorso, osserveremo alcune immagini tratte dai suoi lavori e quanto detto sino ad ora risulterà più chiaro.

---

<sup>1</sup> N.B. Tutte le immagini riprodotte sono state tratte dai Giornali e dai Libretti di Sala delle opere portate in scena dal M<sup>o</sup> Glauco Mauri.

<sup>2</sup> C. CITRO, *Glauco Mauri. La poesia del teatro*, Bulzoni, Roma 2011, p. 93.

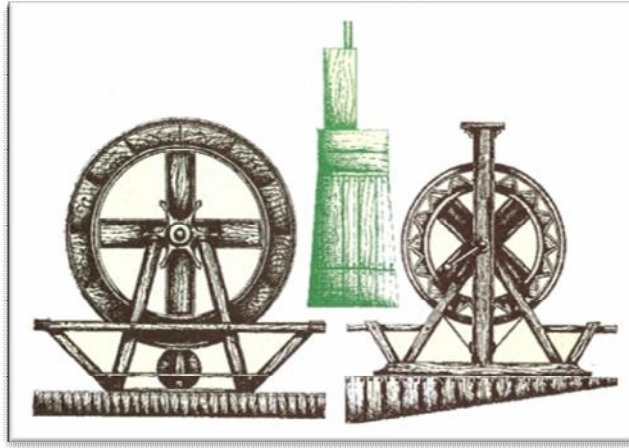
<sup>3</sup> Cfr. Ivi, p. 125.



Memorabile è da considerarsi la messa in scena del *Re Lear*, proposta dalla Compagnia Mauri nella stagione teatrale 1984/85 in collaborazione con il Teatro Comunale di Ferrara. Mauri-Shakespeare può essere considerato un binomio quasi indissolubile nella storia del nostro teatro, se si pensa che, durante la sua carriera, l'artista pesarese ha ricoperto circa venticinque ruoli diversi appartenenti ad opere shakespeariane, indagando, in modo dettagliato, su ben diciotto capolavori del drammaturgo inglese. In quell'occasione, Mauri non fu solo interprete del dramma, ma ne fu anche regista. Egli, da quanto si è potuto evincere dalla lettura del copione (traduzione Dario Del Corno) e dall'attenta osservazione delle foto di scena e delle immagini inserite nel libretto di sala, ha inteso rappresentare l'immensa opera di *Re Lear*, testo teatrale per eccellenza, in tutti i suoi potenziali significati legati alla sfera umana, proprio come lo concepì il suo autore, senza preferire una unilaterale chiave di lettura. Il personaggio Lear ha insite proporzioni esistenziali molto complesse e smisurate, tutta l'opera, per sua natura, ha connaturata una dimensione teatrale che esprime, contemporaneamente, la somma rappresentatività simbolica e l'estrema e assoluta realtà. Essa, come afferma Dario Del Corno: «ha la facoltà di scoprire nella trama della vita le forme fondamentali dell'agire e del sentire umano, e di riprodurle nella concreta e individuale esistenza dei suoi personaggi. Accade così che le storie e i caratteri della scena siano partecipi di universalità, e al tempo stesso di un massimo di unicità».<sup>4</sup> Per questa prima messa in scena in veste di regista, Glauco Mauri, si è sicuramente ispirato, come si potrà notare, ai versi pronunciati da Lear: «Soffiate, venti, da scoppiarvi le gote; infuriate, soffiate! Turbini cateratte del cielo, diluviate, ad affogare i galli giravento in vetta ai campanili. E voi, sulfurei lampi, rapidi più del pensiero, precursori del fulmine schiantaroveri, strinatemi questa testa canuta. Tu, tuono scotitore del mondo, spianala d'un colpo al suolo questa compatta sfera del globo; rompi gli stampi di natura: disperdi tutti e tutti insieme i germi onde si genera, mostro d'ingratitudine, l'uomo.» (III, I). Ha voluto, infatti, come risulta chiaro dalle immagini, una scenografia molto particolare, costituita principalmente da quattro grandi e tradizionali (teatralmente parlando) macchine da suono: quella del vento, quella del tuono, quella delle saette e quella della pioggia. Tutti oggetti antichi nel mondo del teatro, che sin dalle origini, come è ben noto, servivano per evocare le voci della natura.

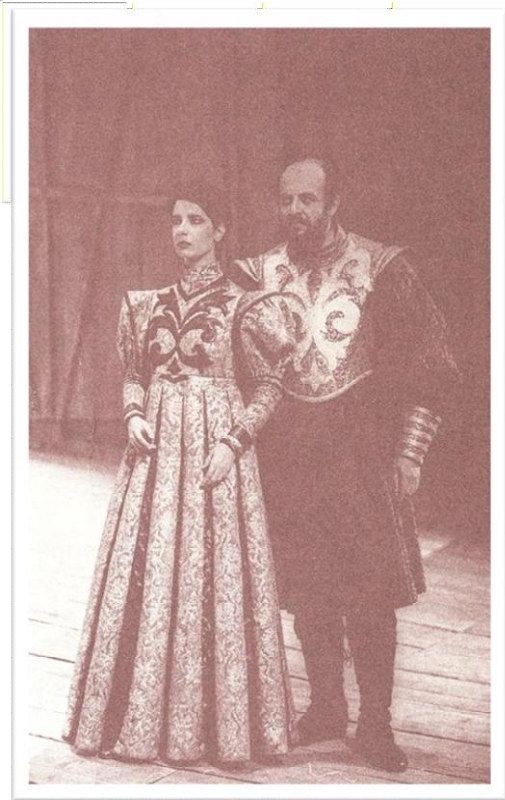
---

<sup>4</sup> Ivi, p. 116.



Nella loro semplice struttura, come appare evidente dalle foto-immagini riprodotte, esse provocavano emozioni molto suggestive, basti pensare alle cascate di semi, di piccole pietruzze o di chicchi di grano che servivano ad evocare la pioggia, oppure al rumore prodotto dall'attrito di una tela su di un cilindro rotante adoperato per imitare il soffio del vento. Credo che il regista avesse la convinzione che questi semplici attrezzi sarebbero stati, ancora oggi, emozionalmente evocativi, e certamente più incisivi e diretti rispetto alle sofisticate voci prodotte da un registratore. È stato Mauro Carosi a realizzare tali macchine sceniche. La loro presenza sulla scena, per un *Re Lear*, a mio parere, concepito in modo che i concetti di spazio e di tempo risultassero dilatati all'interno dell'involucro teatrale, ha acquistato una risultanza simbolica molto profonda. Per la loro collocazione sul palcoscenico, le quattro grandi macchine hanno assunto, difatti, un particolare significato, non più meramente allusivo, ma sono divenute vere e proprie protagoniste, insieme all'attore, dell'evento che hanno svolto in comunione al pari di un rituale. Esse, come l'attore, secondo la mia personale interpretazione, hanno avuto una loro voce, immagino che con gli attori si sono mosse sulla scena, trasformandosi di volta in volta in trono, in luogo di torture, granaio, simbolo cosmico infranto nel suo naturale equilibrio dalle vicende che si susseguivano. Con la loro voce, con il loro mutamento hanno accompagnato, sicuramente, l'intera storia, divenendo, così, parte integrante dello spettacolo, sollecitando, con il loro aspetto provocatorio, volutamente ricercato, l'immaginazione dei tanti spettatori. Lo spazio scenico, quindi, appare delimitato da queste enormi macchine 'rudimentali', scarne di elementi decorativi, le quali non solo riescono a modificarlo continuamente, nel seguire il protagonista e la sua storia, ma svolgono anche quella funzione evocatrice propria del teatro shakespeariano, che si serviva, come è ben noto, delle capacità allusive di pochi elementi scenici.

Dall'esame del giornale di sala emerge che, in questa realizzazione scenica, tutti gli elementi scenografici, oltre a quelli interpretativi, sono stati curati nei minimi particolari. Così pure i costumi realizzati da Odette Nicoletti, rispettano pienamente il 'cammino' di Lear, com'era nell'intenzione del regista. Nella prima parte i personaggi indossano costumi sfarzosi, che nella loro preziosità non alludono, in alcun modo, a una precisa datazione storica, ma, semplicemente, diventano evocatori di un tempo antico quanto mai misterioso. L'idea del regista penso sia stata quella di costruire uno spettacolo, che, fin dall'inizio, potesse apparire, nella sontuosità delle fogge, come qualcosa di finto, di teatrale, per poi mostrare alla fine, attraverso le forme lacere, povere, ma vere degli abiti, l'acquisita verità della vita da parte dei personaggi. Per ognuno di essi è stata creata una veste ideale, che corrispondesse nella migliore maniera al carattere di ciascuno. Involucri rigidi e freddi sono i costumi realizzati per Gorenilla e Regana che, strette nei loro squadri corsetti, non avrebbero mutato il loro aspetto nel corso della vicenda. Diversamente si è pensato per altri personaggi, quali Lear, Gloucester, Edgar che, attraverso la loro fase di dolore, cambiano non solo l'aspetto, ma anche il costume, liberandosi gradatamente di tutto ciò che era solo falsa esteriorità, fino ad acquisire, nel corso del tempo, un aspetto vero e umano. Re Lear, visto inizialmente nella ricca veste regale, andrà spogliandosi per conquistare, nella scena della follia, la sua vera identità umana; lo vedremo presentarsi coperto da una semplice e lacera tunica con il capo cinto da una corona di erbacce, tragica e grottesca.



Gli unici personaggi che non sono rientrati in questo codice interpretativo sono stati Cordelia e il Matto, il cui aspetto doveva risultare necessariamente diverso: la foggia dei loro costumi ha inteso sottolineare, certamente, un'interiorità poetica che, pur nella fissità del personaggio, ha conferito loro una elegante mobilità, una sorta di presenza indipendente nella vicenda di Lear.

La messinscena di Mauri intende metterci di fronte a un Lear non cattivo, a un Lear re-uomo, che diventa vecchio prima di diventare saggio, proprio come succede alla maggior parte degli uomini, che hanno bisogno di essere devastati dal dolore e illuminati dalla follia per tentare di comprendere la vita

Nella stagione teatrale 1985/86, la Compagnia Mauri propose l'allestimento di un'opera shakespeariana, *La Dodicesima notte*, considerata una delle più piacevoli commedie nate dalla fervida fantasia del drammaturgo inglese, basti pensare alla poeticità sprigionata dai suoi versi. Diametralmente opposta alla tragedia di *Re Lear*, l'opera, come è noto, comunica grande festosità e trascinante allegria, che solo lievemente viene sfiorata dalla vena melanconica contenuta nelle canzoni del buffone Feste.

La regia di questo lavoro venne affidata a Marco Sciaccaluga. Mauri ricopriva il ruolo del maggiordomo Malvolio, unico personaggio che alla fine della pièce non vedrà coronato il suo sogno d'amore.

Ciò che si è potuto desumere, *in primis*, analizzando il manifesto di sala è che Mauri è riuscito a sottolineare i due aspetti che convivono in questo personaggio: quello drammatico e quello comico. Egli è stato capace di portare alla luce da una figura apparentemente destinata ad essere solo oggetto di scherno la profonda nobiltà del suo sentire. Il suo è un Malvolio umano, sensibile, visibilmente straziato dal suo sincero patimento amoroso.



Mauri, in questa occasione, ha voluto che l'intera vicenda si svolgesse sì nell'Illiria, posto di per sé già fantastico, ma, osservando le foto e leggendo il copione, si evince che doveva essere un luogo altro da quello immaginato da Shakespeare, che gli dava un valore completamente mitico, in quanto il Mediterraneo era per l'autore inglese il mondo dell'avventura metastorica, spesso, come in questo caso, dell'avventura amorosa.

Ne *La Dodicesima notte* esiste un mondo fantastico, immaginario, pregno di odore di sogno, che lascia immaginare luoghi lontani dal mondo in cui Shakespeare viveva, basti pensare ai personaggi con un nome italiano che contribuiscono a formare l'identità di un mondo arcaico e favoloso. Nell'opera, però, a contrasto con questo luogo fiabesco e leggendario, esiste una società realistica, costituita da personaggi, spiccatamente comici, che, ad eccezione di Malvolio, il maggiordomo puritano, inteso quale raffigurazione universale e personaggio socialmente parodiato, hanno tutti nomi inglesi (Sir Toby, Sir Andrei, Mary) e che ci rimandano al mondo della commedia realistica di *Enrico IV* e di *Allegre Comari*. E allora come fondere questi due luoghi e contestualizzarli nella realtà? Osservando, nella rappresentazione di Mauri, il grande albero posto al centro della scena, appare chiaro che gli orizzonti si sono allargati spingendosi verso l'Oriente, verso le spiagge orientali dell'Inghilterra vittoriana delle colonie, dove il mondo indiano venera come sacro l'albero della vita, per cui esso viene ricreato sulla scena e diventa addirittura un luogo abitabile e praticabile. Esaminandolo dettagliatamente, possiamo osservare che si presenta con un tronco a forma di un serpente cobra, mentre le radici sono costituite da sagome di tori, il fogliame è rappresentato da uccelli e alcuni rami raffigurano scimmie. Con queste particolari caratteristiche, e dopo aver letto attentamente il copione, quest'albero della vita risulta essere l'abitazione ideale per Feste, in quanto costui è un personaggio che spia incuriosito il mondo che lo circonda, e conosce tutto di tutti. Anche i due tori dell'albero, assurgendo al compito di panchina, vengono usati quale luogo di rifugio dai vari personaggi nell'avvicinarsi della storia. L'Illiria di Glauco Mauri diventa chiaramente un luogo abbastanza immaginario, dove una ragazza (Viola-Cesario), come in un sogno, può entrare per essere uomo e donna insieme, ma anche abbastanza reale, dove il sogno a occhi aperti di un maggiordomo puritano può infrangersi in mille pezzi come nella vita reale.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cfr. Ivi, pp. 122-124.



Mauri attribuisce al luogo teatrale la facoltà non solo di procurare divertimento, ma anche quella di essere il luogo dove l'essere umano può arricchirsi di conoscenze, dove viene stimolato a pensare; a questo scopo può essere finalizzata anche l'attenta osservazione delle immagini che non solo illustrano, ma ben supportano lo spettacolo.



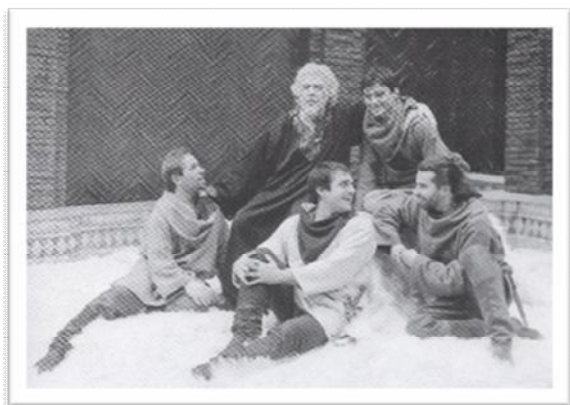
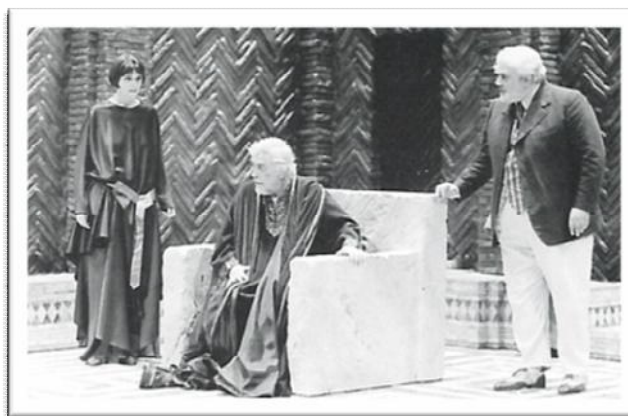
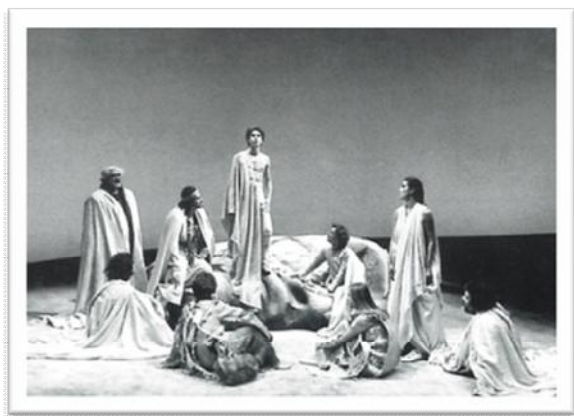
Un'altra opera presa in esame è l'*Edipo re* ed *Edipo a Colono*, dramma portato in scena dalla Compagnia Mauri durante la stagione teatrale del 1994/95.

La scena si presenta spoglia di connotati geografici per meglio sottolineare l'immutata tragedia dell'esistenza umana. Le inquietanti foto poste a corredo di quest'opera ci rivelano appieno lo stato psicologico dell'uomo che, in balia dei suoi errori, ammaliato dall'illusione della vana gloria, è un uomo cieco, soprattutto nella mente, ignora completamente da chi è circondato, non sa chi sia lui stesso. L'enorme testa fasciata, realizzata dallo scenografo Mauro Carosi, per il primo testo, posta al centro del palcoscenico, con due grandi incavi sanguinanti che sostituiscono gli occhi, ci danno l'esatta misura che, finalmente, Edipo comincia a riacquistare la vista interiore ed è pronto a percorrere il suo lungo e tortuoso viaggio verso la comprensione del suo Essere. Le immagini che riguardano l'*Edipo a Colono* ci mostrano, invece, un uomo oramai stanco del suo peregrinare alla ricerca di se stesso: egli fuoriesce da una testa cieco e vecchio, oramai prossimo alla morte; questa volta, in palcoscenico, appare solo metà testa, e non è più fasciata, come se si fosse umanizzata, in quanto Edipo, finalmente giunto alla verità, pone fine al suo tortuoso cammino.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Cfr. Ivi, p. 83.

Queste due tragedie, scritte da Sofocle a distanza di diversi decenni, sono un poetico lamento sulla condizione umana alla scoperta della propria verità; la pietà che lo spettatore prova per Edipo nasce dalla considerazione che egli non è diventato, nonostante tutto, un individuo al di sopra degli eccessi, degli errori, dell'ira e rimane sempre un uomo, non un dio o un santo, e questo lo rende simile a tutti noi.<sup>7</sup>

Alla fine di questa sua 'via crucis laica', Edipo sembra congedarsi lasciandoci un interessante messaggio: vivete, soffrite, laceratevi, ma cercate sempre di capire, di conoscere, ponetevi sempre dei 'perché', perché è nell'interrogarsi che comincia la dignità di essere uomini. Con il suo lungo viaggio, quindi, Edipo non racconta solo la sua storia, ma la storia dell'uomo.



Queste immagini, invece, sono state tratte dall'*Enrico IV* di Pirandello, opera portata in scena da Mauri nella stagione teatrale del 1998. Il messaggio che ci giunge in questo caso è quello di una società dove il significato della parola 'amore' è quasi scomparso, una parola sempre meno pronunciata nell'odierna società. Essa è sottesa in tutto l'*Enrico IV*, sembrando quasi che la follia di Enrico nasca proprio dalla mancanza di amore e che indichi con estrema lucidità le ragioni intime del testo: mancanza d'amore e solitudine, che sono connotazioni presenti anche nelle note biografiche di Pirandello. Enrico IV è certamente un uomo che conosce il sentimento dell'amore, ma consuma la sua vita nella mancanza totale di esso e in una tremenda e ossessionante solitudine. A supporto di questo messaggio osserviamo con attenzione le immagini della scenografia poste a corredo del libretto di sala vediamo un palcoscenico diviso emblematicamente in un 'fuori' e un 'dentro' appena accennati, dove l'immobilità e i silenzi del fuori bilanciano le azioni e le parole del dentro. Ci troviamo di fronte all'immagine di una scena, che è uno spazio-gabbia, sui cui lati sono erette pareti di pietra, a ricordo delle mura dei castelli medievali, con due aperture laterali, dove la solitudine affettiva di Enrico si consuma inesorabilmente da anni. Nello spazio centrale c'è una grande piattaforma composta da due quadrati uno sovrapposto all'altro, ricoperto da un enorme tappeto candido e soffice, quasi a ricordare i versi del dramma: «...Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che

*vola come una piuma!...»*. I personaggi sembrano quasi sospesi su una nuvola di piume quando siedono sul tappeto, il quale sta ad indicarci, sicuramente, con la sua levità l'effimera sensatezza di Enrico. Quando il tappeto viene tolto, come possiamo osservare, la scena mostra un pavimento labirintico, che potrebbe indicare eventualmente la mente machiavellica dell'Imperatore, e, se vogliamo, anche il luogo in cui le persone, che hanno tradito, restano incastrate e costrette a svelare la loro falsità. La scena, come si può notare, è volutamente nuda, non appare alcun oggetto sul palcoscenico e l'impressione che se ne ricava, ancora una volta, è quella di una grande solitudine, è quella di un ambiente nel quale certamente non si respira 'amore'. Tutto ciò si coniuga perfettamente con la poetica di Mauri, il quale ritiene, come già accennato, che non si può vivere in un mondo carente di umanità: bisognerebbe incontrarsi per non essere soli, e l'amara considerazione che ne viene fuori è che la nostra società tende ad escludere chi dell'amore fa il centro della sua vita.

Questa interpretazione dell'*Enrico IV* riporta alla mente i meravigliosi capolavori di Shakespeare, ma il grande autore inglese altro non è che un inconsapevole precursore delle problematiche pirandelliane, è lo stesso Pirandello a dire: «Pensate ad Amleto. 'essere o non essere'. Togliete questo problema dalla bocca di Amleto, svuotatelo della passione di Amleto, concettualizzatelo nei suoi termini filosofici e al lume della critica, ci potete giocare tutto il tempo che volete».<sup>8</sup>

L'ultima opera cui dedicheremo la nostra attenzione in questo breve *exkursus* è *Il Rinoceronte* di Eugène Ionesco, portata in scena nel 1999.

Come è noto a tutti gli addetti ai lavori, nelle vicende teatrali della seconda metà del secolo scorso *Il Rinoceronte* di Eugène Ionesco è stato un vero e proprio 'caso'. Non accade spesso, infatti, che una commedia scritta in francese venga rappresentata in 'prima mondiale', nella versione tedesca (1° novembre 1959) allo Schauspielhaus di Düsseldorf, e che il grande successo riportato si ripeta identico, di lì a pochi mesi a Parigi (28 gennaio 1960, Odéon- Théâtre de France, regia di Jean Louis Barrault) e a Londra (20 aprile 1960, Royal Court, regia di Orson Welles, protagonista sir Laurence Olivier) per poi trionfare in Italia (1960, Napoli, Teatro Mercadante, regia di Franco Enriquez), in Spagna, in Scandinavia, in America, in Giappone, in Polonia, in Jugoslavia, in Olanda e via elencando. Ma i successi internazionali de *Il Rinoceronte*, se da un lato gratificavano il commediografo, dall'altro lo spingevano a interrogarsi sulle autentiche ragioni di quel plebiscito di consensi. Le conclusioni alle quali il commediografo giunse non furono consolanti, perché il suo intento nello scrivere quest'opera era stato quello di gettare un grido di allarme sul dilagare del 'mostruoso fenomeno della massificazione', potremmo dire un discorso di ordine morale condotto con una tecnica diversa da quella ordinaria.

Il riallestimento proposto da Glauco Mauri alla fine degli anni Novanta si propone un intento alquanto simile a quello di Ionesco. Proprio in quegli anni in cui si parla tanto di 'globalizzazione' egli ha voluto dimostrare che in una società dove si sente parlare molto di libertà i giovani (e non solo) vanno a cercare nel branco una forza che manca loro come individui e nel branco trovano anche il capo carismatico per definizione. Questo lavoro ci offre tutti gli spunti per una seria riflessione dimostrandoci che il mondo non cambia poi quanto sembra che cambi. I rinoceronti, si sa, sono sempre in 'agguato'. Un'opera, quindi, che vuole mostrarci la follia di una società sorda e distratta, che tenta di soffocare l'individualità umana. Pensare di dar vita visivamente ad un testo così pregnante di significati è stata un'impresa alquanto ardua, che a noi risulterà più leggibile osservando attentamente le immagini sia delle scene che dei costumi. Se per un attimo pensiamo all'affermazione del protagonista Bérenger nell'ultimo atto della pièce, quando disperatamente grida di non volersi arrendere, arriviamo alla giusta chiave di lettura dell'intero lavoro. La prima cosa che si nota è che lo spazio scenico è stato ingabbiato con alte e bianche mura di cemento, venendo a creare, in tal modo, uno spazio razionale e logico, che esprime in modo compiuto il quotidiano che ci circonda sempre di più, contrapponendosi così ai luoghi non razionali, non logici. In questa prigione bianca, da considerarsi come spazio espositivo del malessere, sono state ambientate, come possiamo osservare, le quattro scene fondamentali, che esprimono una disagiata condizione sociale. Analizzando il testo si può notare una sorta di deformazione del linguaggio quotidiano, usata molto probabilmente per annullare la realtà ed evidenziarne gli aspetti grotteschi e crudeli. È lo stesso Ionesco ad affermare: «il problema è andare all'origine delle nostre angosce, di ritrovare il linguaggio non convenzionale di queste angosce, forse attraverso la disarticolazione di quel linguaggio sociale che è composto di clichés, formule vuote, slogan e metamorfosi».<sup>9</sup> Allo stesso modo queste immagini ci mostrano la deformazione dei simboli della realtà quotidiana che annulla così la realtà dei luoghi. Molto efficace nella realizzazione di questa messinscena il

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 147-151.

<sup>9</sup> Ivi, p. 149.



ricorso alla citazione delle opere di un importante movimento artistico degli anni sessanta, anni della scrittura del *Rinoceronte*, la Pop Art, che è in bilico tra prospettive euforiche e prospettive catastrofiche, e il



cui progetto del 'bello, buono, vero' si muta, di fronte all'incalzante commercializzazione della realtà, in immagini vuote e inflazionate. In queste scene troviamo, dunque, l'assemblamento e l'utilizzo di opere di artisti di quell'epoca, che vengono miscelate, incastrate, contaminate e vitalizzate a seconda delle esigenze sceniche con un'operazione che potremmo definire di ripescaggio a distanza di quarant'anni.

Risulta evidente che è stato creato un luogo espositivo del malessere, che fu anche lo spazio espositivo di Warhol, Duchamp ed altri. La stessa operazione possiamo notarla nei bozzetti dei costumi, realizzati da Odette Nicoletti.



Essi non sono sottoposti a regole imitative del vero, ma ci offrono una esibizione scenica teatrale della nostra civiltà. Per raccontare la tragica favola, la costumista lo ha fatto attraverso la rappresentazione di costumi moderni, ricorrendo non ad una precisa collocazione temporale, ma al mezzo espressivo del colore e della forma, sintesi di segnali poetici, in quanto se il conformismo tratteggia una necessità della società moderna, esso non può essere al tempo stesso un modo per rappresentarla scenicamente.

Da *Il Rinoceronte* portato in scena da Mauri si evince la totalità della 'follia' che riesce a sconvolgere la vita dell'uomo. Essa non è solo malattia della mente, ma è follia di uomini che uccidono insensatamente altri uomini; è follia di una società che soffoca il diritto dell'uomo ad essere uomo; è follia a cui può condurre la solitudine, l'incomprensione, la difficoltà a comunicare, la mancanza di amore, il sentirsi

emarginati ed esclusi; è follia di chi rinuncia alla propria dignità di uomo per pigrizia del cuore e della mente; è la follia che ci aiuta ad evadere da una società crudele e infine è la follia che illumina il mistero della vita: quante volte i 'folli' sanno intuire ciò che i cosiddetti 'uomini saggi' non riescono né a vedere né a comprendere. Oggi più che mai questa tragica farsa ci parla del nostro tempo, essa si condensa con maggior vigore, rispetto al 1959, su quell'universo di 'luce e di ombra' che è l'uomo.

L'arte del racconto è qualcosa di magico che ci conduce in luoghi invisibili agli occhi, ci lascia immaginare scene non viste, ci induce a riflettere su noi stessi, sul nostro sentire, sui legami che si creano con gli altri esseri umani; essa ci emoziona, ci indigna, ci commuove, ci diverte, ci lascia liberamente fantasticare. L'arte del racconto si sprigiona, in tutta la sua incontenibile energia, sulle tavole di un palcoscenico attraverso la 'sapiente follia' o la 'folle sapienza' insite nel talento, nella maestria del mestiere dell'attore.

A conclusione di quanto finora detto ritengo che le illustrazioni, le immagini fotografiche poste a corredo dei manifesti o libretti di sala delle opere dirette ed interpretate dal Maestro Mauri contribuiscono a completare le emozioni del racconto, della rappresentazione scenica nata nella mente dell'artista; esse la definiscono e ne completano il senso, creando, così, un discorso del tutto autonomo, in quanto propongono un loro 'personale discorso', un loro 'personale iter narrativo', che non può essere considerato un semplice testo o extra-testo, ma testo compiuto.