



Il primo grande evento dell'estate musicale italiana sarà il *Don Giovanni* messo in scena da Zeffirelli all'Arena di Verona. Uno spettacolo che sigla una carriera operistica di lustro mondiale, che dura ininterrottamente da sessant'anni.

Il tratto di matita in attesa del suono L'umanesimo generoso di Franco Zeffirelli

di Stephen Hastings

«Siamo i superstiti di un mondo che fu. I grandi direttori e i grandi cantanti ci sono ancora – e la voce, in fondo, esprime tutto – ma l'opera è diventata un campo nel quale ciò che conta sono i puntigli culturali, non la necessità di raccontare una storia, un poema, un sogno, rapportandosi alla grande musica. È una scienza seria, l'opera. Che poi sia in crisi – che occorra svecchiare, rinnovare – non c'è dubbio. Io ho fatto le regie più azzardate, nell'impiego delle tecnologie moderne, e quelle più tradizionali, ma mai ho perso di vista il rapporto tra dramma e musica».

Con queste parole esordisce un Franco Zeffirelli che, a ottantanove anni, si appresta a mettere in scena, probabilmente per l'ultima volta, quel *Don Giovanni* che è stato per lui occasione di trionfi autentici (a Dallas, Londra, Vienna, New York, Roma...), ma anche di tormenti continui a causa di una drammaturgia che sembra sfuggire perennemente a una comprensione globale. Lo spettacolo vedrà la luce – il 22 giugno – all'Arena di Verona, che è stata il luogo teatrale d'elezione del regista-scenografo nell'ultimo quindicennio. Il nostro incontro ha luogo invece nella sala da pranzo della sua villa – le cui fondamenta raccontano una storia millenaria – nei pressi dell'Appia Antica. Una sala gradevolissima – le vetrate danno su un giardino lussureggiante, un camino ci scalda le membra e i cani entrano ed escono come veri padroni di casa – che si è trasformata ormai un secondo studio, con pile di libri e fogli da disegno disposti ordinatamente sul tavolo: «Siamo diventati un po' pigri – dice – un po' come gli animali che hanno la cuccia e il mangiare nello stesso posto».

È l'artigianale gesto del disegnatore che sta alla base dell'arte di Zeffirelli: non solo le scene ma anche i personaggi prendono vita direttamente dalle sue mani, in bozzetti che talvolta accendono la fantasia ancora più delle successive foto di scena con cantanti leggendari. Sfogliando il volume illustrato dedicato all'intera opera teatrale e cinematografica di uno dei più grandi narratori per immagini dei nostri tempi (si veda la recensione a p. 22), si viene catturati dalla capacità

di certi disegni, tempere e acquarelli di farci entrare subito nell'atmosfera specifica dei capolavori del melodramma. Sembrano già in attesa quegli interni tappezzati, tipicamente borghesi, dove si trama contro Don Pasquale (*Piccola Scala*, 1959), quella luce mattutina che riempie la dimora di Don Magnifico (una *Cenerentola* nella grande Scala, 1954), quel fastoso palazzo barocco immaginato per le imprese di Alcina alla Fenice (1960), quel desolato quadro della Barrière d'Enfer (*Bohème* alla Scala, 1963), quelle fisionomie schizzate per un *Falstaff* londinese del '61, quella sacra selva druidica filtrata attraverso il melos belliniano (*Norma*, Parigi, 1964), quell'assolutezza meridionale di una piazza arsa dal sole (*Cavalleria rusticana*, il Met, 1969) e quell'illuminazione da autentica *soirée* ottocentesca concepita per la festa di Flora (*La traviata* a Firenze, 1984).

In tutti questi spettacoli c'è il segno forte di una bellezza che va incontro ai suoni sprigionatisi dalla partitura e che si fonde con essi, accogliendo senza pregiudizi l'umanità delle figure che si muovono in scena. «Ho cercato di offrire nei miei spettacoli un'immagine piena dell'uomo» scrive il regista nella prefazione del libro (pubblicato da De Agostini nel 2010), e questo obiettivo si è realizzato con particolare completezza quando in scena c'erano interpreti vocali capaci di diventare protagonisti in modo totalizzante e autentico. Rimane quasi ossessivo, nella mente di uno Zeffirelli costretto a convivere ormai con un corpo ricalcitante e fragile, il ricordo di Maria Callas che «diventava uno spirito trasparente in funzione della musica». Quella trasparenza che talvolta – negli ultimi decenni – è venuta a mancare nel lavoro dello stesso regista-scenografo, quando ha voluto compensare, con una certa ridondanza d'effetti decorativi, la carenza di un nucleo forte sul piano della recitazione. Un limite che si avverte forse anche in quel film ispirato all'*Otello* verdiano di cui l'autore va orgoglioso, ma dove i volti e le voci di Domingo, Diaz e la Ricciarelli sembrano plausibili più che memorabili.

Il sentimento che ci domina oggi nei confronti di Zeffirelli è la gratitudine: pochi registi hanno sbagliato così poco (anche nella scelta delle opere da allestire) e hanno saputo osare senza sovrapporre in modo invadente la propria personalità alla drammaturgia musicale. Quei *Pagliacci* (nati a Roma nel 1992) ambientati in una città del sud nel tardo Novecento rimangono una lezione di teatro freschissima; quell'*Aida* intimista di Busseto (concepita nel centenario della nascita di Verdi) è stata la realizzazione straordinariamente riuscita di un sogno coltivato da molti; quel *Trovatore* areniano costruito, sempre nel 2001, intorno a «un'immensa macchina ferrigna, cumuli di spade, lance, bardature metalliche, per un Medio-

sovrastata dalla carica che veniva da masse attente, esuberanti, ma che non la stimolavano artisticamente. L'Arena è un teatro popolare e io non mi considero certo un aristocratico dell'opera. Mi piace quando il pubblico canta "La donna è mobile" insieme al tenore. Bisogna fare lo spettacolo anche per loro, mettere in moto la fantasia attraverso le immagini, permettendo allo spettatore di sognare mentre ascolta la musica. Adesso mi occupo di *Don Giovanni*, la più bella opera mai composta, ed è la prima volta che un'opera di Mozart viene presentata in Arena. Comprende ventidue arie e pezzi d'insieme, uno più bello dell'altro, con dodici cambiamenti di scena: una grande sfida dunque in uno spazio all'aperto».



evo scatenato e denso di leggende» mette a fuoco l'immaginario di Verdi e Cammarano in modo superbo, mentre la *Butterfly* allestita tre anni dopo nella stessa Arena – con la collina di Nagasaki brulicante di vita equivoca – è stata un *tour de force* commovente.

Per Zeffirelli l'Arena è «un caso limite, un paradosso dedicato a un tipo di teatro spettacolare sia dal punto vista musicale che da quello scenico, per attrarre un pubblico sempre più scarso purtroppo. Ora infatti c'è il rischio terribile che il musical prenda il posto della grande musica. In un certo senso l'Arena è straordinaria più di qualsiasi altro teatro. Ma persino la Callas, che fece diverse cose molto belle a Verona e poi sposò un veronese, non vi cantava tanto volentieri. Si sentiva

Nessun'opera ha accompagnato la carriera di Zeffirelli più a lungo di quella mozartiana. Il primo allestimento – al Teatro di Corte a Napoli – risale a cinquantasei anni fa. Fu un inizio importante con un cast non indegno (protagonista era Mario Petri), ma il ricordo che ne rimane è un po' amaro. «C'era un'atmosfera che non mi piaceva; la volontà presuntuosa di allestire *Don Giovanni* per dimostrare che la scuola napoletana è superiore a Mozart. Lo eseguirono in modo svogliato». Da allora il regista ha riproposto l'opera in quattro produzioni diverse. «Credo di aver fatto i migliori *Don Giovanni* mai visti», afferma con orgoglio, e chi – con Michael Aspinall – ha visto per esempio lo straordinario spettacolo londinese degli anni sessanta non trova nulla da eccepire in quest'affermazio-

ne. Ma se l'abitudine di rivisitare gli stessi titoli è un tratto tipico della carriera di Zeffirelli, non si può dire in questo caso che sia di una scelta meramente auto-celebrativa. Più volte, soprattutto nella sua autobiografia pubblicata da Mondadori nel 2006, il regista ha riflettuto sull'inafferrabilità dell'opera mozartiana. E ancora oggi si interroga sullo «spirito libertino di questo personaggio che nasce in una società fortemente cattolica, dove però i primi a dare il cattivo esempio sono i vescovi e i preti. Viene fuori questo superuomo che chiava tre volte il giorno. È grave, pesante come materia. Il tema dell'uomo a caccia di donne ricorre in Mozart, ma qui si tratta proprio di una sfida a Dio, all'aldilà. E tutto finisce in un'apoteosi invertita di punizione».

Quell'apoteosi – l'incontro fatale con il convitato di pietra – ci fa capire perché Zeffirelli, che non ha mai messo in scena altre opere mozartiane, torna ossessivamente su questo dramma giocoso. Il rapporto con il trascendente, e con la dimensione religiosa dell'esistenza, l'ha sempre affascinato, e la sua apertura in questo senso è sicuramente un punto di forza non solo in *Don Giovanni*, ma anche in tutti quei melodrammi ottocenteschi in cui l'infelicità della vita terrena viene mitigata dalla speranza di un riscatto dopo la morte. Zeffirelli non sente il bisogno di laicizzare i drammi che mette in scena, e nonostante il suo gusto per la polemica e la sua lingua ancor'oggi pungente, non viene tentato di sminuire attraverso l'arma dell'ironia l'umanità dei personaggi che porta in scena. Colpiscono le parole con cui descrive Don Ottavio, per esempio: «l'onesta che si sente nelle sue arie è straordinaria. La bellezza di questa musica rappresenta un punto fermo a cui riferirsi. Si tratta di un angelo in un inferno: tutto quello che fa è per il bene, per l'amore. È un simbolo della purezza assoluta dei sentimenti, e la sua musica esprime serenità e forza interiore». E colpisce – nell'unico suo *Don Giovanni* ripreso in video (al Met nel 2000: un DVD della Deutsche Grammophon) – l'atmosfera da *day after* che si respira nell'ultima scena dell'opera, con i personaggi sopravvissuti alla tragedia che lentamente si muovono «verso la fredda luce di una nuova alba, di una nuova speranza; il futuro». Raccontata così potrebbe sembrare una trovata registica come tante altre, ma vedendola sulla scena ci si rende conto di quanto Zeffirelli sia distante dal cinismo di molti colleghi. Si sente una vera condivisione del trauma subito e della speranza di rinascere.

Coloro che mettono in discussione l'attualità dell'arte profondamente umanistica di Zeffirelli – lui stesso, nell'autobiografia, insiste sulle radici rinascimentali della sua ispirazione – si dimenticano talvolta di quanto sia stato stimato dai grandi musicisti con cui ha collaborato. A partire da Carlos Kleiber, il quale gli disse – a proposito del *Don Giovanni* – «Che opera noiosa! Nessuno se n'è accorto ancora?». «Era un uomo dei paradossi», spiega il regista. «Lo stesso Kleiber in realtà era un dongiovanni. Veniva sempre da me l'estate a Positano, ogni anno con una donna diversa – giovanissima. Ha trascurato la moglie, ma poi è sparito in una maniera strana, come un appestato, un indemoniato. È andato a farsi seppellire in Slovenia, nella tomba della moglie con la quale appunto non si era mai trovato in sintonia. Ho notato che anche per altri uomini che riuscirono ad entrare in contatto profondo con il miracolo delle armonie e dei suoni – Karajan, per esempio – il sesso era un'ossessione. L'eccezione fu Giulini: un santo. Alla sua presenza ci si vergognava di dire una parolaccia. Con

lui feci i miei primi passi alla Scala: *L'Italiana in Algeri* e *Cenerentola*».

Quando disegnò scene e costumi per quell'*Italiana* nei primi mesi del 1953 (il regista era Corrado Pavolini), Zeffirelli aveva comunque alle spalle otto anni di esperienze teatrali e cinematografiche, da cui aveva tratto molte lezioni per le sue future realizzazioni operistiche. Fondamentale fu pure l'ultima collaborazione – in qualità di aiuto-regista – con Luchino Visconti nel 1954. Mentre si girava *Senso*, gli fu dato il compito di illuminare il Teatro la Fenice a lume di candela, come usava a metà Ottocento: «Mi divertii un sacco e quando accesi le candele l'effetto fu stregonesco. La sala era illuminata come la scena e le donne diventavano ombre. Sul palcoscenico c'erano dei piani visivi molto belli: se si andava cinquanta centimetri indietro sul palco, ti cambiava la luce sul volto».

Fu proprio quest'esperienza con un'illuminazione d'epoca che spinse Zeffirelli a sperimentare con il sipario di tulle, per esempio nella *Lucia di Lammermoor* messa in scena per Joan Sutherland al Covent Garden nel 1959: «È un trucchetto che mi piaceva tanto, perché permette di ricreare l'atmosfera delle scene all'antica. Un'esigenza che si sente in particolare in opere come *Lucia*: si pensi al cimitero avvolto nella nebbia dov'è ambientato "Tombe degli avi miei". Quando riprendemmo lo spettacolo a Dallas nell'autunno dello stesso anno, la Callas non voleva il tulle perché aveva l'impressione che frenasse le vibrazioni speciali della sua voce. Invece secondo me quel sipario agiva sulla voce più o meno come agiva sulla luce, rendendola ancora più suggestiva. Nella *Traviata* con la Callas, allestita a Dallas l'anno precedente, avevo usato il tulle soltanto durante il Preludio del primo atto, quando si vedeva Violetta sul letto di morte».

Quasi altrettanto importante dell'influenza di Visconti fu quella di Tullio Serafin, con cui Zeffirelli collaborò non solo nella *Lucia* londinese, ma anche in diversi spettacoli palermitani: *Linda di Chamounix* nel 1957, *La figlia del reggimento* nel '59, *Lucia di Lammermoor* nel '60, *I puritani* nel '61 (gli ultimi due con la Sutherland). E a proposito di *Linda*, il regista ricorda: «Mentre preparavamo un concertato ci accorgemmo che non si sentiva bene il tenore, che era Gianni Raimondi. E Serafin gridò: "Zeffirelli! Dov'è il tenore?" "Eccolo lì, maestro." "Ma come l'ha vestito?" "È un contadino della Savoia." "Non è un contadino, è il tenore. Se non lo vedo non lo sento." Passai una notte intera a rifare il costume e il giorno dopo Raimondi si sentiva sopra tutti, perché era vestito in modo diverso. Queste regole sono fondamentali. Del resto anche la Callas ha imparato molto da Serafin: soprattutto le cose che non doveva fare, perché quelle che doveva fare le sapeva già, senza l'aiuto di nessuno. Pensi! Io ho conosciuto tutta questa gente! Non me la ricordo neanche più... Però io voglio che i giovani capiscano».

Se la memoria non è più ferrea come qualche anno fa, Zeffirelli conserva lo sguardo vigile su ciò che capita intorno a lui, e il più delle volte non gli piace ciò che vede: «Oggi il mondo dell'arte è confuso e straziato. Non sa più che strade seguire. È tornata la barbarie. Le masse – milioni di persone – si entusiasmano per delle cose assolutamente incomprensibili, come Lucio Dalla. Ne hanno fatto una nuova religione. È tutto cominciato con i Beatles. Ma con loro c'era musica sotto. Erano quattro campioni straordinari che inventarono un nuovo genere, anche se quella musica ebbe però un successo spropositato». Si lamenta, il regista, per il destino dei suoi amici: «Giulietta Simionato era un'amica straordinaria. Ma ha



fatto un macello della sua vita privata. È cascata in mano a un dentista che aveva un figlio tenore. È morta qui a Roma senza che noi amici siamo riusciti a rivederla mai». E si lamenta per la gestione dei teatri: «Lo sfacelo culturale odierno si vede anche da come fanno le stagioni i teatri d'opera». Per Zeffirelli, l'esito monco – per ragioni musicali – della ripresa scaligera dell'*Aida* concepita insieme a Lila de Nobili nel 1963 è il risultato di uno «sbaglio intenzionale» degli attuali vertici scaligeri. E anche con la gestione precedente i rapporti furono difficili: «Ho fatto negli anni novanta un *Don Carlo* con Pavarotti: un bello spettacolo, ma Muti storse il naso perché doveva dividere l'attenzione dei media con me e con il tenore. Non glielo perdonerò mai. I direttori d'orchestra sono molto responsabili, con la loro vanità e civetteria, dell'imbarbarimento dell'opera. Hanno fatto poi distruggere quell'allestimento di *Don Carlo*, come precedentemente avevano fatto con *Un ballo in maschera* e *Otello*: miliardi buttati via».

L'accusa di sprecare soldi è stata rivolta naturalmente anche allo stesso Zeffirelli, soprattutto da coloro che non amano la cifra monumentale di quelle messe in scena in cui la voglia aggiungere altri elementi decorativi è sembrata talvolta più forte della volontà di rimettere a fuoco l'interazione nella sua essenzialità. Ma anche nel meno riuscito dei suoi spettacoli il mestiere sommo del regista-

artigiano è sempre in evidenza: i nodi drammaturgici vengono sciolti bene, la dimensione visiva non stride mai con quella sonora e il gradimento di gran parte del pubblico è garantito. La durata nel tempo delle produzioni migliori di Zeffirelli (a partire dalla *Figlia del reggimento* palermitana, dall'*Aida* e dalla *Bohème* scaligera) è leggendaria e con pochi precedenti nella storia dell'opera, e ancora oggi è quasi impossibile trovare un cantante che si dichiari a disagio a lavorare con questo mago della scena.

Il *Don Giovanni* dell'Arena giunge infine come un gesto salutare, in controtendenza, dopo anni in cui il teatro di Mozart è stato eccessivamente intimizzato, con voci spesso esangui e personaggi ridimensionati da un'ironia che appartiene più al regista di turno che al compositore e ai suoi librettisti. Nel teatro lirico non c'è nulla di più grandioso e terribile del confronto tra *Don Giovanni* e il Commendatore nell'ultimo atto, e con Zeffirelli – sotto il cielo densamente stellato dell'estate veronese – quell'Andante in Re minore potrà ritrovare una realizzazione degna dell'ispirazione musicale, capace di colpire persino un pubblico abituato alle voci omogenee e all'amplificazione livellante dei musical. In ogni caso è certo che in quel confronto ci sarà l'anima stessa del regista, consapevole di firmare quello che probabilmente sarà l'ultimo grande spettacolo della sua vita. ■

Mozart all'Arena

Sarà Daniel Oren a dirigere il *Don Giovanni* messo in scena da Franco Zeffirelli (con costumi di Maurizio Millenotti) all'Arena di Verona a partire dal 22 giugno. Il cast poi sembra degno dell'occasione: il protagonista è Ildebrando D'Arcangelo, affiancato da Bruno De Simone (Leporello), Anna Samuil (Donna Anna), Saimir Pirgu (Don Ottavio), Carmen Giannattasio (Donna Elvira), Geraldine Chauvet (Zerlina), Vincenzo Taormina (Masetto) e Gudjon Oskarsson (Il Commendatore).