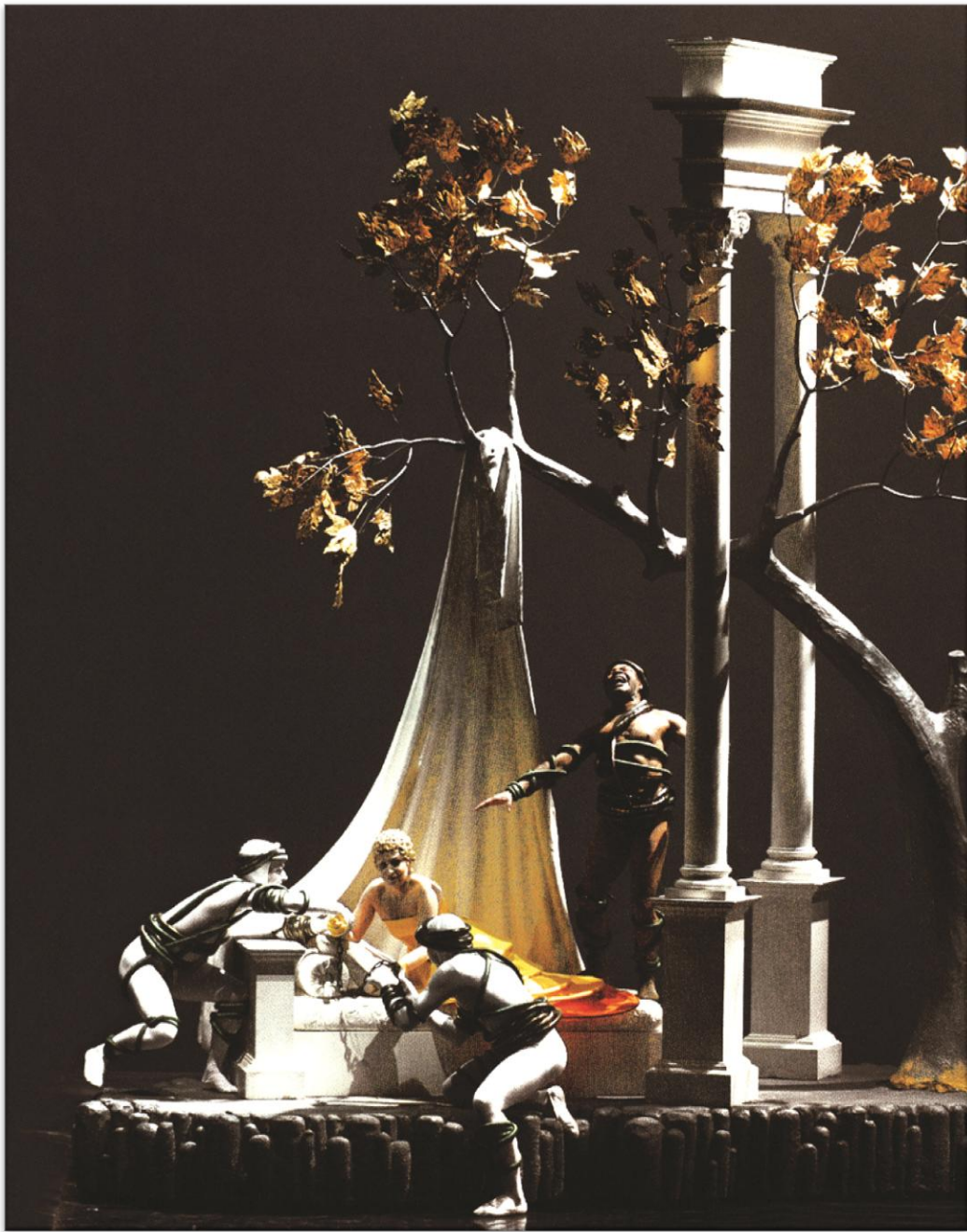


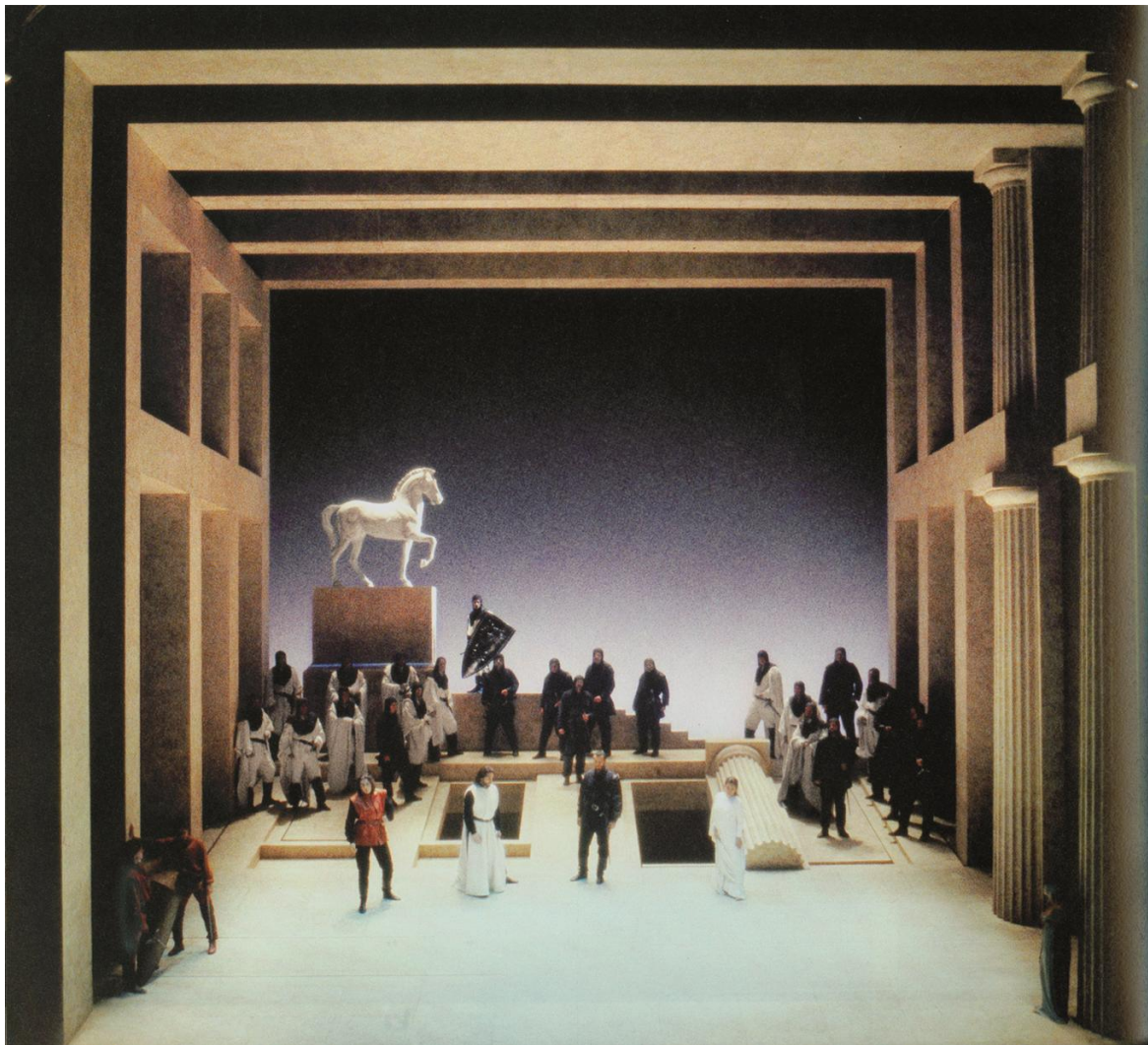
PIER LUIGI PIZZI 10 anni di allestimenti e regie

Testo di Ivana D'Agostino

I dieci anni di allestimenti e regie che si prendono in esame lo sono attraverso campionature di opere considerate significative nel sostenere l'ipotesi prefigurata nel titolo, ovvero il passaggio dall'opulenza magniloquente esaltativa della macchina scenica e della ricchezza delle "sorprese" del teatro barocco, all'essenzialità del messaggio, quantunque ricco di citazioni simboliche, espresso nel viaggio sapienziale d'iniziazione massonica, tema di riferimento per le opere in cartellone dello Sferisterio Opera Festival di Macerata 2006. Un Processo di epurazione del linguaggio scenico che si conforma all'altezza dei significati che gli si sottendono - espiazione-redenzione, catarsi, sacrificio estremo nel perseguimento di valori assoluti - già tralignante in due allestimenti, per *Il Flauto Magico* per l'Opera di Roma e per il *Tancredi* per il Rossini Opera Festival, rispettivamente andati in scena nel 2001 e nel 1999. Se de *Il Flauto Magico* del 2001 risulta, nella edizione per lo Sferisterio, diversissima la sacralità dei sacerdoti, che a Macerata sottopongono filologicamente Tamino ad un rito iniziatico di primo grado, nel *Tancredi*, la monumentalità solenne degli impianti scenici corrispondono agli ideali illuministici del testo di Voltaire; di cui a Pesaro si riprese il finale tragico, contemplato a Brescia nella stesura rossiniana, presso l'archivio del conte Luigi Lechi. La morte di Tancredi, resa ancor più drammatica dal piano inclinato su cui avviene, nel valorizzare l'amore patrio come fine superiore allo stesso amore per Amenaide, contempla soluzioni registiche e scenografiche di illuministico rigore, antefatto di quelle adottate a Macerata.



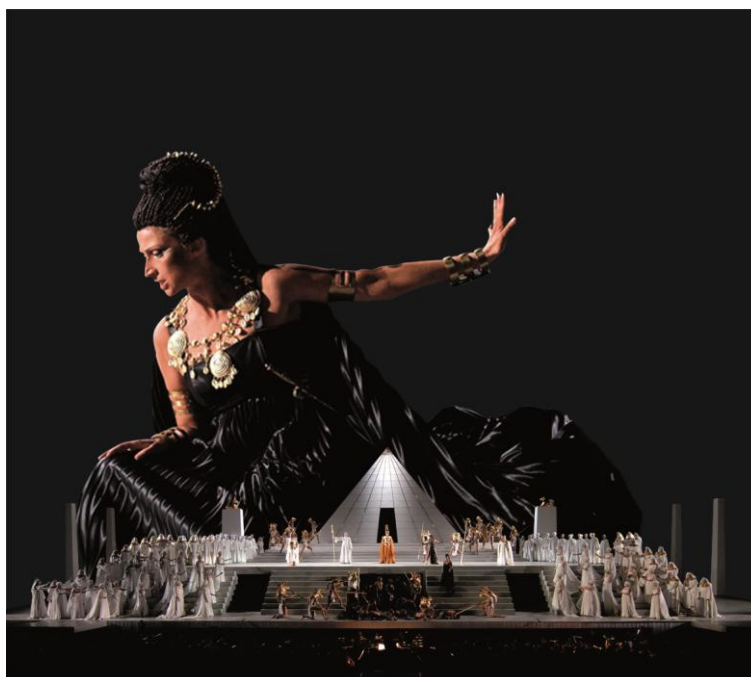
Il Flauto Magico di Wolfgang Amadeus Mozart
Regia, scenografie e costume di Pier Luigi Pizzi
Teatro dell'Opera di Roma, 2001



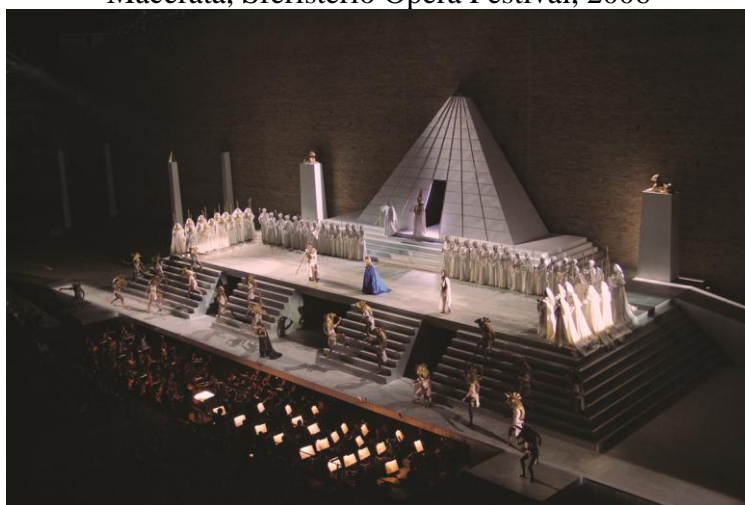
Tancredi di Gioachino Rossini
Regia, scenografia e costume di Pier Luigi Pizzi
Pesaro, Rossini Opera Festival, 1999

Ma il cammino verso livelli di conoscenza superiori proposto a Macerata dal tema guida del programma in cartellone allo Sferisterio 2006, comprendendo opere come *Il Flauto Magico*, *Aida* e *Turandot*, un repertorio operistico sul cui sfondo, a controcanto, compaiono il *Thamos König in Ägypten* e la *Turandot* di Ferruccio Busoni, considera musicisti le cui opere vennero scritte tra la fine del XVIII secolo e i primi vent'anni del XX secolo. Un arco cronologico ampiamente variegato di suggestioni stilistico-letterarie di rigore illuminista, di esotismi egizi e cinesi, contigui a drammi pastorali combinati spesso con giostre barocche: un eclettico repertorio tardo-settecentesco, che le successive Esposizioni Universali dell'Ottocento aprirono a nuove esotiche culture, a nuovi soggetti misteriosi e fiabeschi. Quegli stessi, che reinterpretati dal simbolismo decadente tra sensualità e peccato, furono spesso radicalmente rinnovati dai nuovi testi, più ironicamente trasgressivi, del teatro del Novecento. Uno spazio temporale, questo, che tuttavia si amplia oltre i limiti del 1926, anno in cui venne messa in scena la *Turandot* di Puccini con *Invitation au voyage*, il recital tenuto al teatro Lauro Rossi a conclusione delle iniziative del Festival maceratese.

Invitation au voyage nelle idee del direttore artistico dello Sferisterio, lo stesso Pier Luigi Pizzi, è una summa, un compendio tra letteratura e musica, sulla traccia della poesia parnassiana di Baudelaire che ne costituisce il titolo. Attraverso i brani musicali scelti dal maestro Pizzi con il baritono Alfonso Antoniozzi che li ha cantati, è tracciato un percorso ideale di fusione tra le arti, che partendo dal binomio Duparc-Baudelaire, attraverso Rossini-Metastasio, Bizet, Poulenc, Satie, Cole Porter ci trasporta in un viaggio esotico e spirituale a tutto campo, certamente coerente al progetto del Festival di Macerata del 2006, ma soprattutto coerente al pensiero di Pizzi di progettazione totale dello spettacolo: un'idea, che già implicita nel teatro barocco, trovò nuovo slancio nel sincretismo tra le arti di fine Ottocento, ricevendo più radicale vigore nel passaggio di consegne alle avanguardie del Novecento.



Aida di Giuseppe Verdi
Regia, scenografia e costume di Massimo Gasparon
Macerata, Sferisterio Opera Festival, 2006





Turandot di Giacomo Puccini
Regia, scenografia e costume di Pier Luigi Pizzi
Macerata, Sferisterio Opera Festival, 2006

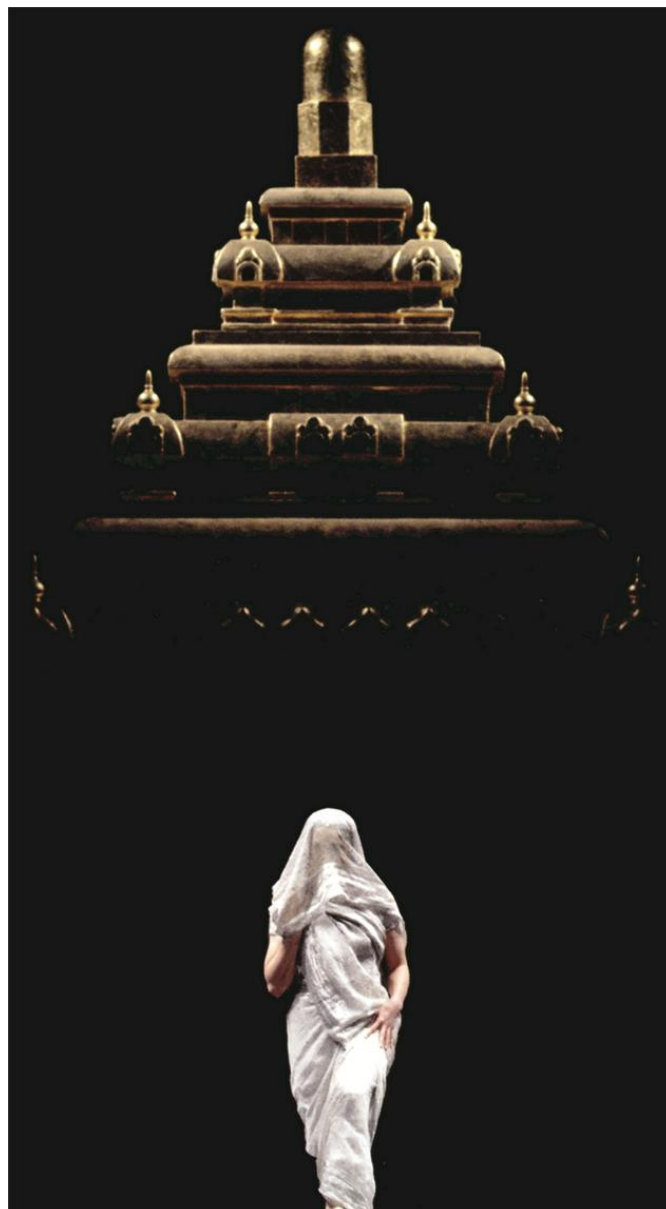
In questa logica non risulta casuale, dopo una lunga collaborazione con Strelher, De Lullo e Ronconi l'approdo di Pizzi alla regia, evento consolidato già dal 1977. Convogliare in un'unica persona la scelta interpretativa drammaturgica a cui conformare l'unità stilistica dello spettacolo, vuol dire conferire una precisa lettura - del testo e della scena - tale da renderla coerente in tutte le sue parti e riconoscibile nella sua unicità. In tal senso la scelta della équipe di lavoro risulta fondamentale: gli effetti visivi della scena non sarebbero tali se le luci non fossero di Sergio Rossi, i costumi non appiomberebbero adeguatamente se dietro alla selezione delle stoffe non ci fosse la direzione di Pizzi e il lavoro di sartorie teatrali di lunga esperienza, come Tirelli di Roma, la sartoria dell'Arena di Verona e quella di Elvia Mengoni, curatrice dei costumi per l'*Aida* di Massimo Gasparon.

Anche le coreografie, così importanti nel teatro barocco e d'avanguardia, contrariamente a logiche odierne più diffuse che considerano la danza un "evento minore" del teatro, assumono il giusto rilievo nelle regie di Pizzi. Le coreografie di George Janku per l'*Aida*, tra l'egiziano e l'agitarsi di veli alla Loie Fuller di una ballerina nel trionfo di Radamès nel II atto, nonché le altre per la *Turandot*, sono precedute, ideate dallo stesso coreografo, da quelle del 1997 per *Macbeth* e del 2005 per *La Gioconda*, entrambe per l'Arena di Verona. Altrettanto rilievo rivestono al Malibrán di Venezia le coreografie, sempre di Janku, per *Thaïs*, *Le domino noir* e *Les pêcheurs de perles*, andate in scena, rispettivamente nel 2002, 2003 e 2004 (*Thaïs* ritorna in cartellone a La Fenice nella prossima stagione 2006-2007), sottolineando ulteriormente la disponibilità di Pier Luigi Pizzi a dare adeguato risalto alla danza, là dove è prevista, come completamento paritetico dello spettacolo.

L'importanza attribuita alla luce e all'uso del corpo per esprimere stati d'animo interiori, insieme alla creazione di testi sempre più radicalmente dissacratori e trasgressivi, riconducono alla imprescindibile esperienza teatrale delle avanguardie del Novecento. Su questa linea si muove *La pietra del paragone* in programma al Rossini Opera Festival 2002. L'atmosfera da party e gli ospiti elegantissimi stile anni 1970 che si aggirano nel giardino e nella villa razionalista, proiettano il brillante melodramma giocoso rossiniano in un allestimento e verso soluzioni registiche moderne, mediate attraverso la pittura del Novecento. I quadri di Burri nella villa del conte Asdrubale, riflettono il gusto di Pizzi per un piacere culturale ed estetico non esclusivamente antiquariale, le cui premesse si diedero a Bibbiena nel 1996 (1) con l'esposizione della sua collezione d'arte contemporanea, che tra le altre, mostrava opere di Casorati, Sironi, Manzù.

Più radicali, invece, anche per l'adozione di testi teatrali dell'avanguardia come *Le bel indifferent* di Cocteau e *Les mamelles de Tirésias* di Francis Poulenc - un testo ispirato all'autore dall'omonimo di Apollinaire del 1903 - le scelte fatte al teatro Lauro Rossi durante la stagione maceratese dello

scorso 2005. Due opere teatrali, evidente premessa all'inserimento nel programma del 2006, dell'innovativa *Turandot* di Ferruccio Busoni: un musicista di respiro europeo non fortuitamente stimato dagli artisti dell'avanguardia. Umberto Boccioni, che gli fu amico, gli dedicò il ritratto del 1914, e Feininger, tra i più raffinati conoscitori di Bach intorno al 1920, al Bauhaus di Weimar amava suonare "Il clavicembalo ben temperato" sull'organo del suo studio, nella versione di Bach datane da Busoni. Macerata con Busoni continua degnamente le aperture sul teatro del Novecento iniziate nel 2005. Queste scelte indicano l'orizzonte di Pizzi sempre più esteso verso nuovi traguardi di ricerca, come già fece intendere lo scorso anno l'adattamento del testo de *Le bel indifferente*, frutto della sua collaborazione con il musicista Marco Tutino.



Les Pêcheurs de perles by Georges Bizet
artistic direction, sets and costumes
by Pier Luigi Pizzi
Venice, Teatro Malibran, 2004

Il “lavoro a quattro mani” tra Pizzi e il musicista Tutino crea, evidentemente, un precedente alla citata collaborazione recente tra Pizzi e il baritono Antoniozzi, per la selezione dei brani musicali di *Invitation au voyage*. Trova così sempre più fondamento il principio dell’unità creativa tra teatro, musica, pittura, melodramma e danza: un programma di sintesi dei generi, che approdato alla fusione tra le arti massimamente tra il teatro barocco, la cultura tardo-ottocentesca e le più estreme ricerche d’avanguardia europea, può essere attuato anche oggi, alla condizione che idee condivise vogliano attivare insieme i modi di un rinnovamento.

L’ampliamento dell’analisi sul lavoro di Pizzi ad un decennio di attività teatrale, non potendo questo scritto visionare l’opera omnia del maestro, è premessa fondamentale a comprendere che la stagione dello Sferisterio Opera Festival di Macerata 2006, è frutto di tappe successive, allestimenti e regie poliedricamente orientati, finalizzati in modo sempre più completo e unificante alla resa dello spettacolo totale, impossibile o realizzato solo in parte, senza il coordinamento dei vari linguaggi espressivi presieduti dall’unico progetto.

Con questo nuovo indirizzo, conferito da una precisa direzione artistica, il cartellone di Macerata dell’anno scorso ha acquisito lo slancio europeo di un Festival, le cui premesse tra il 2004 e il 2005, sempre con la regia di Pizzi, si erano poste con *Les contes d’Hoffmann*, *Les mamelles de Tirésias* e *Le bel indifférent*.

Il respiro europeo che informa queste opere ci riporta ad *Armide*, la tragédie lyrique di Cristoph Willibald Gluck da cui prende le mosse la nostra analisi. Messa in scena due volte, nel 1996 e nel 1999 al teatro alla Scala di Milano, l’opera di Gluck, esprime la centralità di un’opera chiave, un esercizio perfetto di teatro barocco tardo settecentesco rinnovato dal pensiero illuminista di Rousseau e Diderot. Alle soglie della rivoluzione francese - l’opera andò in scena nel 1777 - la linea drammaturgica del libretto di Quinault, nel proporre sentimenti universali di portata civile, istituiva un modello di teatro europeo al di sopra dei particolarismi nazionalistici del momento.



Armide di Cristoph Willibald Gluck
Regia, scenografia e costume di Pier Luigi Pizzi Milano, Teatro alla Scala, 1996.
Foto Lelli and Masotti

Coerente a questa lettura, illuminismo e magniloquenza barocca convivono in *Armide*, dallo stesso Pizzi definita uno “spazio evidentemente culturale”. E certamente lo è, costituendosi quale cinghia di trasmissione di opere teatrali ed eventi espositivi che precedono, e che seguono. Elemento unificante l'intero sviluppo di *Armide* è la “quadreria barocca”: una cornice scenica di dipinti seicenteschi, allusiva all'erudizione del tempo che diede forma allo spazio della Grand Galerie. Il gusto del collezionismo europeo che impronta questa scelta scenografica, non può prescindere dall'interesse di Pizzi, come mostra la sua (3) importante collezione sei-settecentesca, per la pittura del Seicento: una conoscenza approfondita, fondamentale per gli allestimenti delle mostre sul Seicento da lui curate al Grand Palais a Parigi nel 1988-1989 con Arnauld Brejon de Lavergnée, e a Genova nel 2000-2001 con *El siglo de los genoveses*.



Armide di Cristoph Willibald Gluck
Regia, scenografia e costume di Pier Luigi Pizzi Milano, Teatro alla Scala, 1996.
Foto Lelli and Masotti

La professionalità profusa da Pizzi nell'allestire questi grandi eventi espositivi, non è diversa, per la cura che dedica ad ogni singolo particolare, dall'impegno con cui affronta lo spettacolo teatrale. Il simbolismo dei cinque sensi della pittura fiamminga, ripreso in *Armide* come trama sottesa all'intera opera, interpreta, nel IV atto, col cibo allusivo al gusto, le intenzioni seduttive di Lucinde e Melisse.

Non è fortuita nel 1992, prima che alla Scala, la messa in scena di *Armide* al teatro della reggia di Versailles, e che in questa reggia, luogo ideale, più di Parigi, per celebrare i fasti del re Sole, Pier Luigi Pizzi, nel 1994, abbia allestito la straordinaria mostra *Les tables royales en Europe* (4), delle cui tavole imbandite un riflesso, si ritrova anche in quella di *Armide* che compare dal sottopalco.

Partecipano della stessa grandeur che si celebra nell'opera di Gluck, ed altrettanto attenti al cerimoniale aristocratico dell'apparire - dalla corte sempre più estesa alla scena e alle arti visive - sono, seppure considerino epoche diverse, gli allestimenti per le mostre la Magnificenza alla corte dei Medici del 1997-1998 a Firenze, per La Civiltà dell'Ottocento del 1997 a Napoli, per la mostra sulla Divina Eleonora del 2001 alla Fondazione Cini di Venezia.

Evidentemente fondamentale a delineare una intera stagione barocca, che compendia e anticipa sviluppi futuri ben oltre i limiti del "barocco razionalizzato" colto da Maurizio Fagiolo dell'Arco, Armide, coordina un insieme di allestimenti barocchi che la precedono. Tra questi si citano quelli per l'Orlando Furioso di Vivaldi, in scena al Teatro Filarmonico di Verona nel 1978, Ariodante di Händel alla Piccola Scala di Milano nel 1981, ripreso a Reggio Emilia nel 1982 e a Nancy nel 1983. Entrambi sulle musiche di Jean Philippe Rameau ed entrambi andati in scena nel 1983, vanno segnalati Les Indes Galantes al Théâtre Châtelet di Parigi e poi a La Fenice di Venezia, e Hippolyte et Aricie a Aix-en-Provence. Ancora su musiche di Händel, il Rinaldo in scena poco dopo, nel 1985, a Reggio Emilia evidenzia, nel Teatro Valle in quegli anni, un polo di riferimento importante "per la riscoperta godibile del grande teatro".

Con l'oratorio di Bach La passione secondo San Giovanni, allestito l'anno prima a La Fenice di Venezia, un'opera, considerata "l'un des plus beaux spectacles de Pizzi"(5), la luce e le pose plastiche dei corpi dei tre crocifissi richiamano direttamente alla mente la grande pittura tra Caravaggio e Rembrandt. Anche l'importante rilievo che ne *La passione* assumono i decori di altari e i carri barocchi, dicono della natura culturale ed estetica di una ricerca al cui vertice sta sempre *Armide*; ma è nell'uso dello spazio, espanso dal palcoscenico all'intera platea de La Fenice, che leggiamo un bisogno nuovo. Quello stesso, che ha indotto Pizzi a creare la passerella di prolunga tra il palcoscenico e il pubblico - racchiudendo nello spazio intermedio l'orchestra - al Rossini Opera Festival di Pesaro per *La pietra del paragone* del 2002 e per *Le nozze di Teti e Peleo* del 2001. Soluzioni spaziali da considerare i precedenti più prossimi dei lavori di restauro, sempre voluti da Pier Luigi Pizzi, del palcoscenico dello Sferisterio di Macerata; oggi rialzato rispetto a quello precedente, per assecondare nuove esigenze tecniche, ed esteso in profondità per cento metri, così da facilitare i movimenti di masse, che quest'anno con *Aida* sono arrivati a contare centocinquanta persone in scena.

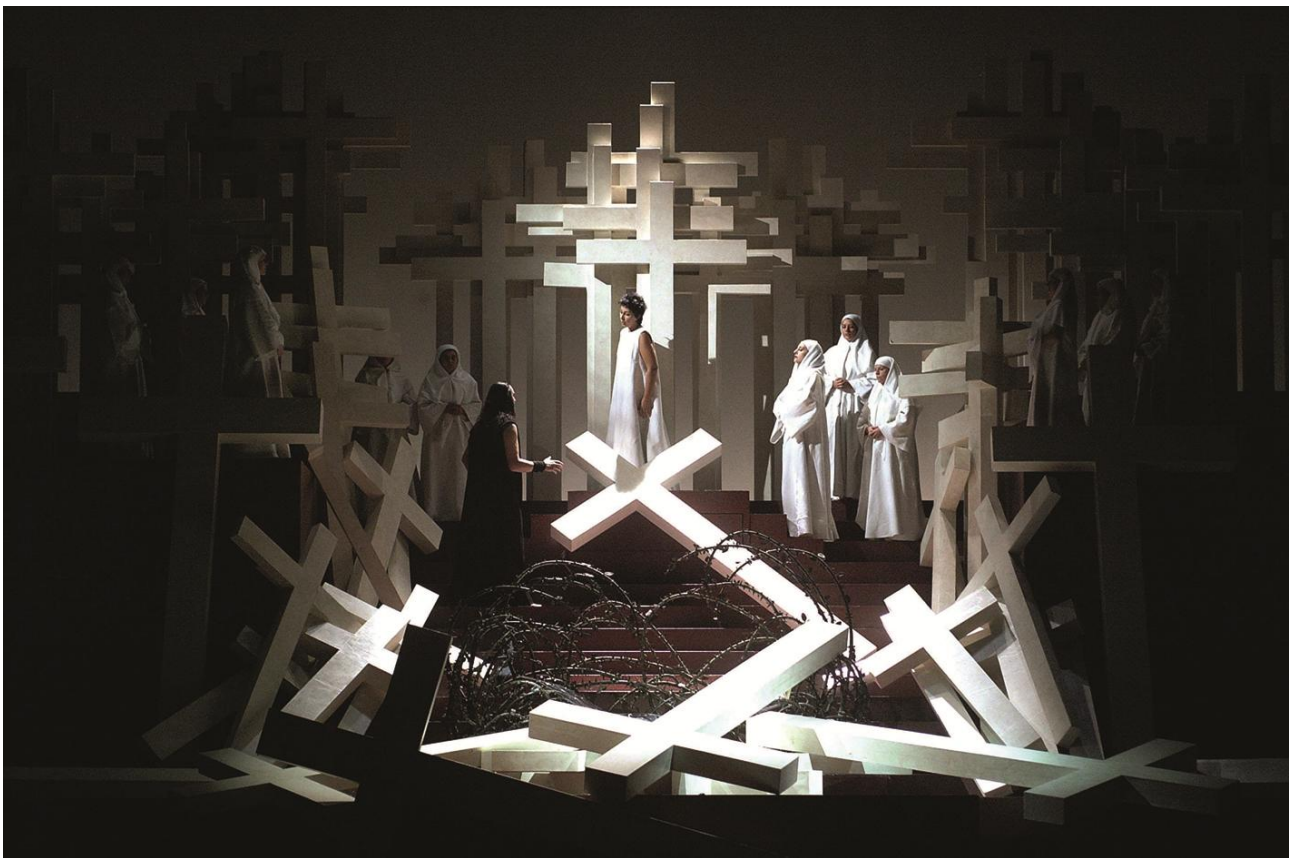
Anche ne *Le nozze di Teti e Peleo*, ultima tra le opere barocche di Pizzi prese in esame, è ancora l'eco di *Armide* a dirigere giostre e trionfi di questa fiaba musicale di Rossini, la cui sontuosità grandiosa, già si confronta però con l'aulicità solenne di Jacques Louis David, nell'apoteosi, di gusto evidentemente napoleonico, del matrimonio di Teti e Peleo.

E con David entra in scena il pensiero illuminista della cultura europea - di cui partecipa anche Gluck, sebbene in maniera moderata -, in quegli anni condiviso dalle menti più avanzate. L'architetto Ennemond Petitot di diritto si colloca tra esse, col progetto del Parco Ducale di Parma, in cui realizza in quegli anni un raro esempio, interno ad un'area urbana, di giardino alla francese di proporzioni armoniche. Pizzi per il giardino di *Armide* progetta lo spazio cartesiano di un labirinto geometrico.

Il principio che presiede l'idea di "natura artificialis", lo porta ad usare il coro espungendolo di ogni significato umano. Con effetto visivo straordinario, solo le teste dei cantanti compaiono dalle siepi, adorne di copricapi tali da farle sembrare adeguato completamento arboreo del "giardino razionalizzato" di *Armide*. Questo giardino, nuovo nelle soluzioni che coglie dall'architettura neoclassica, introduce nel progetto scenografico un'idea più radicale. L'opera di Gluck, si è visto, coordina in modo chiave un ventennio di allestimenti teatrali ed espositivi d'ispirazione barocca. Ma il giardino d'*Armide*, che è spazio della mente, ordinato dai precisi tracciati di Petitot - Pizzi nel 1997, dopo *Armide*, cura l'allestimento della mostra: *Petitot: un artista del Settecento a Parma* -, enuclea dal contesto dell'opera una sua nicchia, indicativa di ricerche future.

Molto prima che nel giardino di *Armide*, un sentore delle soluzioni spaziali e dei decori innovativi del Petitot, si ritrova nella *Semiramide* di Rossini in scena nel 1980 al Festival di Aix-en-Provence. Se nella forma triangolare ideata da Pizzi per il tempio alle spalle di Arsace, si ravvede un modello canoviano - sempre più privato di ogni attributo plastico nel passaggio da qui alla sua reinvenzione nel tempio di Iside nell'*Aida* di Gasparon a Macerata - i costumi di *Semiramide*, rivestendo personaggi irrigiditi in pose statuarie, realizzano invece appieno i modelli tridimensionali suggeriti dall'architetto Petitot nelle sue tavole sulle *Mascarades à la greque*.(6)

Con *Thaïs* di Massenet, una comédie lyrique andata in scena la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1894, entriamo nell'ambientazione decadente d'ispirazione orientalista cara alla cultura tardo ottocentesca. In essa, va cercata la fonte del romanzo di Anatole France, a cui risale l'atmosfera di un'Alessandria grecizzante, che si coglie nel libretto di Gallet. In *Thaïs*, nella danza ad Afrodite le pose plastiche dei ballerini evocano stilizzazioni di dei ed eroi della pittura vascolare greca, in quegli anni motivo d'interesse anche per il nuovo corso dato alla danza moderna da Isadora Duncan.



Thaïs by Jules Massenet
artistic direction, sets and costumes by Pier Luigi Pizzi
Venice, Teatro Malibran, 2002

La trilogia di Pizzi realizzata tra il 2002 e il 2004 per il teatro Malibran, che oltre a *Thaïs* comprende *Les pêcheurs de perles* e *Le domino noir*, rinsalda nuovamente l'attenzione di questo artista verso il teatro europeo, i cui soggetti esotici e fiabeschi, all'epoca particolarmente amati in Francia, traevano spunto nei romanzi d'avventure, nella letteratura decadente e dai nuovi scenari proposti dalle Esposizioni Universali. Non è fortuita, si crede, per il mistero e la sensualità conformi a quanto richiedeva all'Oriente l'immaginario tardo-ottocentesco, la rimessa in scena de *Les Pêcheurs*, dopo vent'anni di oblio, proprio durante la prestigiosa Esposizione Universale di Parigi

del 1889. Da queste tre opere si possono trarre numerosi spunti che si intrecciano con Macerata: il nuovo impulso dato alla danza per sottolineare momenti di grande suggestione visiva e psicologica, un filo rosso che stabilisce un ponte tra le fiabe de *Le Pêcheurs* e *Turandot*, attraverso il velo bianco che cela agli sguardi la purezza della sacerdotessa Leila, e quelli rossi, in duplice strato, tra i quali appare *Turandot* nel I atto; la scelta di opere raramente andate in scena come *Le domino noir*, allestita in uno splendido Déco, antefatto del cabinet rosso in lacca cinese da Expo 1925 del fondale plastico della *Turandot*. La preferenza accordata dal Malibrán di Venezia a *Le domino noir*, - raffinatissimo nell'ispirazione a Behrens e alle cappe di Erté e Poiret negli abiti talari delle suore del III atto -, non si distanzia da quella che al teatro Lauro Rossi di Macerata ha portato, tra il 2005 e quest'anno, testi di grande finezza come *Les mamelles de Tirésias*, *Le bel indifférent* e la lettura in tedesco per cantanti ed orchestra della citata *Turandot* di Ferruccio Busoni. Anche il rigore filologico di Pizzi nei confronti del testo, di cui solitamente privilegia la stesura drammaturgica originale, rimette in circuito il decennio di allestimenti e regie che si considera, riconducendoci ad *Armide*. La reintegrazione fatta nell'opera di Gluck del IV atto, solitamente tagliato in quanto "incidentale rispetto allo sviluppo drammaturgico principale", è del tutto coerente all'operazione svolta con *Les contes d'Hoffmann*, andata in scena a Macerata nel 2004, seguendo la "versione tradizionale" del 1907 comprensiva del IV atto. Una coerenza che non si discosta neppure dalla logica adottata a Pesaro per il *Tancredi* di Rossini del 1999: un melodramma eroico riportato all'altezza delle premesse volteriane che lo avevano ispirato attraverso l'integrazione al testo del suo originario finale tragico. Il nitore progettuale di *Tancredi*, (7) architettura che è spazio ma anche luogo della ragione razziocinante, insieme a *Il Flauto Magico* per l'Opera di Roma del 2001, si sono visti come i precedenti autorevoli del viaggio verso la conoscenza, simbolicamente espresso dalle opere scelte per la Stagione 2006 dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. Il pensiero illuminista della tragedia *Tancredi* che ispira il *Tancredi*, guida anche il percorso sapienziale d'ispirazione massonica intrapreso da Tamino per raggiungere la luce. Codificato nel dettagliato cerimoniale d'iniziazione di I grado a cui i nuovi fratelli venivano sottoposti entrando nella Loggia, ricostruito fedelmente da Pizzi con l'aiuto di Guido Biscuolo, *Il Flauto Magico* messo in scena a Macerata restituisce all'opera tutto il significato didascalico attribuitogli da Mozart. La ricerca della verità in un ordine superiore, raggiungibile unicamente accettando le prove necessarie a conquistarla - questa nella sintesi è l'ossatura portante de *Il Flauto mozartiano* -, unifica nell'unico progetto tutte le opere in cartellone a Macerata. Il *Thamos*, intimamente legato a *Il Flauto* e che ne precede la stesura, sancisce e ufficializza la fede massonica di Mozart entrato a far parte della Loggia de *La Beneficenza* di Vienna nel 1774. Anche in *Aida* il fondale a piramide della scena a cui si è accennato, con la sua porta d'accesso allusiva alla soglia, limite di passaggio verso livelli trascendenti, si presta a non poche allusioni al canoviano monumento funebre di Maria Cristina d'Austria, il cui progetto improntato di simboli ripresi "dall'arte muratoria", si ascrive agli ideali massonici condivisi dallo stesso Antonio Canova. Sempre nell'opera verdiana un'altra soluzione registica di Massimo Gasparon per sottolineare visivamente gli aspetti progettuali del tempio, è quella adottata per le coreografie degli armati egiziani, i cui movimenti incrociati delle lance si aprono unendosi a compasso facendo quadro a chiusura del II atto. Di grande interesse è la scelta della direzione artistica di Pizzi nell'inserire a controcanto della *Turandot* di Puccini, la meno conosciuta *Turandot* di Ferruccio Busoni, la cui distanza dal musicista lucchese non si misura unicamente nella maggiore aderenza di Busoni al testo della fiaba gozziana.

In linea con le direttive del progetto maceratese si muove anche la *Turandot* pucciniana: in essa la complessità psicologica dell'eroina prende le luci e le ombre del travaglio della sua anima divisa tra i sentimenti opposti dell'odio e della passione. La dea Kannon, assisa sulla porta centrale del fondale plastico di gusto Déco alla Schliepstein della scena, simboleggia l'attitudine alla compassione di questa divinità femminile cinese, il cui voto fu quello di non raggiungere il Nirvana fino a quando avessero ancora vagato anime in pena. Le entrate e le uscite di scena di *Turandot*, il cui percorso catartico di redenzione attraverso l'amore è come se venisse emblematicamente guidato dall'ala protettrice di questa dea, avvengono prevalentemente attraverso questa porta;

un'altra soglia come lo è quella del tempio di Aida, a rimarcare il raggiungimento di una visione superiore, reso possibile solo attraverso la necessaria purificazione. In Turandot esso è simbolicamente suggerito dal passaggio di colore dei suoi costumi dal rosso al bianco dell'abito del III atto, e dalle luci richieste da Pier Luigi Pizzi al light-designer Sergio Rossi, che con una gamma sapiente di rossi e viola interpretano e sottolineano l'orrore provato dal popolo cinese e i movimenti di massa, ricordandoci, a volte nei colori, i tramonti sul Me-Nam dipinti da Galileo Chini durante il viaggio in Siam. In questo excursus su Pizzi, Turandot riveste un ruolo rilevante per la moderna concezione messa in atto di soluzioni visive e registiche di notevole impatto e spessore culturale. Le coloriture drammatiche dell'opera ricevono maggiore enfasi dall'uso delle luci: grandiosi, nell'alludere alla natura crudele della principessa, gli effetti di colatura di sangue sulla scena nel I e nel II atto, e bellissima risulta la processione delle lanterne, che in due ali, sfilano sull'intero palcoscenico. In essa il ricordo delle sfilate notturne della festa delle lanterne del Bauhaus, si alterna a quello dei palloncini che invadevano la scena di un'altra Turandot di Pizzi del 1969(8), per la regia di Squarzina. Anche la morte di Liù trova nella luce il giusto epilogo, nello stacco nettissimo nel finale tra il buio in cui è confinata metà della scena, e il colore livido che illumina di solenne compostezza l'altra parte dello spazio riservata all'azione: sollevato il feretro, la lunga processione accompagna silenziosa fuori scena la fanciulla sacrificatasi per amore. Ma un altro amore, finalmente vissuto, è quello di Turandot, le cui spezzature vocali di coloritura fauve, inclini ad innovazioni canore non diverse da quelle che si riscontrano nei quadri di Chini, sottolineano del personaggio la stessa problematicità esistenziale comune alle nuove eroine del melodramma tardo-ottocentesco. Il sentimento finalmente appagato tra Turandot e Calaf mette in moto soluzioni registiche di grande e moderna partecipazione emotiva. Siamo ormai lontanissimi dall'algida astrazione dell'amore intonata da *Le plaisir* in Armide, il cui stile aulico convertiva il piacere nel modello normativo dell'estasi accettato dalla cultura del tempo. Gli abbracci tra Turandot e Calaf comunicano invece il sentimento di una vera passione. Il modo in cui lui la stringe e solleva in preda alla gioia, al quale Turandot si abbandona finalmente felice - bellissima a piedi nudi e di una eleganza senza orpelli, aureolata dei soli lunghissimi capelli sciolti -, fa di lei un personaggio attuale che travalica i limiti del Novecento. Anche in Aida la regia di Gasparon fa luce sull'amore tra la schiava etiopica e Radamès, aprendo e chiudendo l'opera con il lungo abbraccio tra i due. Il sacrificio di Aida fa percepire a Radamès la strada di una nuova consapevolezza che cercherà da solo, come indica nel finale la scena che fa quadro su lui, visto di spalle con le braccia alzate verso il tempio di Iside. Al contrario, in Turandot, la morte di Liù consente ai protagonisti di percorrere insieme, analogamente a quanto avviene con Tamino e Pamina ne *Il Flauto*, il cammino spirituale dell'ascesi, il cui premio è la luce e la conoscenza dell'amore universale. Un valore che nel suo essere senza confini, coinvolge dell'amore gli aspetti più bassi, risolti nel binomio seduzione-perdizione, come quelli più elevati, accessibili unicamente a coloro che tendono all'amore puro e assoluto. Interna a questa logica, peraltro tema conduttore del viaggio verso la luce che ha ispirato il Festival di Macerata del 2006, si muove anche questo saggio, nel quale le opere scelte svolgono un racconto dallo snodo circolare. Iniziato con Armide, "la maga che strega per sempre chi la guarda", ma dai cui incantesimi Renaud si libera predisponendone la fine, si conclude, per ricominciare idealmente subito dopo all'infinito, con Turandot. La crudeltà sanguinaria della principessa non ha gioco nello scontro con Calaf contro il quale non riesce a vincere, rimanendo lei stessa vinta dal suo sentimento, molto più forte dell'odio che le imprigionava il cuore.

Note:

- 1) Dell'interesse di Pizzi per la pittura contemporanea, nato frequentando, oltre gli studi di architettura l'Accademia di Belle Arti di Brera, riferisce Maurizio Fagiolo dell'Arco ricordando gli anni romani dello scenografo tra il 1950 e la fine degli anni 1960. Gli incontri con gli artisti di piazza del Popolo, e non solo, ampliarono l'orizzonte della sua collezione contemporanea, già ricca di importanti tele di maestri del Novecento, delle

nuove acquisizioni di Schifano, Fabrizio Clerici, Vespignani, Lorenzo Tornabuoni, frutto di incontri e passioni culturali condivisi. Anche la collezione contemporanea di Pizzi, parimenti all'altra prestigiosissima che possiede di opere sei-settecentesche, trasferisce nei dipinti scelti tra Metafisica, stile Novecento, e gli smalti di Schifano, il gusto collezionistico, che secondo Antonio Paolucci, e da me ampiamente condiviso, appartiene unicamente alla "categoria regale dell'amatore puro": M. Fagiolo dell'Arco, Un "Grande stregone" amico della pittura, in "La Collezione Pizzi. Una Quadreria del Seicento" (catalogo della mostra), Parma 1998, p.104; A. Paolucci, Come in uno specchio, in "La collezione Pizzi" cit..

- 2) A. Triola, A colloquio con Pier Luigi Pizzi, in "Armide" (catalogo di sala), ed. Teatro alla Scala, Milano 1996, p. 114.
- 3) La collezione d'arte di dipinti del Seicento-Settecento europeo di Pier Luigi Pizzi, scelta con occhio attento a qualità e bellezza, compendia l'universo estetico e culturale dell'artista ricreato dai suoi allestimenti teatrali barocchi. Esaltato in Armide con particolare rilievo, l'interesse per la pittura negli ambienti scenografici di Pizzi ottiene evidenza molto prima del costituirsi delle sue collezioni di arte antica e contemporanea. Già ne L'avaro di Goldoni, in scena nel 1951 alla Fenice di Venezia quando era giovanissimo, Pizzi, comunicava il vizio dell'avarizia che affligge il personaggio della commedia, facendogli coprire i quadri della sua casa con pesanti cortine, in modo da preservarli dalla minacciosa rovina rappresentata dalla luce. Molto più spettacolare nelle proporzioni, risulta invece l'effetto dei grandi quadri chiusi in cornici dorate "tra gli spazi grigi dei muri" che calano dall'alto nel I e nel II atto del Nabucco di Verdi, per il Maggio Fiorentino del 1977. Il piacere che Pizzi trae dalla pittura, si coglie intatto anche negli allestimenti delle grandi mostre, alcuni dei quali oggetto anche di questo saggio, attentissimi a restituire lo spirito del tempo in cui vivevano le opere, ricostruendolo sulle fonti iconografiche fornite dalla stessa pittura e delle arti visive. I dipinti della collezione antica di Pier Luigi Pizzi sono stati esposti a Parma nel 1998, e nel 2000 in Corsica al Musée Fesch. Notizie sulla collezione in: La collezione Pizzi. "Una Quadreria del Seicento" (catalogo della mostra) cit.; "Les Arts en Scene. Una Quadreria del Seicento" (catalogo della mostra- Ville d'Ajaccio, Musée Fesch), ed.FMR, Milano 2000. Approfondimenti sugli allestimenti citati in questa nota in: "Pier Luigi Pizzi alla Fenice" (a cura di M. Ida Biggi), Marsilio ed., Venezia 2005. p.18; "Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro" (a cura di L. Arruga), Allemandi ed., Torino 2006.[ricco apparato iconografico sul Nabucco nelle pp.85-93].
- 4) Da questa mostra in cui "finto e verosimile si alternavano alla verità dei preziosi vasellami e delle decorazioni fastose" (M. Fagiolo dell'Arco) spicca evidente il piacere intellettuale della messa in scena del cibo codificato nelle corti europee. L'attenzione rivolta da Pizzi nell'apparecchiare le tavole secondo il sontuoso modello fiammingo delle tavole imbandite, si ritrova nelle "straordinarie tavole apparecchiate" della mostra di Firenze del 1997 sulla Magnificenza alla Corte dei Medici. Con maggiore sobrietà, conformandosi alla misura dello stile neoclassico, sono invece addobbate le tavole della mostra sulla "Civiltà dell'Ottocento", tenuta a Napoli anch'essa nel 1997. Sulla mostra di Versailles notevole documentazione in: "Versailles et les tables royales en Europe: XVII ème - XIX ème siècles: Musée national de châteaux de Versailles et de Trianon", Paris 1993.
- 5) D. Fernandez, Pizzi le Magnifique, in "Les Arts en Scene" cit., p.11.

- 6) References to the operas in Rossini's "serious repertoire", specifically the *Semiramide* of 1980, are given by Lorenzo Arruga, who attended the first night of Aix-en-Provence. Of this legendary evening he says: "At the first performance, the rain fell during the duet by *Semiramide* and *Arsace* in the second act. The stage area, though covered, became waterlogged, but we knew immediately that the show would go on. A heavy, incessant rain drenched those of us out in the open, but no-one ran for shelter. It felt as if we were all an allegory of the music." Arruga's account, from which this passage on *Semiramide* is taken, neatly summarizes Pier Luigi Pizzi's entire artistic career from its beginnings to the present day. The book from which this passage is taken, richly illustrated and subdivided into topics related to various themes, at last providing us with a chronologically complete spectrum of Pizzi's stage productions, constitutes an indispensable reference source that is no longer fragmentary on this Milanese director-designer's stage productions: "Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro" (curated by L. Arruga), Marsilio ed., Torino 2006.
- 7) Pizzi's sets for *Tancredi* for the Rossini Opera Festival in Pesaro number three. In the first two productions – the first staged in 1982 in neo-Gothic style, resplendent with its transparent glass panels, the second produced in 1991, immersed in an atmosphere of Medieval jousting tournaments – the corresponding architecture of the sets is appropriate to the two different finales with a happy ending written by the author. The 1999 production, in favouring the tragic finale of *Tancredi* as conceived by Rossini from the archive of Count Lechi consequently inspires Pizzi to design scenery that conforms to the moral significance that underpins the work. Information and photographs illustrating the sets from 1982 and 1991 in "Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro" quoted, p.229; pges. 256-259.
- 8) 8. Reference material, previously given by Arruga in another critical analysis on Pizzi's theatre productions between 1960-1980, is further developed by the author in the quoted "Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro", p. 122.
- 9) 9. The note made by Cristiano Veroli in his paper held on 30 July with as its theme the two productions of *Turandot* billed this year in Macerata, underlines Fauvist colourings in the fragmented vocalizing in Puccini's *Turandot* that are close to the painted art form. An observation which is highly relevant if one thinks of the Fauvist colours, between Symbolism and Déco, of Galileo Chini. Chini's interest in a fabulous Orient increased following his travels in Siam, which influenced his entire artistic output. It was precisely for this reason that Puccini chose him to design the La Scala production, which Chini's untimely death prevented him from seeing, of his *Turandot* staged in 1926.