



Conversazione con Pier Luigi Pizzi

A cura di Paolo Scotti

Ogni volta che si alza il sipario su uno dei suoi spettacoli, aleggia nella sala la voce del pubblico, che esprime un "ooooh!" di meraviglia, reale o metaforica. È davvero difficile rimanere indifferenti quando si assiste a una produzione firmata da Pier Luigi Pizzi. C'è qualcosa nella sua arte che va ben oltre l'essere unica, memorabile o straordinaria. È qualcosa di magico.

Una carriera lunga cinquant'anni, con oltre cinquecento produzioni messe in scena, che raggiungono un totale di settecentocinquanta se si includono i revival. In gioventù, nessuna formazione formale, se non quella fornita dal palcoscenico, dall'esperienza diretta e dalla sua intensa passione di appassionato di teatro. E dopo decenni di memorabili scenografie, costumi e direzioni artistiche di spettacoli che hanno fatto la storia del teatro e dell'opera italiana (dallo sfolgorante *Gioco delle parti* al fiammingo *Malato immaginario*; dall'elettrizzante *I Vespri siciliani* al leggendario *Orlando Furioso*; dall'eccellente *Pietra di paragone* al commovente *Tancredi*: come citarli tutti?), Pizzi ha, in teoria, chiuso il cerchio della progettazione per il teatro, in quanto è diventato anche direttore artistico dello *Sferisterio Opera Festival* che, grazie al suo impareggiabile "imprinting", ha acquisito fama e prestigio a livello internazionale. Instancabile, prolifico, sempre pronto a esplorare e a raccogliere le sfide, sta attualmente lavorando alla consueta pila di progetti futuri: la prima serata della Fenice con *Crociato in Egitto* di Meyerbeer il 13 gennaio 2007; il ritorno al teatro con *Una delle ultime sere di carnevale* di Goldoni; la ripresa di *Pietra di paragone* a Madrid e di *Falstaff* con Raimondi a Bologna; quindi *Thaïs* a Venezia e, nel 2008, *Maria Stuarda* di Donizetti alla Scala e la trilogia di *Orfeo*, *Ulisse* e *Poppea* di Monteverdi, sempre al Real di Madrid. Il tutto - ed ecco la magia - con un tocco costante, assoluto, incredibilmente leggero. Perché Pier Luigi Pizzi, pur essendo considerato uno dei massimi esponenti mondiali della produzione operistica e teatrale, non indulge in atteggiamenti intellettuali. Non imita sé stesso, né rifiuta nuovi orizzonti o ricorre a scorciatoie stilistiche. In poche parole, è ingegnoso, senza assumere la posa del genio.

Qual è il segreto di tutta questa magia? Cosa si nasconde dietro l'opera sconfinata e in gran parte accattivante di uno dei creatori chiave del teatro del Novecento? La risposta è banale ma evidente: l'amore per il teatro... "Quando ho visto il mio primo dramma", ricorda, "ho capito subito che quello doveva essere il mio mondo.

Che dovevo fare di tutto per farne parte. A diciassette anni ho saputo che Giorgio Strehler cercava mimi per un *Riccardo II* al Piccolo Teatro di Milano. Mi presentai. Non tanto perché mi interessava fare il mimo, ma per poter finalmente calcare quel palcoscenico".

C'è chi si stupisce nel sapere che Pier Luigi Pizzi non ha mai studiato formalmente scenografia. E che la sua formazione tecnica deriva invece dagli studi di architettura al Politecnico di Milano.

"Eppure, è vero. E si è rivelata una formazione essenziale. Una studiata consapevolezza dell'organizzazione dei volumi e degli spazi la devo all'architettura, di cui la scenografia è fondamentalmente una derivazione. Ma poi solo il teatro mi ha fatto capire il giusto rapporto tra palcoscenico e platea; il rapporto tra chi mostra e chi guarda, solo l'esperienza pratica "sul campo" può dartelo. Le accademie mi sono sempre sembrate poco utili: teorizzare oltre un certo punto non serve a nulla. Soprattutto quando si tratta di teatro, perché c'è bisogno di un approccio "pratico". Mi irrita anche sentire parlare di "arte del teatro" con toni così pomposi. Il teatro è certamente una forma d'arte. Ma non prendiamola troppo sul serio: questa forma d'arte si esprime attraverso l'artigianato. Una forma di artigianato molto nobile. Che è più che sufficiente".

La formazione di un artista passa anche attraverso il dialogo con gli altri artisti che incontra lungo il suo cammino. Quali sono state le esperienze più importanti per lei?

La prima è stata quella con Strehler. Ricordo che mi presentai durante la pausa delle prove per mostrargli i miei primi progetti da studente e lui, con molta gentilezza e disponibilità, mi disse: "questo potresti farlo meglio", e "qui funzionerebbe meglio così". Non so in che misura il suo stile di quel periodo abbia influenzato lo sviluppo del mio gusto, ma forse qualcosa della sua essenzialità successiva, quella del periodo maturo, può essere rintracciata come una sfaccettatura del mio rigore espressivo.

Poi c'è stato il secondo grande incontro della sua vita. Forse il più significativo...

Sì: quello con Giorgio De Lullo. Vent'anni di lavoro insieme: al servizio delle sue memorabili intuizioni di regia scenica per la Compagnia dei Giovani, e di quei voli coraggiosi e intuitivi negli allestimenti d'opera. Un rapporto di lavoro basato sull'intesa e sulla professionalità, assolutamente unico.

Lo stile caratteristico di De Lullo - quell'approccio rigoroso, ad esempio, con cui restituisce a Pirandello una certa freschezza e mordente, dopo decenni di interpretazioni vaporose e troppo elaborate - in che misura ha influenzato il suo modo di progettare scene e costumi?

Molto. In realtà è una combinazione della chiarezza, della lucidità razionale che Giorgio si aspettava dai suoi attori e da ogni aspetto della produzione, che ha sviluppato il mio senso del rigore, della semplicità unita all'intensità espressiva. Attraverso la sua filosofia progettuale ho potuto scoprire il terreno ideale per proporre soluzioni di scene e costumi sempre più scarne e logiche, in un processo di progressiva "sottrazione" del superfluo fino a raggiungere l'essenziale. Giorgio aveva un senso dell'artigianato molto sviluppato. Con lui era possibile provare, sperimentare e sviluppare idee. Sempre nel rispetto dell'autore, però, e che quindi - visti gli autori che venivano scelti - rispecchiavano quasi sempre il realismo. Ma un realismo lirico, magico. Con un trattamento essenziale.

Dal realismo lirico di De Lullo allo stile selvaggio e visionario di Luca Ronconi. Un altro importante incontro...

Fondamentale. Io e Luca ci siamo conosciuti proprio nel periodo in cui lui cominciava a farsi conoscere. E insieme abbiamo sviluppato un rapporto di lavoro che è durato almeno dieci anni. Per me è stata l'occasione per approfondire le mie idee, per dare sfogo alla mia immaginazione. Con l'uso di macchine sceniche, per esempio, e in generale di sviluppare un approccio più liberale al teatro, più onirico, più visionario.

E infine, l'"incontro" che avrebbe rappresentato una svolta nella sua carriera, sia in senso professionale che creativo. La direzione artistica. Come è nata?

Ero all'apice della mia carriera di scenografo e costumista, lavoravo con alcuni registi importanti - Ferrero, Patroni Griffi, Enriquez, Fassini, Squarzina, Faggioni, Sequi e molti altri - e potevo ritenermi completamente soddisfatto. Forse, pensandoci, c'era in me una sorta di inquietudine; ma di certo non consideravo la possibilità di fare il regista. Fu un caso: nella primavera del '77 il direttore di un *Don Giovanni* al Regio di Torino, Mario Missiroli, dovette improvvisamente lasciare l'incarico. Mi chiesero di sostituirlo. Sentii che forse era arrivato il momento giusto. Mi sono detto: "Perché no?". Si trattava, tra l'altro, dello stesso titolo con cui avevo debuttato nella scenografia dell'opera lirica, venticinque anni prima. Per fortuna, tutto andò bene. E da quel momento, come potete vedere, non mi sono più guardato indietro.

Una carriera che abbraccia oltre mezzo secolo e, tra nuove produzioni e rivisitazioni, circa settecentocinquanta spettacoli. Conclusione: cosa rappresenta oggi per lei una scenografia?

L'organizzazione di uno spazio. Necessaria per rendere questo spazio utile ed efficiente ai fini della narrazione. Che va fatta in piena libertà: anche a partire dagli appunti dell'autore. Intendo dire che l'autore avrà già espresso queste indicazioni nel testo; la rappresentazione di quel testo, però, spetta al regista, che ha tutto il diritto di interpretarlo secondo la propria personalità. Ecco perché una scenografia non deve necessariamente corrispondere alle intenzioni dell'autore (non è mai una buona idea seguire troppo da vicino gli appunti degli autori, ad esempio: sono spesso pieni di insidie) mentre deve sempre corrispondere a quelle del regista.

Nel progettare per il teatro, si ha uno stile personale che è noto e riconoscibile. Vediamone ora le caratteristiche principali...

"Partirei dalla ricerca della bellezza. E dell'armonia. Sì: questo è in effetti l'aspetto più importante della mia filosofia progettuale. Non posso fare a meno di ricercare la bellezza. In tutto ciò che faccio, anche a costo di essere criticato per questo. Perché la bellezza è spesso guardata con sospetto: si teme che getti un velo di superficialità sulle cose. A volte vengo accusato di essere un esteta. Ebbene, se il termine non è inteso in senso negativo, o almeno nel suo senso riduttivo, allora sì, lo confesso. Sono un esteta.

Un'altra caratteristica del teatro di Pizzi è l'eleganza...

Un'altra etichetta che mi è stata affibbiata. Ma non posso farci nulla: non si dice che l'eleganza è una qualità innata? Alcuni pensano che a volte mi lasci sfuggire le cose di mano perché, anche qui, c'è la convinzione che un eccesso di forma e di attenzione all'estetica svuoti la produzione di vigore, di linfa vitale. Mentre per me l'eleganza rappresenta una fuga dalla volgarità, un rimedio alla sciattezza, un antidoto alla banalità.

C'è qualcos'altro che rende le sue produzioni incomparabili e allo stesso tempo inconfondibili. L'uso del colore...

Beh... credo di avere quello che si chiama "senso" per il colore. Mi piace usarlo nelle sue tonalità più decise e marcate. Mi piace abbinare colori che, in apparenza, non hanno nulla in comune tra loro. E mi piace usare colori che generalmente vengono trascurati. Il viola, per esempio, che, nonostante la sua ingiustificata reputazione negativa, trovo al contrario estremamente teatrale e molto bello. In tutte le sue varianti.

E poi c'è il principale tratto distintivo del teatro di Pizzi: i riferimenti culturali e figurativi al Seicento...

Sì, mi identifico molto con il Barocco. Ciò che trovo così entusiasmante di questo periodo è che ha tutti gli elementi di uno stile classico, ma osa anche usarli in modo completamente libero. E mi piace anche l'enorme varietà del XVII secolo, che non è mai senza motivo: anche in una natura morta si può trovare un significato, una storia. Non a caso colleziono quadri di quel periodo. I miei preferiti? Caravaggio, Velasquez, Rembrandt, Rubens, per la loro abilità cromatica e per la straordinaria ricchezza del disegno. Ma anche Guercino, Van Dyck con i suoi ritratti, Vermeer e i suoi interni... Potrei continuare all'infinito...

Il risultato di tutto ciò sono produzioni sceniche ricche di significato stilistico, di immancabile impatto teatrale. Ma può una scenografia essere uno spettacolo in sé? Cioè: può suscitare un "ooooh!" o un applauso collettivo all'apertura del sipario, nonostante sia generalmente considerato inopportuno o volgare?

Nel 1960 ho messo in scena *Le morbinose di Goldoni*, con la regia di De Lullo. C'erano cinque scene: ogni scena fu accolta da un applauso. Cosa significa questo? Che uno scenografo non deve concentrarsi per stupire tutti a tutti i costi (cosa che, tra l'altro, rischierebbe di distrarlo dal suo lavoro), ma se centra l'obiettivo, tanto meglio. Il senso di meraviglia è certamente una delle aspettative legittime di uno spettatore. E le scenografie che stupiscono, le scenografie che suscitano meraviglia, sono le grandi protagoniste del teatro del Seicento e del Settecento, da Torelli a Galli a Bibiena. Oggi, certo, produrre meraviglie diventa sempre più difficile, perché si tende a sviluppare un teatro sempre più concettuale. Ma l'"ooooh!" dello stupore è sempre ben accetto.

In breve: quando si deve mettere in scena un'opera, che strada si prende?

Si tratta di percepire in quell'opera, e quindi di portare alla luce, un'atmosfera, un clima. Quando c'è... perché a volte manca, e allora bisogna inventarla. Questa è la regola che ho sempre cercato di rispettare: ogni produzione deve avere la sua alchimia. Un'alchimia che è l'opera stessa a dettare. Bisogna sempre cercare un'armonia specifica, che sia al centro di quell'opera e che funzioni esclusivamente per quella. Senza seguire ciò che è pretestuoso o sistematico.

A proposito di ricerca dell'effetto: cosa pensa dell'attuale tendenza, piuttosto diffusa, di ambientare un'opera in un periodo storico diverso da quello dell'opera originale?

Qualcuno mi riterrebbe il principale responsabile perché, per la prima serata alla Scala, nel 1970, ho ambientato *I Vespri siciliani* nel periodo in cui Verdi era in vita: l'anno era il 1848, anziché l'originale ambientazione medievale. Una trasposizione piuttosto ardita che risultò controversa, ma che apparve del tutto pertinente al direttore Gavazzeni e al regista De Lullo. In realtà, si è chiarito. L'idea era quella di enfatizzare in quest'opera verdiana l'atmosfera tipica del Risorgimento: il cui personaggio l'autore, per evitare la censura, dovette ammantare di un diverso travestimento. Si trattava quindi di un tentativo di chiarire e non di confondere le idee. Col tempo, però, questo metodo è diventato una tendenza, un semplice espediente, usato all'eccesso e fuorviante. Ma ogni progetto deve avere una sua logica. Nel mettere in scena, ad esempio, *Il crociato in Egitto*, ci penserei due volte a farlo in abiti moderni. Sarebbe peggio che banale: sarebbe riduttivo. L'attualità di un'opera risiede nell'opera stessa. È compito del regista e dello scenografo limitarsi a sottolinearla per il confronto.

Capita spesso che, nonostante tutti i vostri sforzi e il fatto che possano essere applauditi dal grande pubblico, questi sforzi non vengano compresi dalla critica teatrale?

Succede, succede, eccome se succede. A volte è colpa mia, altre volte è colpa dei critici. Il fatto è che alcuni critici hanno un problema, sempre lo stesso. Dimenticano che l'opera significa una combinazione di musica e immagini. Di conseguenza, dovrebbero saper ascoltare l'una e guardare l'altra; invece, spesso sono afflitti da una sorta di incapacità di sintesi. E se ascoltano la musica, è quasi come se il dover seguire contemporaneamente gli aspetti visivi li irritasse. Quasi come se una cosa fosse indipendente dall'altra".

Riesce a capire quando c'è bisogno di cambiare qualcosa in una sua produzione?

È una cosa che faccio sempre! Ogni volta che rimetto in scena una delle mie produzioni, cambio qualcosa: miglio un certo effetto, sostituisco un dettaglio. Faccio tutto ciò per cui non ho avuto tempo o non ho pensato di fare la prima volta. Innanzitutto, perché nessuno è infallibile. E poi perché il teatro è una cosa viva, non è un pezzo da museo.

Parliamo un po' della direzione artistica. L'opera lirica si basa su una serie di "convenzioni" che il pubblico riceve tacitamente e che il regista tradizionalmente accetta. Per esempio, il "concertato": un gruppo di cantanti che, per esprimere stupore o sconcerto, contro ogni logica canta parole diverse dagli altri, rimanendo totalmente immobile. Come fa un produttore moderno a gestire queste assurdità?

Non c'è un solo modo di fare queste cose. Un "concertato" può rappresentare un momento di pura astrazione; quindi, l'immobilità è l'espressione ideale. Ce ne sono altri, invece (come quello del primo finale de *L'Italiana in Algeri*), che sono effettivamente dinamici, e che possono essere interpretati in una sorta di delirio meccanico; di moto perpetuo figurativo.

A proposito di figura umana: fino a che punto contano l'aspetto fisico e le capacità recitative dei cantanti?

Molto. Non credo che i cantanti di oggi seguano lezioni di recitazione oltre a quelle di musica. Ma non sarebbe una cattiva idea: l'opera è - lo ripeto - teatro oltre che musica. Per quanto riguarda la credibilità del personaggio, anche l'aspetto fisico gioca un ruolo importante. Bisogna prestare molta attenzione a questo dettaglio quando si scelgono gli attori per una nuova produzione. A questo proposito, torniamo a parlare di critica. Perché quando si guarda, per esempio, una *Traviata* in cui l'attrice ha una buona voce ma le dimensioni di un ippopotamo, si giudica un aspetto ignorando completamente l'altro? La credibilità di un attore non dovrebbe comprendere anche il suo aspetto fisico e la sua capacità di recitare?

Un titolo che, nonostante tutto, rimane un sogno a lungo coltivato. E un altro che non si sognerebbe mai di mettere in scena.

Mi piacerebbe molto lavorare su *Il barbiere di Siviglia*, mentre non credo che metterò mai in scena Puccini (a parte *Turandot*, che ho già prodotto diverse volte), perché su Puccini è già stato detto e fatto quasi tutto, e perché il teatro verista in genere lascia poco all'immaginazione. Ma forse *Manon Lescaut*... Sì, forse *Manon Lescaut* la farei.

Per quanto riguarda lo Sferisterio Opera Festival, lei ha appena presentato il programma dell'edizione 2007...

Sì, e ne siamo particolarmente soddisfatti. Inoltre, per tutta la prossima stagione, dal 26 luglio al 12 agosto, lo Sferisterio seguirà un filone che lega tutte le produzioni: "*Il gioco dei potenti - Drammi, illusioni e sconfitte nella lotta per il potere*". In cartellone abbiamo tre opere: *Macbeth*, *Norma* e *Maria Stuarda*; due serate dedicate al balletto - *Gala Performance* con Alessandra Ferri e Roberto Bolle, in collaborazione con Civitanova Danza, e *Shakespeariana*, con Carla Fracci e George Janku; la *Messa da Requiem* di Verdi per il cinquantesimo anniversario della morte di Beniamino Gigli e il recital di Anna Proclemer, *La donna e il potere*. Un impegno considerevole per un progetto che - da quanto sento dire in giro - sembra già suscitare grandi aspettative.

© The Scenographer 2007