

CARMELA CITRO

«Tutto per bene» di Luigi Pirandello nella realizzazione scenica di Glauco Mauri

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARMELA CITRO

«*Tutto per bene*» di Luigi Pirandello nella realizzazione scenica di Glauco Mauri

*La letteratura teatrale è ricca di temi, tecniche, che evocano le arti visive: il rapporto sinestetico tra “testo orizzontale” e “testo verticale” si materializza nell’allestimento scenografico, vero e proprio spazio “museale” agito dall’azione viva dell’attore. Ispirandosi alla drammaturgia di L. Pirandello, prestigiosi scenografi hanno prodotto autentiche iconografie artistiche, come la realizzazione scenica di G. Mauri (stagione teatrale 1991’92) del pirandelliano *Tutto per bene*, in cui la scenografia, curata da N. Rubertelli, divideva emblematicamente il palcoscenico in un “fuori” e un “dentro”, appena diaframmati, dove la fissità e i silenzi del fuori bilanciavano e prevedevano le azioni e le parole del dentro, come nei quadri di P. Delvaux. Osservando le tele di questo artista si ha la sensazione di una realtà riconoscibile, spazio ideale per il protagonista del dramma, che vi scopre il nonsenso della propria esistenza.*

Tutto per bene fu rappresentata per la prima volta dalla compagnia Ruggero Ruggeri il 2 marzo 1920 al Teatro Quirino di Roma. Insieme a *Come prima meglio di prima*, *Cecè*, *La Signora Morli una e due* era una delle quattro opere ricavate da novelle precedenti e mandate in scena in quel solo anno. Si trattava di rappresentazioni che rientravano negli schemi di un teatro tradizionale, eppure già vi emergeva quella incontenibile e anticonformista forza creativa che l’anno successivo esploderà nei *Sei personaggi in cerca d’autore*.

Tutto per bene viene considerata da gran parte della critica una delle migliori opere di Pirandello. Risente del clima giolittiano, delle polemiche e degli scandali politico-amministrativi che segnarono gli anni di inizio secolo (la novella da cui è tratta è del 1906), gli stessi che danno colore anche al romanzo *I vecchi e i giovani*; ma è anche un dramma colmo di pietà umana nei confronti del suo protagonista, Martino Lori, di solidarietà per ciò che gli è successo e per l’inesorabilità della condizione di vita in cui sarà costretto a trovarsi. La situazione di questo personaggio, infatti, è tragica e niente può cambiarla.

La trama dell’opera rispecchia appieno il teatro pirandelliano. Martino Lori è un anziano funzionario di esemplare e specchiata onestà, ha una sola figlia, Palma, ed un’unica adorazione, quella per la moglie Giulia, morta da diversi anni. Durante le nozze di Palma ha l’improvvisa e inaspettata rivelazione che la tanto compianta moglie l’aveva tradito e che il senatore Manfroni, suo datore di lavoro, famoso scienziato nonché amico di famiglia, è il vero padre della ragazza, per la quale ha avuto sempre tante attenzioni, al punto tale da assicurarle una cospicua dote.

Tutti, compresa Palma, sono convinti che Martino Lori l’abbia sempre saputo, fingendosi però ignaro sia per viltà che per interesse personale. Gli sorridono quindi con falsa comprensione. Martino, invece, non si è mai accorto davvero di nulla, anzi, ha coltivato la memoria della moglie scomparsa andando tutti i giorni, per anni, a portarle fiori al cimitero.

Ora che 'ha visto' finalmente la gabbia in cui l’hanno rinchiuso, vorrebbe liberarsi dell’etichettatura infertagli dalla pubblica opinione e provare a vendicarsi, ma oramai nessuno presterebbe fede a una ribellione che giunge con un ritardo di vent’anni. Nessuno sarebbe disposto, ora, a giustificare un delitto d’onore. E se anche lui potesse rivelare il contenuto di alcuni documenti che condurrebbero all’immediato discredito di Manfroni nel mondo scientifico, neanche una persona presterebbe credito alla vendetta di un marito tradito così tanto tempo prima.

Non ha alcuna arma per poter combattere, quindi non gli rimane che continuare, questa volta consapevolmente, a tollerare una situazione divenuta oramai immutabile e sancita dalla voce pubblica. In una tale e grottesca situazione, l’unica, amara consolazione è che Palma, colei che ha sempre amato come una figlia, ora gli crede, ora avverte davvero un sentimento filiale per lui. Per il resto «*Tutto per bene!*».

Questa tragedia fu ideata da Pirandello per il suo amico e attore preferito, Ruggero Ruggeri, come si evince chiaramente da una lettera che il drammaturgo agrigentino, inviò all’artista dopo l’ideazione dell’opera:

Roma, 7 dicembre 1919

Caro Amico, sì, è vero, ho pensato per Lei una commedia in tre atti, che ha per titolo: *Tutto per Bene*. Rappresentazione d'un dramma quand'esso è già da gran tempo finito; il benservito a un uomo, al quale, a sua insaputa, si son fatte rappresentare nel miglior modo possibile e proprio per bene, tutte le parti, d'amico, di marito, di padre, di suocero; e la dimostrazione infine che peggio per lui, se egli non è quel che gli altri lo hanno creduto, cioè uno che sapeva e si stava zitto, rappresentando con molto garbo tutte quelle parti.

Non sapeva? Oh guarda! E che vorrebbe più fare, adesso? È tutto finito, da venti anni, e non gli resta che farsi mettere alla porta con molti ringraziamenti per i servizi che ha reso, senza volerlo e senza saperlo. Può ritornare indietro, a uccidere o a cacciar via la moglie, che tradi? Essa è morta da sedici anni! Può ripudiare la figlia?, ora che essa è andata a nozze e non ha più nulla da far con lui? E l'amico che lo ingannò, l'ha poi colmato, in tutti questi vent'anni, di tanti benefizi. Vorrebbe, ora, dopo tanto tempo, rinunciare a questi benefizi? No. Anche se volesse, non potrebbe, perché pervenuto – con l'aiuto di quello – ai più alti gradi della burocrazia, ora egli s'è messo a riposo e non ha più perciò nessun posto da lasciare. Se ne stia dunque quieto e pensi soltanto a non dar più fastidio a nessuno, ora che di lui non ha più alcun bisogno.

Questa la commedia, veduta dalla parte degli altri. Ella se la immagini, Amico mio, veduta e vissuta dalla parte del protagonista, uomo austero, di molta buona fede, d'alto intelletto, schivo di modi e tutto raccolto in una sua grande pena.

L'ho sceneggiata e studiata ormai in ogni particolare; mi resta scriverla. Potrei, in quindici o venti giorni, che è il tempo massimo impiegato finora per scrivere le altre mie commedie.

Ma son purtroppo affogato in un mare d'impegni col Bemporad, che è il mio nuovo editore dal prossimo primo gennaio, e a cui debbo approntare la ristampa di tutti i miei libri in tre collezioni: romanzi, novelle.

Luigi Pirandello¹

Un'analisi della scrittura drammaturgica di *Tutto per bene* evidenzia che dalla seconda parte in poi si dà spazio quasi completamente al protagonista e che, quindi, si tratta di un testo che si presta, per sua stessa natura, ad essere banco di prova per grandi attori. La commedia interpretata per la prima volta dal raffinato attore di Fano, che dal debutto in poi la tenne in repertorio per decenni, ha visto avvicinarsi nel ruolo di Martino Lori i più grandi interpreti del nostro teatro: da Ricci a Buazzelli, da Valli a Randone, da Bosetti a Tedeschi, sino alla stagione teatrale 2012/2013, quando i panni del protagonista sono stati indossati da Gabriele Lavia.

La Compagnia Mauri porta in scena questo lavoro, con la regia di Guido De Monticelli, nel 1991. Glauco Mauri affronta, per la prima volta, da protagonista un'opera pirandelliana², dopo circa quarant'anni di prestigiosa carriera.

Durante l'allestimento di questa rappresentazione, un ricordo particolarmente emozionante affiora alla mente del Maestro:

Era il novembre del 1949.

Un giovane timido e un po' spaurito ma pieno di speranze e di entusiasmo, partito dalla sua piccola cittadina di provincia, cominciava la sua avventura teatrale.

L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, diretta allora da Silvio D'Amico, mi aveva accettato senza troppa iniziale convinzione (lo confesso) tra i suoi allievi.

Ero assetato di teatro: a Pesaro, dove ero sempre vissuto, non avevo avuto occasione di vedere grandi attori. Il "mito" era allora Ruggero Ruggeri e la prima cosa che feci la prima sera a Roma fu di andare al vecchio Teatro Quirino ed ascoltarlo.

¹ Cit. in M. GIAMMUSSO, *Tutto per bene, A teatro con Pirandello. Tutti i capolavori in DVD*, RCS Libri, Milano, 2008, DVD XVIII, 1-4.

² Glauco Mauri aveva già ricoperto ruoli minori in *Non si sa come*, portato in scena dalla compagnia di Memo Benassi in Sud America nella stagione teatrale (estiva) del 1954, e ne' *I Giganti della Montagna*, diretto da Salvini, con la compagnia di Gino Cervi nelle stagioni teatrali 1956/'57 e 1957/'58.

Si rappresentava *Tutto per bene* di Pirandello. Il Teatro era, ahimé, semivuoto, cosa che mi stupì moltissimo e mi addolorò profondamente. E fu quello, ci pensai molte volte in seguito, il primo inquietante segnale di quante amarezze possa riservare il nostro lavoro.

Lo spettacolo iniziò e il cuore cominciò a battermi forte per l'emozione di vedere il sommo Ruggeri. Quando entrò in scena, dopo un buon quarto d'ora di spettacolo, provai uno smarrito senso di delusione. Era quello il Grande Attore?!

Un omarino piccolo con una voce velata e flebile che, come il personaggio che interpretava, sembrava non riuscire a inserirsi nel corso degli altri interpreti.

Poi, all'improvviso, una pausa magica, uno sguardo doloroso che affiorava con fatica dal profondo del suo essere avvilito e queste parole – Niente. T'ho salutato! - ...e nel silenzio del teatro si udì un singhiozzo.

Molti guardarono in su e non so se riuscirono a vedere quel giovane che non si vergognava di avere gli occhi pieni di lacrime per il meraviglioso dono di umanità e di poesia che aveva ricevuto.

Forse non compresi, ed era giusto, razionalmente quell'emozione. Ma è certo che da quel momento cominciai con tremore a capire che cosa sarebbe stato per me il Teatro: la scoperta emozionante di poter comunicare con gli altri uomini stando su un palcoscenico.

Non ho conosciuto personalmente Ruggeri perché morì prima che cominciasse la mia carriera, ma ho sempre sperato che anche lui quella sera avesse udito quel singhiozzo.

Era un attore sempre così lucido e presente ed è forse possibile... sarebbe stato il mio modo più sincero di dirgli "grazie". Poi dopo due piccoli personaggi pirandelliani, è arrivata la mia interpretazione di Martino Lori. C'è forse un legame? Non lo so. Ho tante esperienze alle spalle e i capelli bianchi, ma quel ragazzo di una lontana sera nel loggione del Teatro Quirino è sempre dentro di me. Sempre stupito e commosso ogni volta che attraverso il Teatro riesce ad arrivare alla mente e al cuore degli uomini.³

Per la realizzazione del dramma, l'attenzione del Maestro, in accordo con il regista, si focalizza sulla esistenza di una differenza sostanziale, anche se in una evidente comunanza di temi, tra il personaggio di Martino Lori, il protagonista di *Tutto per bene*, e gli altri grandi protagonisti maschili che Pirandello, nell'arco di pochi anni, faceva nascere dalla sua penna (basti pensare a Baldovino, a Leone Gala, ad Enrico IV) per l'interpretazione del grande Ruggero Ruggeri.

E' una differenza che riguarda il 'tempo' in cui questi personaggi vengono 'fissati' nel loro dramma e portati sulla scena. Martino Lori viene colto dal drammaturgo e fatto vivere sul palcoscenico in una fase decisamente precedente al suo sviluppo di personaggio, contrariamente a quanto accade ai protagonisti delle commedie coeve, e cioè nel momento in cui la vicenda del quale è vittima non gli è affiorata ancora alla coscienza. Martino ignora di essere stato tradito dalla moglie, dalla figlia, dall'amico più caro, ignora di essere agli occhi degli altri ciò che non avrebbe mai potuto immaginare, ignora cioè completamente il concetto che questi 'altri' avevano di lui. E quando la verità cadrà limpida e inequivocabile sul suo capo, egli potrà gridare con serena e grottesca disperazione: «Il dramma passò nella mia vita senza che io me ne accorgessi».⁴

Se è vero, quindi, che nelle opere di questo periodo Pirandello stava conducendo il grande protagonista maschile verso un sempre più estremo e cosciente esilio dal mondo sino al sublime isolamento, che sarà per Enrico IV 'il piacere della storia', al suo piccolo Martino Lori, fragile e 'senza nervi', egli ha inflitto tutta la più crudele solitudine e separazione dal mondo e, insieme, il più immacolato candore. Gli ha sottratto ciò che sarà patrimonio del suo grande fratello mascherato, cioè la consapevolezza di essere, e già da molto tempo, fuori dalla vita.

Martino Lori, a differenza di Enrico IV, si comporta come se nella vita ci fosse ancora. Da sedici anni gli è morta la moglie e lui, dal momento della perdita, continua imperturbabile a percorrere la via che conduce al cimitero. Le porta i fiori, cura le piante, sistema i lumini, ma soprattutto le parla, le parla a lungo, sommessamente. In casa della figlia cerca affetti che non

³ Cit. in C. CITRO, *Glauco Mauri. La Poesia del Teatro*, Bulzoni, Roma, 2011, 132-33.

⁴ Cit. in G. MAURI, *Tutto per bene*, copione di scena, Atto III, Estiva '91,93.

trova, senza immaginare minimamente che l'imbarazzo ed il vuoto che crea attorno a sé sono dovuti all'immagine che gli altri hanno di lui, così lontana da quella che egli crede di offrire. In questo senso Martino è imparentato, più che mai, ai grandi sofisti dei capolavori teatrali pirandelliani, ad alcuni personaggi delle sue novelle, i quali, lungi dal disquisire arditamente sui loro casi, ne sono vittime inconsapevoli.

E' noto quanto Pirandello nel suo teatro ami proporre vicende il cui antefatto sia collocato il più possibile sullo sfondo e quindi iniziare il dramma là dove la novella, o il racconto, finisce. I suoi personaggi, basti pensare ancora ad Enrico IV, nascono a storia finita, oltre il tempo di ogni possibile accadimento, e tutto il loro tempo residuo, che altro non è che il tempo del dramma, essi lo impegnano a discutere, con implacabile, 'umoristica' lucidità, su quel lontano antefatto.

La loro salvezza, che è poi il paradosso della loro esistenza, sta proprio nella loro dimensione di personaggi di teatro, in quel loro aggrapparsi ad un 'pernio', a una maschera, da cui e con cui poter osservare la propria vita di un tempo e quella degli altri con stralunata impassibilità.

Il personaggio di Martino Lori, invece, è come se fosse rimasto con un piede nell'antefatto, pur essendo, senza saperlo, già maschera, personaggio di un dramma pirandelliano: «Me le avete fatte rappresentare a mia insaputa, tutte le parti»⁵ esclama allibito alla sua improvvisa illuminazione finale, «tutte: quella del marito gabbato e contento, quella del suocero, del vedovo, del padre. E le ho rappresentate male! Sfido, non sapevo di rappresentarle!».⁶

Egli, per gran parte della commedia, sembra sia rimasto come impigliato a metà fra il mondo delle novelle, dove il candore dei personaggi si nutre della lontananza che può dar loro il ritmo lento e straniato della narrazione, e quello del teatro, entrando nel quale essi subiscono come il trauma di una nascita. E a quel trauma reagiscono con una estrema sofisticazione dialettica, che li ferma nel tempo e li difende dallo scorrere della vita. Lori appare, quindi, sul palcoscenico come 'appena nato', ancora nel pieno di quel trauma; non è ancora in grado di agganciarsi ad un 'pernio', di trovare quel distacco, quella lontananza da cui vedere il mondo e se stesso, anche se da sedici anni è 'fuori dal mondo', ma senza saperlo.

Alla fine si ritrova nella situazione rievocata da Enrico IV, quando si accorge di essere uscito dalla pazzia: «capii subito che non solo i capelli, ma doveva essere diventato grigio tutto così, e tutto crollato, tutto finito: e che sarei arrivato con una fame da lupo ad un banchetto già bell'e sparecchiato».⁷

Mettendo in scena questa commedia del 'candore inviolato', Glauco Mauri e il regista De Monticelli hanno voluto visualizzare fugacemente lo spazio più intimo di Martino Lori, lo spazio delle sue quotidiane visite al camposanto, lo spazio che trova il suo più ampio sviluppo nella novella da cui trae spunto l'opera teatrale, sovrapponendolo, come per una trasognata dissolvenza, allo spazio privilegiato dell'azione teatrale, il salotto. Come se fosse, appunto, lo spazio aperto e lontanamente primaverile delle novelle a partorire il luogo chiuso del teatro, del palcoscenico, e il protagonista, dolorante su quella soglia che esita sempre a varcare, forse, con tutte le sue afasie, il personaggio che stenta ad entrare, a nascere al teatro.

Si pensi a quanto teatro c'è all'ingresso, così magistralmente preparato, di Enrico IV, che esattamente dopo dodici anni, gli anni della sua follia simulata, anni di trucco, di belletto e di tragico 'piacere della storia', in un batter d'occhio, occupa subito il centro della vicenda. Al contrario, quanta fatica a tenere la battuta, a finire la frase, a farsi anche solo notare, per Martino Lori, che in scena, per buona metà del dramma, è solo d'impiccio, che gira attorno alla scena, sempre ai margini. In fondo il suo spazio ideale è ancora quello spazio esterno, lo spazio non teatrale, lo spazio muto delle sue passeggiate solitarie, lungo il viottolo che sale come in un disegno di bambino. E in una calma fra infantile e sepolcrale egli declama i suoi colloqui con la morta, grandi monologhi che non saranno mai uditi da alcuno spettatore, perché, ridotto quasi

⁵ Cit.in MAURI, *Tutto per bene* cit.,. 90.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. PIRANDELLO, *Enrico IV* in *Il Teatro* (a cura di Roberto Rizzente), Milano, Mondadori, 2007, vol. XXII, Atto III, 303.

all'afasia quando tratta con i vivi, senza più la speranza di essere da loro compreso, ritrova parola e udienza presso colei che più dei vivi ha la parvenza di ascoltarlo.

Solo quando la chiarezza sarà piombata retrospettivamente su tutta la sua vita, i silenzi e i balbettamenti si faranno, in scena, furiosi monologhi, gli smarrimenti si rovesceranno in allibite e lucidissime requisitorie su tutta la propria esistenza, con soprassalti di grottesca incredulità. E nelle ultime, enigmatiche parole, probabilmente si può cogliere, tra le pieghe di una spossatezza che sta divenendo sordo inebetimento, il soffio di una 'coloritura', di un pietoso belletto, che il personaggio sembra voler concedere al suo volto grigio, qualcosa, potremo dire, di molto simile al trucco ed al belletto di Enrico IV: «La... la commedia, allora ? [...] Eh, sì... tutto per bene... tutto per bene...».⁸

E anche Martino Lori, nato, candido ed ignaro, da una antica novella, potrà, a pieno diritto, entrare a far parte dei grandi mascherati del teatro pirandelliano.⁹

Rendere visivamente una storia come quella di Martino Lori, così ricca di sentimenti e fitta di sfumature impalpabili, racchiuse nell'animo umano, richiedeva un apparato scenico 'molto studiato' per esprimere appieno la natura del personaggio, il suo immacolato candore. E proprio in questi momenti, quando il 'testo orizzontale' si trasforma in 'testo verticale', quando cioè il rapporto sinestetico tra i due testi si materializza nell'allestimento scenografico, il quale assurge ad una sorta di spazio museale agito dall'azione viva dell'attore, succede molto spesso che la letteratura teatrale abbisogna di tecniche, modi e forme che prendono in prestito la produzione artistica di alcuni pittori. La costruzione dello spazio scenico adatto per l'opera da rappresentare si avvale, si nutre, quindi, di arte visiva, è essa stessa un'arte visiva, che al pari di quella presente nei musei, ci parla, ci trasmette, ci comunica delle emozioni, delle verità, degli enigmi. La differenza dei due luoghi consiste nel fatto che l'opera museale è permanente, mentre una scenografia, che è transitoria, rimane viva solo, come un monumento, nell'immagine custodita dagli uomini che la pensano e la realizzano, da coloro che la analizzano criticamente e da coloro che ne fruiscono semplicemente come spettatori.

Nicola Rubertelli, scenografo di *Tutto per bene*, e fine conoscitore dell'opera di Paul Delvaux,¹⁰ in accordo con il Maestro Mauri, per la realizzazione scenica di un'opera così complessa quale *Tutto per bene*, focalizza la sua attenzione sulla poetica dell'artista belga che ben si confà al complicato personaggio partorito dalla machiavellica mente di Pirandello.

Paul Delvaux, insigne protagonista della pittura belga, dopo gli esordi accademici realisti e post-impressionisti che volgono ad una stilizzazione lineare e cromatica dell'immagine e a una successiva accentuazione espressionista, verso la metà degli anni Trenta, nella suggestione della visita al Museo Spitzner alla fiera di Bruxelles (1930) e soprattutto nella riflessione sul Surrealismo, sollecitata, dopo un'iniziale diffidenza, anche dalla conoscenza diretta di vari esponenti, formula una propria visione, permeata della spazialità metafisica di Giorgio De Chirico e coniugata al distacco ermetico caratterizzante la pittura di René Magritte.

⁸ MAURI, *Tutto per bene...*, 100.

⁹ Cfr. G. DE MONTICELLI, *Martino Lori: la nascita di un personaggio al "Teatro"*, in Libretto di sala di *Tutto per bene*, opera di Luigi Pirandello, revisione testo di Glauco Mauri, Archivio Storico Compagnia Mauri-Sturno, Roma 1991, III-V.

¹⁰ Artista belga nato a Antheit presso Huy, Liegi, il 23 settembre 1897 e morto a Furnes nel 1994. Dopo aver compiuto studi classici, si iscrive all'Académie des Beaux-Arts di Bruxelles dove segue dapprima corsi di architettura e poi di pittura sotto la guida di Costan Montald. La sua vita artistica è costellata da momenti e incontri importanti, da intense esperienze, che lo portano ad essere uno dei massimi rappresentanti della pittura belga, basti pensare che nel corso della sua carriera ha partecipato all'*Exposition Internationale du Surréalisme* alla Galerie des Beaux-Arts a Parigi curata da André Breton e Paul Eluard; ha collaborato a una rivista belga surrealista *L'Invention Collective*, di breve durata a causa dell'invasione tedesca. Oppure all'attività espositiva personale iniziata nel 1926 che gli ha offerto una prima sintesi importante nella retrospettiva del 1944 al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles. Tra il 1950 e il 1962 ha insegnato pittura all'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs de la Cambre di Bruxelles; nel 1965-66 è stato nominato presidente dell'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique e nel 1977 membro dell'Académie des Beaux-Arts de France. Nel 1980 è stata costituita la Fondation Paul Delvaux e nel 1982 è stato aperto il Museo Paul Delvaux a Saint-Idesbald.

In un immaginario con ascendenze simboliste configura un'inquietante presenza femminile, di ambigua sensualità, talora in metamorfosi vegetali, che occupa immobile e languida nella sua incomunicabilità scenari classicheggianti di colonne e foreste, stazioni e spazi definiti in una luce ferma, come minerale. Pur nel dichiarato rifiuto della psicanalisi e nelle riserve sul Surrealismo, emergono enigmatici misteri in una dimensione senza tempo. Nei titoli e nelle ambientazioni delle sue opere emerge continuamente il suo rapporto con il classico. Attraverso il linguaggio dell'architettura antica, l'aspirante architetto Paul Delvaux, riesce a costruire, all'interno delle sue opere, dei climi irreali e freddi, in quanto la sua è una classicità mediata dal razionalismo cartesiano, una classicità ereditata dal neoclassicismo (verso il quale fin da ragazzo nutriva un'innata passione) che si pone in maniera tanto ordinata quanto assurda. La struttura architettonica dei suoi quadri contiene, così, una sorta di teatrino di fondo perfetto per un gioco di dama in cui tutti i componenti risultano essere, all'occhio dell'osservatore, pedine senza personalità, e dove il classicismo si rivela come l'impersonale razionalità di una scacchiera.

Per poter esprimere al meglio la tragicità della vita di Martino Lori, Nicola Rubertelli pensò a un luogo che bene esprimesse la freddezza e la mancanza di sentimenti che circondava questa creatura pirandelliana. Lo spazio, in cui il dramma si sarebbe svolto, doveva avere le caratteristiche di una struttura architettonica dove tutto risultasse perfetto nella sua esteriorità, ma, nel contempo doveva assurgere ad un involucro che assomigliasse ad una 'gabbia dorata', in cui la falsità imperante risultava essere stritolatrice di ogni sentimento umano, una gabbia all'interno della quale il povero Martino Lori aveva timore finanche di muoversi, sentendosi completamente schiacciato da tanto affettato perbenismo e da tanto astio che si palpava in modo tangibile. Solo al di fuori di questo spazio 'angusto' egli riusciva ad essere se stesso, o almeno così credeva che fosse.

Si può affermare, senza ombra di dubbio, che l'opera di Delvaux, a cui Rubertelli si ispira per l'ideazione della scenografia ci pone di fronte a un mondo sconosciuto; la sua funzione non sembra essere quella di stabilire una comunicazione con il mondo circostante, quanto piuttosto quella di manifestare l'impossibilità di una qualsivoglia comunicazione. Difatti, quando si osservano le opere di Delvaux, la visione di ogni suo quadro lascia il senso 'vivo' di una mancanza, quasi una piccola nostalgia, senza ansia, una specie di distratta serenità; come se questa visione giungesse a confermare una conoscenza rimossa, nel caso specifico di *Tutto per bene* e del suo protagonista, una conoscenza mai sospettata.

Nella maggior parte delle opere composte dall'artista belga, le figure, per lo più nudi femminili o scheletri, rappresentando questi ultimi il continuo rodimento delle brutture della vita a cui l'uomo è sottoposto, sono inserite in impianti architettonici illusionistici, spesso attraversati da una luce notturna, che trasmettono un malinconico senso di alienazione in un'atmosfera onirica, ed è proprio in uno spazio del genere che lo scenografo immagina inserito Martino Lori, roso dal dolore ed alienato, suo malgrado, dalla vita. Se confrontiamo l'immagine che segue (quadro senza titolo di Delvaux) con la partitura scenografica ideata e realizzata da Rubertelli (*Tutto per bene*, scena Atto II), risulta subito evidente come gli spazi espressi da entrambi gli artisti si equivalgono e al pari delle figure di Delvaux, pedine senza personalità, risulta essere anche il personaggio pirandelliano, una pedina senza personalità che si muove solo grazie al volere degli altri protagonisti. E a nulla servirà il suo moto di ribellione, perché la vita gli aveva riservato quello spazio che lo incasterà per sempre. L'arte pittorica, intesa quale arte 'museale' per antonomasia, tende la mano all'arte scenografica, all'arte teatrale, intesa, invece, come arte 'fugace' per antonomasia, fornendole l'ambientazione ideale a cui ispirarsi per creare il luogo del non-senso dove Martino Lori vivrà il suo dramma.

Lo spettatore, all'aprirsi del sipario, si trova di fronte ad un elegante e lineare interno borghese delimitato da pareti trasparenti: sembra un giardino d'inverno o meglio una gabbia-labirinto; sull'imponente pavimento a mosaico, formato da grossi quadroni chiari e scuri, come un'enorme scacchiera, i personaggi si muovono come pedine.

Al di là della parete di fondo si intravede, nel corso della *pièce*, la salita che il protagonista percorre ogni giorno per far visita alla moglie, mentre il camposanto, custode delle memorie e della vita interiore, è quasi un luogo aereo che sembra aver sede nelle nuvole.

Il palcoscenico è emblematicamente diviso in un 'fuori' ed in un 'dentro', appena diaframmati, dove la fissità ed i silenzi del fuori, proprio come nella pittura di Delvaux (si pensi ad opere come *Il dialogo* o *Il viaggio delle sirene*), bilanciano e prevedono le azioni e le parole del dentro (come dimostrano queste immagini: *Donna con specchio* di Delvaux; *Tutto per bene*, scena Atto I).

Uno spazio centrale, quindi, con molte 'soglie' che convergono verso un sintetico interno con frammenti di ambienti sui lati quasi a perdersi in un labirinto (come risulta evidente dalle immagini proposte), e dietro un fondo-ricordo che si materializza lievemente in contrapposizione alle gelide fissità delle luci centrali, che, con un accurato dosaggio, consentono agli attori di passare da una parte all'altra della scena, sfilando nell'oscurità in proscenio come un coro di mute presenze.

La scena-gabbia diventa così il 'pernio' a cui Martino Lori tenta di aggrapparsi, diventa lo spazio 'museale' agito vivamente con tutte le insidie, dove avviene il dissiparsi delle ombre in una nuova e cruda luce e dove 'l'atto della parola' diviene forma di confessione e di spiazione.

Il pubblico si trova, quindi, ad osservare un apparato scenico che, come già detto, in perfetta assonanza con i quadri di Delvaux, dove le figure segaligne e a volte scheletriche vengono fissate in uno spazio architettonico in modo freddo e razionale tanto che, come in un teatrino, appaiono disposte alla maniera di un gioco di dama su una grande e gelida scacchiera, quasi pedine senza personalità, e inducono l'osservatore a pensare che esse abbiano avuto percorsi di vita tortuosi e infelici che li hanno ridotti all'afasia. In egual modo Martino, ridotto all'afasia dagli insostenibili eventi che burrascosamente gli si sono precipitati addosso presentandogli una realtà cruenta e inaccettabile, si muove in una luce solarizzata e in un tempo in bilico (quasi come in un processo fotografico colto a metà) tra il dissolversi ed il definirsi di due fotogrammi che fissano il percorso di un personaggio profondamente pirandelliano, sospeso tra la novella e il teatro.

Mauri fa vivere il suo personaggio in una cornice surreale, in un ambiente che a prima vista può apparire come una realtà riconoscibile, ma che man mano si trasforma in un pacato enigma, dove resta impegnativo comprendere il senso della messa in scena e la narrazione che nel dipanarsi si fa prima ambigua e poi incontrollabile. Il non-senso della vita di Lori si rispecchia appieno nel senso o non-senso del mondo di Delvaux, che si rivela tra gli ambienti 'realistici' dove sono incastonate le sue figure e quello meraviglioso delle sue invenzioni. In entrambi i casi, messa in scena teatrale e tela, lo spettatore si ritrova al cospetto di un mondo composto da una serie di oscure allegorie in cui gli viene fornito un codice per decifrarle. Per quanto riguarda la pièce la chiarezza si coglie nel momento in cui, come già sottolineato, dopo tanta spossatezza e intontimento, tutto diviene chiaro e il personaggio sembra voler concedere al suo volto grigio qualcosa di molto simile al trucco e al belletto di Enrico IV: «La...la commedia, allora? (...) Tutto per bene?... (...) Eh, sì... tutto per bene...tutto per bene...».¹¹

Le critiche su questa edizione di *Tutto per bene* furono favorevoli e copiose, sia nei riguardi del Maestro Mauri che con la sua magistrale interpretazione, avulsa da qualsiasi pirandellismo, aveva trasformato il dramma pirandelliano in un 'giallo della coscienza', dove l'intrigo della realtà non spezza le illusioni sentimentali, anzi tende a giustificarle riempiendole di nuovi significati, più profondi, più convinti e ricchi di umanità; sia nei confronti dello scenografo Rubertelli:

[...] La messinscena s'avvale di una risorsa che direi strutturale, ed emblematica: l'impianto che ospita l'azione, concepito da Nicola Rubertelli, configura quasi una voliera di dimensioni umane, con individui perciò 'ingabbiati' dai clichè, forse dal buonsenso. In fondo, questo lavoro di Pirandello poggia davvero il suo cardine sui problemi dell'essere e dell'apparire, adducendo qui lo choc cui si va incontro qualora un bel giorno ci si scopra vincolati a una realtà che è, di fatto, un'intelaiatura di opinioni estranee a noi, delle quali

¹¹ MAURI, *Tutto per bene...*, 100.

non siamo necessariamente al corrente, entro le quali finisce tuttavia per confluire un nostro modo di vivere [...].¹²

Sulla Gazzetta di Modena del 28 luglio 1991 si legge:

[...] Il dramma di Martini Lori ha avuto come cornice – con le scene di Nicola Rubertelli – un elegante e lineare interno borghese delimitato da pareti trasparenti: dentro si recita il copione delle convenzioni formali, che poco servono a celare il disprezzo e la freddezza riservate dagli altri personaggi al protagonista; fuori si avverte quasi una presenza incorporea, quella del “mondo” che osserva, giudica, deride, inchioda la persona alla “maschera” [...].

Lo spettacolo che, nel 1991, riscosse un notevole successo fu riproposto dalla Compagnia Mauri (oggi Compagnia Mauri-Sturno), nella stagione teatrale 1993'94 e ne' La Nuova Provincia si legge: «[...] Nello spazio scenico appena diviso fra dentro e fuori, da pareti trasparenti e leggere, allestite nel vuoto di arredi essenziali da Nicola Rubertelli, Glauco Mauri si muove con i ritmi e i tempi giusti, sia prima, sia soprattutto dopo la presa di coscienza. Uomo fra manichini. [...]».¹³

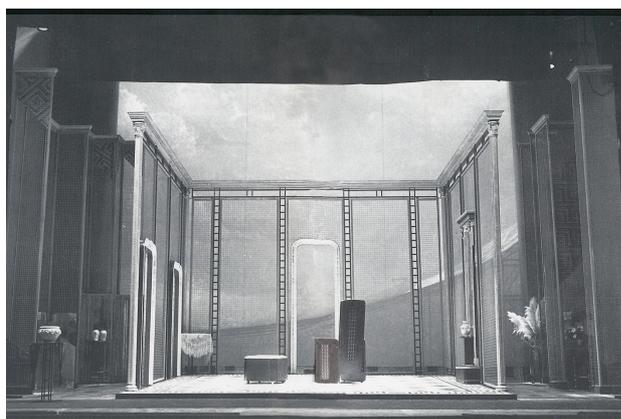
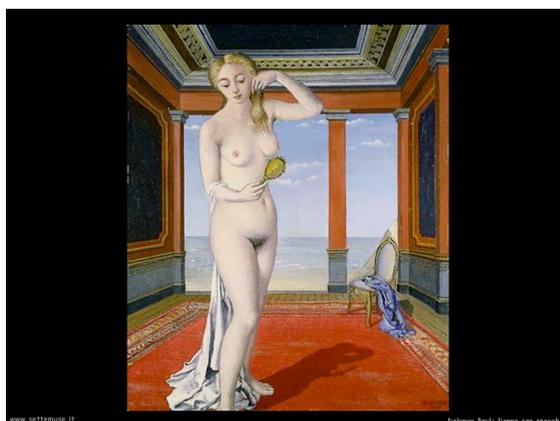
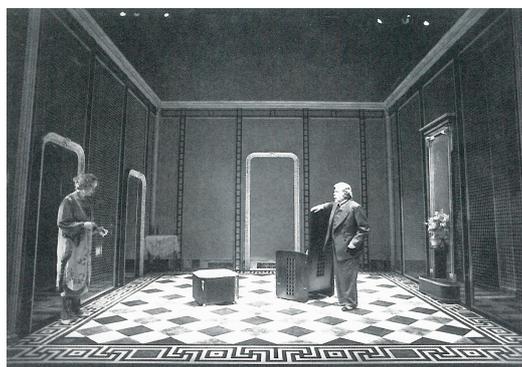
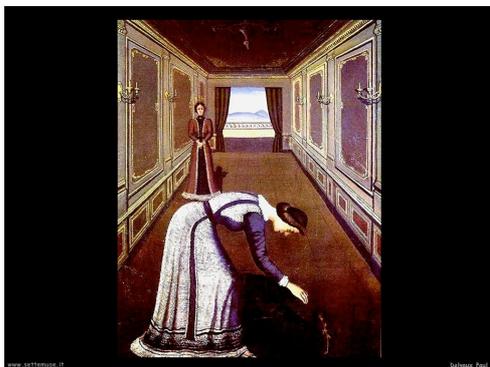
[...] Un occhio di riguardo occorre prestare in questa ennesima rivisitazione di un dramma peraltro minore del drammaturgo siciliano [...] all'elegante scena di Nicola Rubertelli con tanto di pareti bianche traforate come padiglioni da giardino o gabbie impalpabili dentro le quali è confinato l'individuo pirandelliano [...].¹⁴

Da questi brevi, ma efficaci, commenti si deduce facilmente come l'arte visiva prenda di significati intrinseci si pone in stretto rapporto sinestetico con l'arte teatrale, nel caso specifico attraverso la sua componente scenica, materializzandosi in modo tale da dare vita ad una vera e propria opera museale, che scuote, smuove e sensibilizza l'animo degli appassionati, dei cultori, degli amanti, degli studiosi della bellezza espressa attraverso temi, tecniche, modi e forme diverse.

¹² R. DI GIAMMARCO, *Il “Tutto per bene” incanta la Versiliana*, La Repubblica, Spettacolo, giovedì 1 agosto, 29.

¹³ M. PIANO, *Martino Lori, uomo ne nulla. In scena, di fronte ad un teatro esaurito, «Tutto per bene» di Luigi Pirandello, con una grande prova di Glauco Mauri, protagonista e mattatore*, La Nuova Provincia, Asti, 22 gennaio 1994,

¹⁴ S. MASTAGNI, *Cinici eroi di carta. Mauri interprete di una interessante rilettura*, Il Tirreno, Livorno, 24 gennaio 1994



Le immagini di Delvaux sono state tratte dal sito: <http://www.settemuse.it>; quelle dello spettacolo dal libretto di sala dell'opera: *Glauco Mauri in Tutto per bene* di Luigi Pirandello, Newprint, Roma 1991.