



PIER' ALLI FULL IMMERSION NELL'ALLEGORIA DEL TEATRO TOTALE

di Ivana D'Agostino

Convinto epigono delle innovative idee di spettacolo totalizzante pionieristicamente sostenute da Richard Wagner, e di cui non casualmente si fecero promotori gli artisti della prima e della seconda avanguardia, lo scenografo costumista regista Pier Luigi Pieralli, in arte Pier'Alli, inizia la sua ricerca teatrale alla fine degli anni '60 del secolo scorso. La qualcosa anch'essa non dovrebbe apparire incidentale se si considerano i suoi studi di architettura di quegli anni, avvalorati dall'idea, appunto, di teatro come full immersion assoluta: un'idea che, condivisa spesso dalle ricerche teatrali più innovative e dai laboratori universitari dell'epoca, lui deduceva inoltre dal metodo Stanislavskij importato in Italia da Tatiana Pavlova, di cui seguiva le lezioni, e che lo insegnava alla Scuola d'Arte drammatica del Piccolo Teatro di Firenze – una propaggine toscana di quella di Milano –, che certamente si rivelò sostanziale per il gruppo sperimentale Ouroboros costituito da Pier'Alli nel 1968.

Direi fondamentale, capace di segnare un filo rosso di coerente continuità da qui ai successivi traguardi della sua ricerca verso la scrittura drammaturgica e l'uso del linguaggio cinematografico in scena, si pone l'opera contemporanea *Morte della geometria* – in cui lui compare anche come mimo, oltre che esserne il regista e l'ideatore dello spazio scenico –, scritta da Giuliano Scabia nel 1972, l'anno successivo alla morte dell'artista Paolo Scheggi a cui è dedicata, e andata in scena a Firenze nel 1975.

Significativa si è detta in quegli anni la convergenza della ricerca sperimentale tra arti visive e scena, tant'è

che la modularità delle opere di Scheggi venne utilizzata proprio come astrazione di uno spazio scenico, in *Visita alla prova dell'isola purpurea*, commedia di Michail Bulgakov, rappresentata al Piccolo di Milano con la traduzione di Giuliano Scabia, poeta, narratore e drammaturgo considerato un «viandante del tempo sospeso».

Considerazione rilevante, questa, se si valuta il portato innovativo di questo genere di produzione letteraria, coerente a contigue ricerche musicali che perseguono obiettivi simili, affini, gli uni e gli altri, agli esiti ambientali perseguiti della coeva ricerca astratta, tra Spazialismo di Lucio Fontana, concettualismo, arte Programmata e Cinetica, così da rendere sempre più labili i confini tra le arti: l'uso della performance, del video, della parola come suono puro, dello spazio inteso in senso assoluto, della luce come espressione simbolica, delle potenzialità strutturali e dinamiche della linea che costruisce nuove architetture spaziali, sono gli esiti di un nuovo linguaggio moderno, verso cui Pier'Alli naturalmente si orienta, tanto più, che lo spazio per lui, che è anche architetto, rappresenta l'insieme con tutto ciò che vi è in essere.

Ed è così, appunto, in *Morte della geometria*, dallo spazio ordinato, strutturato seguendo direttrici spaziali longitudinali e trasversali.

I corpi stessi degli attori sono linee dinamiche che mutano continuamente la percezione dell'insieme. Si è detto a questo proposito, si sono fatti confronti, con lo spazio neoplastico di Mondrian, a cui andrebbero aggiunte le riflessioni sul laboratorio teatrale del Bauhaus, sul costruttivismo russo, la conoscenza dei ballerini sui trampoli di Schawinsky e della Danza delle verghe di Manda von Kreibitz: tutte esperienze fondamentali alla nascita di uno spettacolo di assoluto rigore formale come questo, memore, a mio dire, anche della ricerca di François Morellet, artista visivo francese di quegli anni tra i più importanti del dopoguerra, le linee delle cui opere proiettate nello spazio per creare reticoli percettivi sempre nuovi per l'occhio dello spettatore, presentano non poche assonanze con i gesti disegnati in forme geometriche dai corpi degli attori e dei mimi di *Morte della geometria*.

Un modo raffinatissimo e concettuale, astratto dunque, di costruire lo spettacolo che Pier'Alli utilizza ancora oggi, epurandolo, come è ovvio, degli aspetti più radicali dell'avanguardia di quegli anni, accrescendolo, nel tempo, delle innovazioni del linguaggio cinematografico e delle nuove tecnologie digitali, ma mai, allora come oggi, interessato ad ottenere risultati visivi realistici, per perseguire sempre, e comunque, l'idea di «immergere il palcoscenico in una Allegoria assoluta». Allegoria assoluta che implica anche la ricerca sulla parola e la possibile integrazione tra essa e la musica.

Gabriella Bartolomei, la «Grande Attrice» per definizione di Sylvano Bussotti, interpreta *Signorina Giulia* di August Strindberg con la regia di Pier'Alli nel 1972, ed è presente, sempre come interprete di Giulia, nella riscrittura di *Giulia round Giulia* fatta dal regista nel 1980 avvalendosi delle musiche di Sylvano Bussotti, che le compose anche per la messa in scena di *Winnie, dello Sguardo* del 1978, con la Bartolomei qui interprete della *Winnie* di Samuel Beckett.

La messa in scena, tratta dal paradossale, e bellissimo, *Happy days* beckettiano, a lungo stroncato dalla critica – sebbene, poco dopo, nel 1982 lo rappresentasse anche Giorgio Strehler – identifica in Pier'Alli, secondo Bussotti «il massimo creatore teatrale, non ufficiale, del nostro bel paese», che proprio con questo spettacolo va delineando alcuni elementi portanti della sua ricerca. Se, come è evidente, quest'opera segna il superamento del divario tra opera teatrale e opera musicale, determinando la premessa per sperimentazioni analoghe con Salvatore Sciarrino, autore delle musiche di *Vanitas* e del *Lohengrin* tratto da Jules Laforgue – collaborazioni che Pier'Alli inizia a breve, tra il 1981 e il 1983, alla Piccola Scala di Milano –; c'è però anche da dire, che certe scelte sceniche surreali di *Winnie, dello Sguardo* si ritrovano ancora in questi due allestimenti.

L'apparente incongruenza in *Winnie* della lente con cui il personaggio Sguardo, in abiti magrittiani scruta la protagonista con cui condivide uno spazio assolutamente kafkiano, proietta l'analogo paradosso sul pianoforte di *Vanitas*, la cui tastiera, lunga quanto l'intero boccascena, inquadra proiezioni tridimensionali di vanità, appunto, seicentesche – strumenti musicali, nature morte, reperti classici –, caduche come lo sono le loro immagini riflesse. Anche in *Lohengrin*, dove ancora alla Bartolomei è

affidato di risolvere il personaggio di Elsa con vocalità e gestualità di perfetta eleganza, l'atmosfera onirica che permea l'intera opera di Sciarrino, si risolve nel grande letto, spazio del sogno, che si distende sull'intero golfo mistico, dal quale, di volta in volta, uno alla volta, emergono i musicisti per suonare.

Sempre in quest'opera si enucleano modalità della ricerca che stabiliscono rimandi ad altre soluzioni affini affrontate da Pier'Alli in altri allestimenti e spettacoli, in quel continuum di richiami e citazioni, di cui si è detto, che dà coerenza alla sua intera sperimentazione.

Lo spazio geometrico, assoluto, essenziale, calcolato su direttrici spaziali ortogonali, originate dall'incipit di *Morte della geometria*, è presente anche in *Erwartung*, una delle opere della trilogia, insieme a *Pierrot Lunaire* e *Die Gluckliche hand*, di Arnold Schönberg, in scena alla Scala di Milano nel 1983.

Ma lo spazio può avere anche uno svolgimento circolare. «*San le table [rotonda] le drame de Giulia n'aurait sans doute pas existé car cette table implique des coutumes et des comportements*»: così il regista individua nella circolarità di un'azione che ripercorre sé stessa – peraltro così suggerita anche dal titolo *Giulia round Giulia* – la ritualità di comportamenti archetipici e sacrali eternamente ripetuti, che se trasgrediti, non possono che portare all'annientamento e alla morte.

Sarà così anche per *Carmen*, la cui uccisione per gelosia, nell'allestimento per il Teatro dell'Opera di Roma del 2006 avviene nello spazio circolare dell'Arena di Siviglia. Circolare è tuttavia – e così torniamo a *Lohengrin* – anche lo spazio-tempo dell'occhio in cui Elsa proietta le sue visioni, i suoi sogni premonitori su *Lohengrin*. Dipinto con la luce in un'epoca in cui esisteva solo la luce elettrica, fu spettacolo di grande successo; e profetico, si potrebbe dire, data la considerazione di Salvatore Sciarrino come «il Debussy della nuova musica» per gli esiti di poi, quando, meravigliosamente dipinto con la luce, che le nuove tecnologie consentivano di realizzare anche in teatro – si pensi agli spettacoli di Lanterna Magica a Praga –, Pier'Alli, mise in scena nel 1996 il suo splendido *Pellèas et Melisande* all'Opera di Lille, così adeguatamente simbolista che certamente sarebbe piaciuto allo stesso Claude Debussy. Anche in *Pellèas* è circolare lo spazio del cerchio luminoso, uno sguardo ideale, che muovendosi sulla scena rivela come una lente – il riferimento a *Winnie*, dello sguardo credo sia pertinente – frammenti del castello di Arkël, della torre di *Melisande*, visti come emblemi ectoplasmici assoluti di luoghi evocati dalla musica. Maturata nell'ambito del melodramma, un nuovo percorso dato al suo lavoro nel 1983 con *L'elisir d'amore* per La Fenice di Venezia, questa superba esperienza teatrale si rese possibile per la messa in campo dell'innovativo supporto cinematografico: un espediente narrativo aggiunto, che amplificando la percezione spazio temporale dello spettacolo, proietta l'opera al di là di ogni apparenza sensibile.

Iniziata nel 1986 con l'opera incompiuta di Debussy, *La chute de la maison Ucher*, ispirata ad Edgar Allan Poe la nuova avventura che amplifica le risorse dello spazio teatrale col supporto linguistico cinematografico, essa trova grandiosa applicazione in *Der Ring des Nibelungen*, la Tetralogia di Richard Wagner messa in scena al Comunale di Bologna dal 1987 al 1992. Le visioni simboliche evocate dal mondo wagneriano, – così pensate, del resto, pionieristicamente da Adolphe Appia –, rese possibili per l'uso del linguaggio cinematografico che le dota di quella svaporante e suggestiva indefinitezza suggerita dalla musica, raggiunge qui quella perfetta fusione così auspicata dal teatro totale di Wagner, in quegli anni portata a così altri livelli solo da Jovef Svoboda, e da Pier'Alli.

Egli inventa, di grande bellezza per il suo *Oro del Reno*, un efficace sistema coassiale che rende indissolubile il nesso tra la Rocca del Walhalla e la sonda che perfora gli abissi scavati alacramente dai nani, in ciò prefigurando l'inevitabile crepuscolo degli dei, determinato da quel mondo acquoreo, e sotterraneo.

Conclusa la sostanziale esperienza della Tetralogia con *Die Walküre, Siegfried e Il crepuscolo degli dei*, con *Tristan und Isolde*, in scena al teatro dell'Opera nel 2006, si prefigge traguardi ancor più avanzati per interpretare il teatro musicale – Pier'Alli distingue tra melodramma e teatro musicale, facendo corrispondere a quest'ultimo solo quei casi eccelsi di perfetta corrispondenza tra testo e musica, come nel caso di Wagner, musicista e librettista insieme –, attraverso la più totale «globalizzazione delle arti plastiche e cinetiche contemporanee sotto l'egida di una musica che agisce nel senso totalmente dinamico della visione».

I sentimenti ineffabili di *Tristano e Isotta*, amanti immortali uniti oltre la morte, trovano adeguata rispondenza nella musica di Wagner, e nella purezza astratta, e illimitata, degli spazi-territori della mente ideati dallo scenografo-regista come luoghi universali del sublime.

Anche la musica di Beethoven per il *Fidelio*, in scena nello stesso 2006 al Palau de les Arts di Valencia, si presta per l'uso delle nuove tecnologie, trovando nella digitalizzazione delle immagini computerizzate campi d'esplorazione sempre più immaginifici. Ambienti fortemente evocativi, tra carcere piranesiano ampiamente rivisitato e sale della tortura clustrofobiche, immettono Florestan nello spazio sempre mutevole, e labirintico, della prigione del II atto.

D'altronde, già nel 2001, la tecnologia digitale applicata alla resa dello spazio visivo dell'*Aida* per il Teatro Comunale di Bologna dava nuovo corso al linguaggio sperimentale di Pier'Alli. Dilatati gli spazi dell'opera verdiana in magniloquenti fughe prospettiche che inquadrano le scene in impaginati geometrici, essi, trovano adeguato riscontro nel linearismo essenziale dei costumi, così da rendere visivamente l'idea di un Egitto misterioso, e assolutamente spettacolare. Risultati simili di spettacolarità virtuale si videro anche nell'apertura delle "acque elettroniche" del Mar Rosso del *Moïse et Pharaon* allestito nel 2010 al Teatro dell'Opera di Roma.

L'amplificazione data alle potenzialità intrinseche delle immagini attraverso l'uso di nuove tecnologie – problema costantemente centrale nello sviluppo innovativo delle arti e della scena, tanto da coinvolgere nel tempo la fotografia, il cinema fino al video e alle odierne elaborazioni grafiche al computer in 3D – non poteva non intrigare un operatore culturale come il nostro, da sempre coinvolto in operazioni visive estranee alla mimesi tout court. Tant'è, che a ciò coerente, egli amplifica ulteriormente l'uso del digitale con proiezioni su tre schermi per l'opera contemporanea *Memoria perduta* di Flavio Scogna, rappresentata a Roma nel 2002 al Teatro dell'Opera. Visivamente grandiosa, rappresenta in modo epico il problema quanto mai attuale dell'emigrazione, e per esteso, la storia universale dei soprusi, dei diritti negati, delle fughe reiterate dagli uomini nei secoli alla ricerca della speranza, del giusto anelito al diritto e alla libertà. Molto belli sono anche i costumi che omaggiano Oscar Schlemmer inventati per i personaggi, che sulla scacchiera del potere, giocano i destini dell'umanità.

Un respiro altrettanto epico sostanzia il suo progetto visivo per l'*Aleksandr Nevskij*, tratto dal film di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn con musiche di Sergej Prokofiev, trascritte per lo spettacolo a Caracalla del 2012 in una suite in sette brani musicali, che rievocano momenti salienti della pellicola eseguiti in concerto. Pier'Alli, lui stesso dice, che fatta eccezione per la memorabile sequenza della "battaglia sul lago ghiacciato", pertinente al film, per il resto ha fatto prevalere sul tema svolto dall'*Aleksandr Nevskij* – di fatto una committenza staliniana anti nazista confezionata in maniera impeccabile dal grande regista russo – la creazione di «un mondo di pure forme simboliche».

Ed è ancora nel 2012, sempre nel disinteresse per una resa realistica dello spettacolo, che dia, invece, più incisivo senso alla valenza simbolica del sogno, che si muovono la sua regia e la progettazione scenica realizzate per *La metamorfosi* da Franz Kafka, su musiche di Silvia Colasanti per il Maggio Musicale fiorentino. Autore anche del libretto dell'opera, con questo spostando ancora più oltre l'idea totalizzante dello spettacolo da lui costantemente perseguita, le scelte fatte sul piano del segno scenico, lo portano ad ideare una parete-diaframma che dialoga con la scrittura, raccontando «gli umori interni della casa, le attrazioni e le repulse di entrambe le parti». È nello spazio-stanza di Gregorio, luogo della sua metamorfosi, che viene usata maggiormente l'elaborazione computerizzata delle immagini.

Con esse, si materializzano pensieri e allucinazioni del commesso viaggiatore in forme indefinite e sospese, in prospettive deformate e spezzate, come nel teatro

espressionista, dove, nel II atto, contribuendo a creare una angosciante precarietà percettiva, fluttuano anche i mobili della stanza di colui che, di fatto, si sta ormai trasformando in uno scarafaggio. Bellissime le luci che dipingono la scena.

Differenti – dice Pier'Alli – sono le scelte che qualificano l'allestimento scenico delle opere di Giuseppe Verdi – sebbene in *Aida* abbiamo visto un grande impiego d'immagini computerizzate – o di Vincenzo Bellini, la cui musica non trova adeguato supporto nelle tecnologie digitali, adattissime, invece, come ampiamente riscontrato, alle atmosfere e ai sentimenti suscitati dalla musica di Wagner, o di Beethoven. Motivo questo per cui, dove necessiti, prevale l'uso della scena costruita, e il pittore di scena riprende il suo posto di diritto.

Tra uragani e fatali premonizioni *Il pirata*, giovanile melodramma di Bellini in scena al Teatro delle Muse nel 2007, prende corpo dando voce alle struggenti melodie del musicista catanese. In un allestimento di grande compostezza formale, scandito da spazi ritmici alla Appia, classici e resi solenni da busti marmorei su colonne scanalate, inquadrato come un dipinto romantico, compare sullo sfondo l'immagine del vascello di Gualtiero in preda alle tempeste. Al contrario opera della maturità, e che conclude la vita di Bellini, *I Puritani*, allestiti nel 2008 per il Teatro Massimo di Palermo, intrecciano la storia d'amore di Elvira ed Arturo allo scontro politico tra i Puritani e gli Stuart, seguito alla decapitazione di re Carlo I. Per Pier'Alli lo scontro armato tra i due schieramenti determina il segno scenico forte con cui marcare l'intera opera. Spade, dunque, in scala macroscopica sono usate per delimitare la sala della rocca di Plymouth, comparando anche nello spazio visionario, e squadernato, della scena della pazzia, per essere riprese, inoltre, in modo allusivo, nella verticalità dei fusti delle piante del giardino "nei pressi della casa di Elvira", nel bellissimo fondale, dipinto per il III atto come se fosse un arazzo fiammingo. Bellissimo, e altrettanto dipinto in modo fortemente evocativo, è lo spazio arboreo della battuta di caccia della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, alla Scala di Milano nel 1992; risultando, invece, lontanissimo nel significato e nella forma, dal giardino malefico, come forgiato nei ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli, creato per il *Mefistofele* di Arrigo Boito del 1995 alla Scala di Milano.

Anche nel 1991 al Teatro La Fenice per il *Simon Boccanegra* di Verdi, egli privilegia la scenografia costruita, seppure da pochi essenziali elementi. D'impaginato ampio, come mostrano anche i bozzetti, con essenziali segni architettonici conferisce monumentalità solenne ai luoghi che fanno da sfondo alla storia di potere e intrighi, che ruota attorno al primo Doge della Repubblica di Genova.

Per tirare le fila su questo, mi si conceda, eclettico artista, versatile, interessato a forme di spettacolo complesse che coinvolgano l'intero sistema percettivo umano, nel solco di un'idea innovativa della scena, della musica, della parola e del gesto, che lo vedono così coerentemente impegnato dai suoi esordi, credo opportuno parlare della **Messa da Requiem** di Verdi, completata nella sua forma definitiva nel 2008 per il Teatro Comunale di Bologna.

Progetto visivo di ampio respiro assolutamente astratto, che esclude totalmente la presenza di personaggi, realizzato in toto col supporto di tecnologie digitali, concreta appieno l'idea di Pier'Alli di spazio visivo di pura luce. Esaltati nelle immagini i valori simbolici assoluti provocati dall'intenso pathos della musica, le forme trascendono la rappresentazione figurale, progredendo nel processo di "sottrazione visiva" equivalente al viatico dell'anima, che ascende purificata nella luce alla visione di Dio.

Ectoplasmiche, queste anime fluttuanti nella loro inconsistenza corporea, fatte di puri tagli luminosi, sarebbero certamente piaciute a Luigi Veronesi – sicuramente amato anche da Pier'Alli, oltre che da me -, i cui splendidi film astratti colorava a mano fotogramma per fotogramma, non disponendo, considerati i tempi, degli odierni supporti computerizzati. Credo Pier'Alli un degno erede di quella creativa stagione astratta, imprescindibile per gli esiti di poi.