



Conversazione con Franco Zeffirelli

Intervista di Giorgio Tabanelli (Prof. Università di Urbino)

Quando un grande poeta italiano del diciannovesimo secolo – Giuseppe Ungaretti – raggiunse l'età di ottanta anni, scherzò dicendo ai suoi amici che era quattro volte venti anni. In realtà l'unità di misura con cui si preparava a calcolare la durata del tempo vissuto non era una nozione strana; fu solo l'unica unità di rapporto conosciuta per i poeti reali e per gli artisti veri a cui venne concessa la grazia speciale della giovinezza eterna e dell'immortalità sacra. Questo è quanto succede con Franco Zeffirelli nell'atto di rendergli omaggio: riconoscendo che in lui la giovinezza non si è mai estinta né placata, è un genio che va oltre il tempo mortale.

Molti chiedono come mai in Italia il destino o comunque un superbo capriccio inscrutabile, abbia affidato a Firenze e Toscani nei secoli una particolare missione, quella di tenere alta la bandiera del genio umano, di presentarlo e di testimoniarlo agli uomini, attraverso forme di arte e di espressione. E forse molti si chiedono perché un tale dono invidiabile è dato dalla fortuna a pochi uomini scelti la cui personalità e il carattere a volte sembrano contraddire, sia in modo velato che spettacolare, l'alto compito assegnato a loro.

Ma come lo stesso Zeffirelli ci ricorda nella lunga conversazione che ha voluto concederci, è un sistema di difesa naturale in grado di proteggere la personalità degli artisti da un mondo che sembra sempre più sfuggire ai veri ideali e alle dimensioni umane. In altre parole, l'alta abilità degli artisti è quello di attirare gli uomini alla loro umanità, al loro senso di responsabilità e a ricordargli che senza amore e senza passione per la vita il mondo non sarebbe altro che un'arida sabbia e un triste abominio privo di Speranza e significato. Zeffirelli è rimasto fedele nel tempo a questa abbondante immagine dell'uomo e la sua lunga carriera artistica rappresenta lo sviluppo e la realizzazione di questi alti ideali.

Franco Zeffirelli, se lei dovesse rintracciare nella memoria dei ricordi ai quali far risalire la sua prima vocazione artistica, quali personaggi, circostanze e luoghi sarebbe in qualche modo costretto a richiamare?

Uno come me, che nasce a Firenze nei primi anni Venti, in un'epoca particolare e in una società borghese con velleitarismi dilettanteschi, non poteva non trovare un ambiente che favorisse in qualche modo la vocazione artistica. In famiglia c'era sempre un baritono con una bella voce pronto a sfoggiare le sue doti alla prima occasione. E c'erano anche dei talenti che sapevano dipingere o disegnare e, insomma, c'era una voglia d'arte a tutti i livelli. Ricordo che quando facevo qualche piccolo disegno subito in famiglia si diceva: "Diventerà un grande artista, non per niente nel nostro sangue scorre quello di Leonardo da Vinci" – perché la mia famiglia veniva da Vinci. Mio padre quando era già malato, e io debuttai al Covent Garden in un Galà con la regina d'Inghilterra, mi mandò un pacco dove c'era una gran busta nella quale erano contenuti gli atti provenienti dal Comune di Vinci che dimostravano che un nostro antenato era nipote di Leonardo da Vinci, figlio di un fratello del padre, e mi scrisse una lettera dicendomi: "Quando domani sera ti troverai accanto alla regina d'Inghilterra, tieni ben alta e fiera la testa perché se lei discende dai Windsor tu discendi da Leonardo da Vinci". Questo per dire come fosse dolcemente e pateticamente sentito il bisogno d'arte. È stato molto difficile per me da bambino capire qual è stata la scintilla che mi ha fatto nascere la vocazione artistica: ci sono nato dentro all'arte.

In quale misura ha contato per la sua formazione artistica e spirituale la famiglia nella quale è cresciuto?

Sono nato da un padre e da una madre che si amavano molto ma erano entrambi già sposati e dunque sono nato al di fuori del matrimonio. Quando mia madre morì io avevo sei anni. Per fortuna ebbi delle zie che mi adottarono le quali erano circondate da pittori e artisti. Ho cominciato molto presto ad aver familiarità con tutte queste cose: i cantanti, i pittori, gli esperti d'arte. Allora c'erano degli spettacoli dove si cimentavano le più grandi voci, i grandi direttori d'orchestra e poi ci fu il Maggio musicale fiorentino. Quindi ho cominciato a frequentare l'opera all'età di sette, otto anni. Mi è entrata proprio nel sangue. Forse una delle virtù che ho avuto nella mia carriera – e forse è questa una delle ragioni del mio successo – è che ho conosciuto sempre l'opera e l'ho affrontata sempre dal di dentro, mai dall'esterno e dal canto e dalle situazioni memorabili che questi autori ci hanno consegnato.

Quali sono i personaggi degli anni giovanili che per lei hanno avuto un peso fondamentale nella sua formazione umana e intellettuale?

A Firenze ho frequentato l'Accademia di Belle Arti in cui c'era un grande giro di personalità: c'era Rosai che vi insegnava, c'era un professore di Storia dell'arte straordinario, il professor Pacini, un grande professore di Ornato che era il professor Crepet. Io poi frequentavo molto il convento di San Marco dove c'era un'associazione giovanile alla quale aderii e lì c'erano uomini straordinari come La Pira, che veniva lì a passare le ore più belle della sua giornata. Insegnava Storia del Diritto Romano a Firenze e abitava nel convento di San Marco. Ho appreso l'inglese da una signora che si era trasferita a Firenze in gioventù dopo aver perso il padre e il fidanzato in guerra e insegnava in una cameretta dove si poteva cucinare. E lei mi insegnò l'inglese e non solo; mi insegnò l'etica del mondo, una parola che oggi può suonare strana... quello che è giusto e quello che non è giusto perché era molto preoccupata che noi ragazzi cresciamo con un'idea distorta della verità. Quindi sono stato molto ben nutrito da ragazzino di occasioni che mi hanno messo in carreggiata molto correttamente. La Pira, per esempio, diceva che fascismo, nazismo e comunismo sono la stessa cosa, sono i nemici dell'uomo, sono i mali del secolo. Ho imparato ad amare Shakespeare, Dante Alighieri e altri grandi scrittori della letteratura europea e americana. Quindi sono passato ad architettura ed ho lavorato con uomini come Michelucci, Gamberini e altri grandi esempi di quel

campo che mi sono serviti per strutturare le mie idee non tanto in termini architettonici quanto per capire come si costruisce un'immagine definitiva. Io, in genere, parto sempre da un'idea, pensando a dove devo arrivare: vedevo come lavoravano, come tracciavano un'idea e ci lavoravano sopra. Il procedimento dell'architetto è molto preciso, come del resto quello di tutte le varie professioni creative che devono essere strutturate.

Quali sono i pittori che le hanno infuso il gusto figurativo?

Io sono stato sempre innamorato del Rinascimento. Per me la pittura comincia ad esplodere con Masaccio della Cacciata dei progenitori ovvero la Cacciata dal paradiso. Questo è l'inizio dell'uomo, finalmente i pittori hanno iniziato a dipingere l'uomo nella sua miseria, nudo, disgraziato e disperato, con una donna accanto e insieme vengono cacciati dal paradiso. È l'emozione più grande che sia stata creata. Poi direi la misura dell'architettura brunelleschiana, Leon Battista Alberti, di fronte alla quale io ho portato con me per sempre questa strutturazione delle idee visive a pianta centrale. Nei miei lavori scenografici c'è sempre un asse centrale, c'è l'ossessione della linea centrale del palcoscenico che peraltro è un riferimento che tutti dovrebbero adottare, la linea a cui riferirsi è l'asse da cui parte tutto e da cui si struttura una costruzione scenica. Quindi un riferimento non pittorico soltanto, direi senza limiti, senza definizione ma piena di emozioni. Poi l'emozione si sovrappone alla strutturazione tecnica della scenografia, si sovrappone tutto il mondo umano che si muove dentro: le passioni, le emozioni, i cori, i colori, l'epoca, le grandi trovate, ma sempre partendo nella mente con una struttura geometrica molto precisa.

Lei è stato studente di architettura. La plasticità, oltre all'elemento pittorico è alla base della sua formazione di scenografo. È così?

Lo spazio in scena, come al cinema deve essere osservato con molta attenzione. Un dettaglio lontano ha il valore di un protagonista in primo piano. Ma io quando mi accingo ad effettuare una ripresa o una messa in scena lavoro sui personaggi, sulle emozioni, sto attento a cosa sente quel tal personaggio o l'altro personaggio. Sto molto attento a quella che è la forza dei primi piani: sì, la composizione è importante, poi ci sono i quadri, le scene, il senso della spettacolarità, sono tutte cose necessarie, ma alla fine ciò che mi preme più di tutto è essere bravo a dirigere un primo piano perché lì l'attore o l'attrice mi racconta quello che è se stesso.

Negli anni in cui era studente lei ha recitato a Radio Firenze e in gruppi teatrali studenteschi. Che importanza ha avuto la recitazione per lei e per quale motivo l'ha abbandonata?

Più o meno tutti hanno fatto questa esperienza e non intendo per questo ritenermi un piccolo genio. Sapevo recitare perché ero carino, vanitoso, avevo voglia di esprimermi, avevo voglia di protagonismo, di emergere e mi andò anche bene perché vinsi un concorso delle filodrammatiche fiorentine, ebbi il primo premio e recitai alcune cose.

C'è stato un momento in cui ero deciso a fare l'attore. Naturalmente mio padre impazzì dalla rabbia e quando glielo dissi mi ruppe un servizio di piatti in testa. Ma fu quella la strada, perché feci un'audizione con Visconti come attore e lui mi prese nella sua grande compagnia del '46, quella compagnia dove c'erano tutti i grandi attori: Morelli, Stoppa, Benassi, Gassman, De Lullo. Cominciai a farmi conoscere e Visconti capì che io andavo abbastanza bene come attore, ma la cosa che lo interessava di più era che fossi uno scenografo nato, avevo strutture robustissime e lui cercò sempre di dissuadermi dal fare l'attore, voleva che facessi l'assistente, poi mi dette questo incarico sbalorditivo quando lo rappresentai in Italia alla prima versione europea di Un tram che si chiama desiderio di Tennessee Williams, feci un bozzetto che Visconti rifiutò in prima battuta poi, dopo due

mesi fu accettato. Capii che la mia vena era quella lì, lavorare come aiuto regista e scenografo. Poi mi offrì un'altra grande occasione, la scenografia di un grandissimo spettacolo a Firenze al Maggio musicale, il *Troilo e Cressida*, uno spettacolo colossale, con grandi attori italiani. Poi nel '51-'52, dopo che avevo fatto il suo aiuto nel cinema lavorai anche come aiuto con De Sica, Antonioni e Pietrangeli. Quindi mi fece fare la scenografia delle *Tre sorelle* di Cechov, uno spettacolo fantastico, con un cast eccezionale. Cominciarono tutti a parlare di questo nuovo scenografo e nel frattempo mi si offrì l'opportunità di lavorare alla Scala in quanto avevo conosciuto la Callas a Roma e nel '53 mi chiamarono per fare le scene di *L'italiana in Algeri* con la regia di Pavolini. In realtà i quadri della regia li feci io e cominciai a capire che quella era la mia strada. Visto che lo spettacolo ebbe molto successo, l'anno dopo il direttore d'orchestra Carlo Maria Giulini mi chiamò per fare *Cenerentola*, che ebbe un grandissimo successo e dove feci per la prima volta regia, scene e costumi, che allora era una cosa senza precedenti. Assumere contemporaneamente tre compiti era una novità assoluta e io avevo le carte in regola per fare lo scenografo, il costumista e la regia. E capii che si diventa registi attraverso una visione globale dello spettacolo, che è una visione figurativa, un'immagine precisa coadiuvata dalla collaborazione e dall'aiuto umano del cantante, dell'attore e degli altri collaboratori. Ma la visione globale te la dà lo scenografo.

Con Visconti nel '48 lei lavora all'allestimento scenico di *Rosalinda* o *Come vi piace* di Shakespeare. Le scene e i costumi vengono affidati a Salvador Dalì. Come nasce a Visconti l'idea di coinvolgere il pittore surrealista e quale tipo di rapporto c'è stato tra di voi?

Lui faceva queste cose rivoluzionarie. A Firenze al Maggio Musicale c'erano state esperienze di pittori da cavalletto per scenografie come De Chirico, Sironi, Carrà. Non fu una novità assoluta ma fu una novità per il teatro di prosa. Ed io sentii il bisogno di rivisitare Shakespeare in una cifra inusitata adoperando il genio di Dalì in modo geniale perché, come sappiamo, era un personaggio geniale. Quanto quella soluzione fosse coerente con lo spettacolo e col teatro è tutto da vedere perché – a parte dei fondali per i balletti – Dalì non aveva mai realizzato scenografie per il teatro e non ne aveva la minima nozione, inventava dei costumi per avere un'idea, e il Settecento che ha rappresentato, tutto sbeccato, era bellissimo. L'idea nuova era il vento, questa foresta doveva essere investita dal vento e i costumi bellissimi dovevano essere sempre travolti dal vento. Provammo a eseguire alla lettera questa sua indicazione con dei ventilatori ma gli attori fermi sulla scena rischiavano di ammalarsi di bronchite. Quindi niente ventilatori e allora io – mi divertii moltissimo perché Dalì era un uomo veramente geniale – inventai un sistema di fili invisibili che tiravano su i lembi degli abiti, dei costumi delle donne e faceva un certo effetto vedere questa simulazione del vento. A parte questo, utilizzai una cosa che avevo appreso lavorando come aiuto scenografo. Facevo l'aiuto scenografo per il Maggio Musicale fiorentino e lì vedemmo la grande tecnica di Nicola Benois e dei grandi scenografi e rimasi affascinato dalla pittura delle scene su velo che erano normalmente adoperate nell'opera e quindi suggerii che la trasformazione della foresta in quel mondo astratto suggerito da Dalì avvenisse per trasparenze successive, su trasparenti diversi e funzionò benissimo e fu per me un divertimento ma una responsabilità pazzesca perché ero tra Visconti e Dalì. Visconti si arrabbiava con me perché diceva che non riusciva a tenere a bada Dalì e Dalì faceva altrettanto con me perché diceva che io obbedivo soltanto a quello che diceva Visconti; quindi mi trovavo realmente tra l'incudine e il martello però sopravvissi felicissimo perché feci un'esperienza che mi insegnò molto.

Nel '48 lei partecipa come aiuto regista di Visconti alla realizzazione di uno dei capolavori del neorealismo italiano: *La terra trema*. Il neorealismo, in fondo non è stato un diverso approccio alla realtà attraverso la macchina da presa?

Mah, inizialmente voleva essere un corretto rapporto con la realtà, un vero rapporto con il reale, diverso dalla convenzione, come dire? Riportiamo la convenzione a quello che il cinema può dare. E c'erano stati dei tentativi molto forti, *L'uomo di Aran* di Flaherty, il cinema russo, impregnati di questa voglia di ritrarre il vero, questa voglia di realismo assoluto per cui venne fuori il realismo all'italiana che era in qualche modo aggiustato. *La terra trema* era un film straordinario, era un bel dramma in bianco e nero come una storia che si vede in televisione oggi, di quel realismo quotidiano fatto di miseria in realtà.

Rossellini aveva cominciato con *La nave bianca*, De Sica con *I bambini ci guardano*, questa nuova tendenza aveva cominciato già i primi vagiti. Poi con la Liberazione, ci fu l'apertura delle idee, il popolo, le teorie di Zavattini – “i poveri sono avanti” – e Visconti rappresentava un filone diverso, non aveva buoni rapporti con tutto il resto... Con Zavattini poi fece *Bellissima*, con la Magnani e poi ritornò sulla sua vena dei grandi spettacoli filmati, come *Senso*...una follia completa, l'opera di un pazzo, meravigliosa ma alienata: meravigliosa la musica e meravigliosi i costumi, gli ambienti, e fu l'ultima volta che lavorai con lui poi passai a lavorare alla Scala.

A proposito di *La Terra trema*, il critico Luigi Chiarini ha parlato di “estetica degli stracci”.

Sì, era la bellezza del messaggio umano sui materiali. Per cui ogni generazione ci lascia un punto, un'invenzione, una tappa di un colore. Io in quel film mi occupavo del dialogo e dell'abbigliamento per cui frugavo nelle casse di questi poveri pescatori a cercare le cose più significative e pittoresche: i giacchettini, i pantaloni, di cento anni prima, le maglie rattoppate, incredibili, fatte e rifatte da museo – peccato che non siano stati conservati – e fecero molto effetto perché non erano i rattoppi dell'espressionismo – il povero pieno di toppe con la tuba sfondata, o tendenze di quel genere – era un modo vero di ritrarre la realtà, realmente vissuto e logorato dalla vita di uomini e donne che avevano indossato quegli indumenti.

Che cosa le ha dato questa esperienza cinematografica dal punto di vista dell'approccio alla vita, alla realtà?

Direi tutto. Poi ci sono passato sopra con la mia angolazione, ho capito che la realtà la si può cogliere benissimo, facendola diventare poi anche parte nuda e cruda, la si può fare diventare espressione più elevata di operazioni intellettuali e culturali; in realtà da sola non basta. Mi ricordo un caso: Visconti voleva assolutamente che nel film tutti fossero autentici, che i ragazzi fossero pescatori, che il nonno fosse agricoltore degli ulivi e delle viti, che il prete fosse il prete di Acitrezza, che il maresciallo dei Carabinieri fosse il maresciallo dei Carabinieri di Acitrezza.

Dunque una piena coincidenza tra realtà e finzione?

Sì, solamente che il maresciallo dei Carabinieri dei Malavoglia mette incinta la ragazza Lucia e allora quando arrivi a queste situazioni, al maresciallo di Acitrezza, sposato con figli che deve fare la corte a Lucia, lì avevamo degli ostacoli impossibili da superare: controfigure, sostituzioni...perché la verità è sempre difficile da cogliere nella sua totalità.

Lei è rimasto influenzato dal metodo di lavoro di Visconti e poi se ne è progressivamente distaccato. In quale periodo è maturato questo processo di maturazione?

Non saprei definirlo con precisione; potrei anche dire che non mi sono mai completamente distaccato da Visconti perché certe basi le ho avuto grazie a lui e grazie al mondo che lui mi ha messo a disposizione, le conoscenze che ho potuto fare in quei cinque anni in cui sono stato a lavorare con lui in due campi – non nella lirica – solo nel cinema e nella prosa perché l'opera Visconti non l'aveva mai pensata. Gli è venuta in mente tre anni dopo che io ho fatto il mio debutto alla Scala – che risale precisamente al '54. Allora è voluto venire anche lui alla Scala e fece la sua grande entrée e cominciarono problemi di fazioni: chi era per lui e chi per l'allievo, chi era il maestro e chi l'allievo. Visconti mi ha forgiato in quella che un po' deve essere la personalità del direttore: prestigio, cortesia, personalità, forza, e a volte, se è necessario anche violenza, dare soprattutto a chi ti si affida il senso di essere in mani buone. Io credo di aver aggiunto una dimensione umanistica – direi umana più che umanistica – al mio lavoro. Cioè io ho pagato il mio rapporto di lavoro sempre come un rapporto d'amore, un rapporto di affetto e di fiducia reciproca, non nell'autorità paterna che io potevo offrire anche perché io non avevo né l'età né il carattere paterno, ma fraterno sì e anche di innamorato. Io ho condiviso questo mio affetto soprattutto con le donne. Donne grandiose che mi si sono affidate. Avevano bisogno soprattutto di qualcuno che volesse loro del bene, che le curasse, di cui potessero fidarsi, donne difficili come Elisabeth Taylor, Anna Magnani, la Callas. Perché lavoravano volentieri con me? Perché si sentivano rassicurate dalla mia fermezza, non soltanto da quella fermezza professionale. Insomma quando ci si affida a Franco – magari loro pensavano – uno spettacolo lo fa bene, mi veste bene, mi illumina bene mi conduce bene come attrice ma soprattutto mi ama, mi dà affetto, un affetto vero che è quello di cui queste personalità hanno bisogno. Gli uomini lo ammettono di meno perché l'uomo è più orgoglioso in qualche modo; le donne ti si danno completamente perché la loro indole è quella di essere amate, cercare amore e offrirlo.

Nel '54 lei mette in scena per la Scala *Cenerentola* di Rossini con Giulietta Simionato. Il direttore d'orchestra è Carlo Maria Giulini. Si tratta del primo spettacolo del quale è regista, scenografo e costumista. La critica e il pubblico in che modo accolsero il suo debutto registico nell'opera lirica?

Molto bene, molto bene, fu un successo grandissimo. Ricordo ancora Visconti che venne alla generale ed era commosso; a lui lo spettacolo piacque moltissimo. Quei primi anni alla Scala furono felicissimi. Dopo questo successo nel '55 feci *Elisir d'amore* con Giuseppe Di Stefano e Rosanna Cartieri diretti da Gavazzeni e poi feci con la Callas *Il turco in Italia*, e siamo rimasti legati, andammo insieme in America nel '58 facemmo una *Traviata* alla Civic Opera di Dallas veramente straordinaria, rimasta memorabile.

Con Maria Callas l'intesa sul piano artistico è stata straordinaria. Sul piano umano in che modo si è connotata?

Ma con Maria umanamente era difficile avere dei rapporti tranquilli, si aveva a che fare con un terremoto, perché era sempre sospettosa. Era una donna che viveva in modo problematico i rapporti con le persone e per arrivare a quello che lei ha raggiunto occorreva essere una donna estremamente sensibile, estremamente imprevedibile. Indubbiamente possedeva delle qualità e delle caratteristiche che non sono nella norma comune però c'era sempre in tutte le esuberanze di Maria, in tutte le uscite di bordo, c'era sempre un motivo. Sarà stata una reazione spropositata o sproporzionata ma c'era un motivo perché in lei scattasse una reazione. Quindi con Maria bisognava essere intanto assolutamente leali perché lei aveva una specie di "senso greco", un sospetto costante di essere tradita. È stata tradita, derubata dai mariti, non ha avuto figli, gli amici gli hanno fatto di tutto ed è

rimasta sola ed è morta a soli 53 anni. Questa è stata la tragedia di Maria Callas che io credo di aver abbastanza fedelmente documentato nel mio film.

Negli anni Settanta lei mette in scena a Londra *Sabato, Domenica e Lunedì* di Eduardo De Filippo (1973) con Laurence Olivier. Che cosa ci dice delle amicizie con Laurence Olivier e Eduardo De Filippo?

Posso dire che il mio rapporto con Olivier era di grande cordialità e tuttora ho un rapporto di amicizia con la moglie. Laurence è stata la persona più cara che avessi mai avuto nel mondo dello spettacolo e questo a partire dagli anni Settanta quando, lui e sua moglie venivano nella mia casa di Positano. Cominciammo a lavorare insieme nel '65, e dopo *Romeo e Giulietta* all'Old Vic, facemmo *Molto rumore per nulla*, che è rimasto uno spettacolo shakespeariano memorabile dove c'erano grandi attori che si divertivano da pazzi. Purtroppo non c'è un documento e anche lì riuscii a scatenare una follia generale dove tutti erano contenti di esserci dai più piccoli ai più grandi: da Maggie Smith a Albert Finney, da Robert Stephens a Frank Finlay e Lynn Redgrave; c'erano proprio tutti. Si divertirono un mondo e io mi divertii a farli divertire. E il pubblico a sua volta si divertiva: era insomma un divertimento generale.

E con Eduardo De Filippo?

È stato un matrimonio di convenienza. Io non ho mai analizzato a fondo il carattere di Eduardo e non credo che lui abbia analizzato il mio, era un grandissimo opportunista come giustamente deve essere ogni attore, in particolare un napoletano. Era uno che non si fidava di nessuno, che sceglieva la rotta scelta dal vento, però era un genio straordinario. I geni non sono mai persone gradevoli, i geni sono una brutta razza, i pochi che ho conosciuto li ho riconosciuti perché erano carogne.

Per esempio?

Per esempio von Karajan era una carogna, a modo suo, Kleibert un'altra carogna a modo suo. Gente durissima, non facile, poi quando stabilisci il rapporto e gettano in qualche modo la maschera, diventano persone straordinarie, meravigliose. Però tutta la grinta del genio è sempre una grinta molto scomoda, non credo sia mai esistito un genio "comodo" come persona. Pensiamo a Beethoven a Mozart, a Leonardo, a Michelangelo: erano delle iene tremende a viverci insieme, però dentro c'era questa qualità soprannaturale che li ha resi personaggi unici.

Lei ha lavorato con grandi direttori d'orchestra: da Carlo Maria Giulini a Gianadrea Gavazzeni, da Tullio Serafini a Nino Ruscigno, da von Karajan a Bernstein e molti altri. Con quale maestro ha intessuto rapporti umani che ricorda ancora con affetto?

Con Serafini, che mi ha insegnato tutto. Io debbo a Visconti molto, ma quando si entra nel campo della musica operistica riconosco che devo tutto a Tullio Serafini che mi ha fatto capire cosa è il significato dell'opera, quale è l'atteggiamento che dobbiamo avere nei confronti di questo strumento straordinario. Ho realizzato con lui sette, otto spettacoli, tra gli anni '50 e '60. Ricordo i primi passi, a Genova, a Palermo, a Venezia, a Londra al Covent Garden. Mi piace raccontare un episodio: stavamo facendo la *Linda di Chamounix* a Palermo. L'opera si svolge in Savoia, ci sono i pastori e lei si è innamorata di un pastore, ma c'è un ricco signore che... arriva il concertato finale del secondo atto e ad un certo punto sento la voce di Serafini: "Zeffirelli, dov'è Zeffirelli..." Mi faccio vedere e lui urla "Dov'è il tenore, Zeffirelli?" ed io "È lì". Pronta la replica: "Come l'ha vestito?" Ed io "È un pastore e io l'ho vestito come si veste un pastore". Serafini urla: "Non è un pastore Zeffirelli, è un tenore, se non lo vedo come tale non lo sento." Il tenore era vestito di nero e

allora gli cambiai il vestito: un giacchettino rosso, i pantaloni chiari con una striscia una piuma... alla fine nel concertato si sentiva solamente lui. Un tenore deve essere un'altra cosa, canta in un'altra maniera, e allora lo devi definire visivamente anche in un'altra maniera. Questa è stata una lezione.

Nel 1976 lei realizza per la televisione *Gesù di Nazareth*. Il critico Carlo Bo ha colto il valore della sua proposta in due elementi essenziali: l'iconografia cristiana e la Parola di Cristo. Erano questi in sintesi i suoi intendimenti?

Esattamente. L'iconografia cristiana, in quanto era un programma che è stato visto – si calcola – da due miliardi e mezzo di persone, forse di più. Quindi se io avessi dovuto fare un film d'arte in bianco e nero probabilmente avrei scelto tutta un'altra iconografia, per pochi eletti. Ho cercato di creare una versione dei Vangeli come penso si potesse immaginare la vicenda di Gesù: un ebreo di gente esaltata, di spiritualizzati, dove la parola Dio era quasi impronunciabile da quanta soggezione c'era nei confronti della divinità che veniva venerata con manifestazioni spiritualistiche sempre pronte: i profeti, il sangue, il sacrificio. Probabilmente l'iconografia cristiana attraverso i secoli ha addolcito tutti quei contorni, li ha idealizzati e diciamo spiritualizzati. Dovendo eseguire un affresco di grandi proporzioni, destinato poi a masse variegata e non necessariamente acculturate, bisognava usare per forza un linguaggio comprensibile a tutti che però non tradisse una qualità superiore di cultura.

Attualmente sta lavorando al progetto di un film su San Francesco nel quale il santo di Assisi compie un grande gesto di pace: l'incontro con il sultano turco musulmano. Francesco prega i suoi confratelli di andare per le strade di Galilea a servire i musulmani lebbrosi. Sembra di capire che il punto centrale del film e dell'attuale fase politica internazionale sia quella del perdono e dell'amore. Non è così?

Io l'ho accantonato questo progetto. Soprattutto perché è venuto in porto finalmente il progetto più caro della mia vita: un film sul Rinascimento a Firenze. I fiorentini sarà un grandissimo film a cui sto pensando da 25 anni. Siamo finalmente riusciti a creare i presupposti per una grande produzione, è un progetto bellissimo che mi appassiona. In effetti il San Francesco l'avevo cominciato, però ora ci devo pensare bene, ho bisogno che si chiariscano le posizioni dell'Islam, prima di prendere una posizione così forte, coinvolgendo il Santo di Assisi, perché poi non è così sicuro che lui volesse arrendersi all'Islam, come potrebbe scaturire dalla lettura di alcuni fioretti. Lui voleva invece convertire l'Islam, adoperando però l'umiltà, la carità, la fratellanza fra i popoli, dare l'esempio assoluto di virtù, di altruismo, questo è vero e sarebbe valido anche oggi, ma mi pare che oggi ci sono in ballo altri mezzi per avviare un dialogo con l'Islam.

In conclusione, qual è il bilancio della sua esperienza umana e artistica?

Il bilancio...è una parola pesante. Il bilancio è la speranza che le mie intuizioni si siano rivelate vere, esatte. Questa energia che ci spinge e che muove ogni cosa, dalla più piccola alla più grandiosa credo sia il territorio dove dobbiamo approdare, da cui veniamo e a cui ritornare. E poi non ho memoria e un pensiero della morte: altro non è che la fine della vita materiale. Però l'energia che ci ha spinti, io mi domando veramente e sempre più consapevolmente, se non sia davvero una certezza. Deve essere una certezza. Perché questa energia che spinge ogni cosa creata, non solamente noi che siamo le creature per eccellenza della creazione, ma tutto, ogni cosa, dalla più piccola manifestazione di vita...è un flusso ininterrotto di energia, di spirito, chiamatelo come volete, che è Dio, che è il bene, l'amore, perché tutta la creazione è amore, poi diventa crudeltà a contatto con la materia. Quando germoglia un fiore, quando nasce un bambino è amore, poi a contatto con la materia si scatena il finimondo, si massacrano gli animali, si distruggono le foreste,

ci si fa del male fra di noi, è la materia che ci porta a questi conflitti diabolici. Però lo spirito, che ci ha creati e ci accompagna, è questa energia. Io più ci penso e sempre più mi convinco che non si può rifiutare questa opzione, che è sempre più evidente, che esiste ed è manifestata continuamente in ogni fatto della nostra vita, in ogni emozione, in ogni affetto, in ogni sorpresa. Non c'è giornata che non ti riserbi una rivelazione. Tanti incontri, tante rivelazioni. Incontri una persona che non conoscevi che ti dice una cosa che non sapevi, è un continuo rifiorire di questa energia che si manifesta in mille modi. Quindi spero ancora di servire ancora la materia facendo cose in terra ma me ne andrò serenamente se mi accompagnerà questa convinzione e non mi abbandonerà.

(Questa intervista è stata rilasciata a The Scenographer nel Febbraio del 2003, l'anno in cui Zeffirelli ha compiuto ottanta anni. Per la sua importanza esclusiva e la sua originalità la riproponiamo ai nostri lettori.)

© The Scenographer 2017