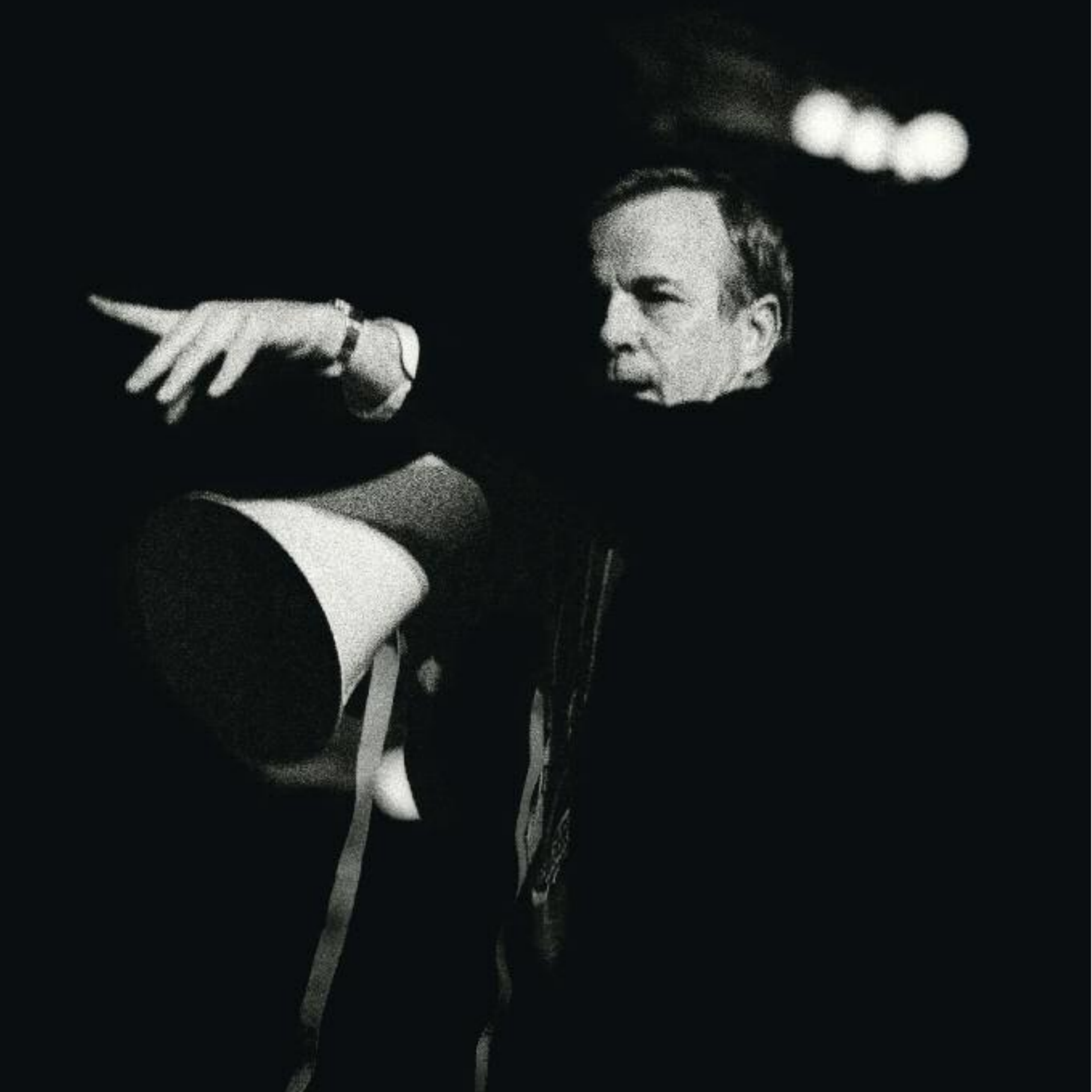


TEATRO ALLA SCALA



Zeffirelli

gli anni alla Scala



TEATRO ALLA SCALA

Zeffirelli
gli anni alla Scala

Zeffirelli gli anni alla Scala

Museo Teatrale alla Scala
Ridotto dei palchi Arturo Toscanini
8 novembre 2022 - 31 agosto 2023

Curatrice / *Curator*
Vittoria Crespi Morbio

Progetto di allestimento / *Set designer*
Valentina Dellavia

Progetto grafico / *Exhibition graphic design*
Emilio Fioravanti, G&R associati

Coordinamento Generale / *Project Manager*
Donatella Brunazzi

Curatore editoriale catalogo e video
Video and catalogue Editor
Mattia Palma

Progetto e realizzazione video
Concept and video design
Francesca Molteni
con / *with*
Nicolò Amedeo e Silvia Biagioni
MUSE Factory of Projects

Al video hanno partecipato
Special guest
Riccardo Chailly, Vittoria Crespi Morbio,
Plácido Domingo, Davide Livermore,
Dominique Meyer, Mario Martone,
Emilio Sala

Ricerca iconografica / *Iconographic research*
Matteo Sartorio

Responsabile Ufficio stampa
Chief of Press
Paolo Besana - Teatro alla Scala

Traduzione inglese / *English translation*
Christopher Owen

Progetto illuminazione / *Light designer*
Andrea Giretti

Allestimento illuminotecnico
Lighting project
Giancarlo Modica
con / *with*
Simone Piazza e Davide Marletta

Realizzazione allestimento
Exhibition construction
Scenica Srl

Stampa digitale / *Digital Printing*
Alfredo Bocciarelli, Colordielle

Stampa catalogo / *Catalogue Printing*
CTG Srl

Elaborazione immagini / *Image processing*
Galli Thierry

Interventi pittorici / *Pictorial interventions*
Laura Maggioni

Manichini / *Mannequins*
Bonaveri

Cornici / *Frames*
Mauro Telò

Restauro dei costumi / *Costume restauration*
Sartoria Teatro alla Scala

Collana per *Aida* / *Neklace for Aida*
Archivio Corbella, Milano

Fotografie / *Photographs*
Erio Piccagliani © Teatro alla Scala
Lelli e Masotti © Teatro alla Scala
Brescia/Amisano © Teatro alla Scala

Materiale iconografico
Iconographic material
Per gentile concessione / *Courtesy of*
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala
Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala
Archivio Zeffirelli

Ringraziamenti / *Acknowledgments*

Per la collaborazione alla produzione
Exhibition production
Teatro alla Scala

Francesca Agus Responsabile Ufficio Marketing / *Head of Marketing Office*
Riccardo Bertoli IT Manager
Uberta Bonamigo Affari Generali
General Affairs
Stefania Cavallin Assistente Direttore Allestimento scenico
Assistant Chief of Technical Direction

Rita Citterio Responsabile Magazzino costumi
Costume warehouse manager
Maria De Rosa Responsabile Organizzazione della Produzione / *Head of Production Management*
Luca De Zan Social media
Luciano Di Nicuolo Responsabile Reparto attrezzisti / *Head of Properties*
Silvia Farina Redazione web / *Web editing*
Valentina Grassani Archivio fotografico
Photographical Archive

Lanfranco Licauli Direttore Marketing e Fundraising / *Director Marketing and Fundraising*
Franco Malgrande Direttore allestimento scenico / *Chief of Technical Direction*
Davide Massimiliano Archivio fotografico
Photographical Archive
Marco Morelli Direttore Tecnico
Chief of Property and Security Direction
Mario Pan Responsabile Manutenzione Immobili e Impianti / *Head of Maintenance*
Alfio Pappalardo Responsabile calzoleria
Footwear Coordinator
Cinzia Rosselli Responsabile sartoria
Head of Dressmaking
Luciana Ruggeri Archivio Storico Artistico
Historical and Artistic Archive
Andrea Vitalini Responsabile Archivio Storico Artistico / *Head of Historical and Artistic Archive*

Con la collaborazione degli allievi del corso di scenografia teatrale Accademia Teatro alla Scala / *With the collaboration of the pupils of the course in theatrical set design of the Accademia Teatro alla Scala*
Veronica Altezza, Lara Cannito, Gloria Capoani, Virginia Carucci, Sohère Caserini, Erica Natali, Alice Spadoni, Valeria Vago

Con la collaborazione degli allievi del 3° anno del corso di scenografia Nuova Accademia di Belle Arti di Milano
With the collaboration of the pupils in the third year of the set design course of the Nuova Accademia di Belle Arti, Milan
Paola Grandi, Silvia Vergani, Sibe Zhang

Si ringrazia / *Thanks to*
Francesco Maria Colombo
Caterina d'Amico
Elena Fumagalli
Paolo Gavazzeni
Leah Janeczko
Dada Saligeri
Pippo Zeffirelli

Per i contributi filmati
Video contributions courtesy of



Un ringraziamento speciale
Special thanks to



Partner della mostra



Mostra promossa da
Exhibition promoted by
Fondazione Teatro alla Scala

Presidente / *Chairman*
Giuseppe Sala
Sindaco di Milano / *Mayor of Milan*

Consiglieri / *Members of the Board*
Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer *Sovrintendente*
Francesco Micheli
Aldo Poli

Sovrintendente e Direttore Artistico
CEO, Artistic Director
Dominique Meyer

Direttore Musicale / *Musical Director*
Riccardo Chailly

Mostra organizzata da
Exhibition organized by
Museo Teatrale alla Scala

Direttore operativo
Director
Donatella Brunazzi

Organizzazione e amministrazione mostra
Exhibition organisation and administration
Massimo Ferrario
Francine Garino
Matteo Sartorio
con / *with*
Sophia Di Nicola
e **Elisabetta Tizzoni**

Partner Istituzionale
del Museo Teatrale alla Scala



Zeffirelli e Plácido Domingo
durante le prove di *Otello*, 1976
Zeffirelli and Plácido Domingo
during rehearsals of *Otello*, 1976

Sommario / Summary

- | | | | |
|----|--|-----|--|
| 8 | Presentazione
<i>Introduction</i>
Dominique Meyer | 92 | Zeffirelli regista lirico
tra la scena e lo schermo
<i>Zeffirelli opera director</i>
<i>between the stage and the screen</i>
Emilio Sala |
| 11 | L'umanità del melodramma
<i>The humanity of the melodrama</i>
Riccardo Chailly | 99 | Una testimonianza
Intervista a Plácido Domingo
<i>A Testament</i>
<i>Interview with Plácido Domingo</i>
Paolo Besana |
| 15 | La grandeur di un teatro popolare
<i>The Grandeur of a People's Theatre</i>
Vittoria Crespi Morbio | 103 | L'eredità di Zeffirelli
Intervista a Davide Livermore
<i>Zeffirelli's Legacy</i>
<i>Interview with Davide Livermore</i>
Mattia Palma |
| 34 | Zeffirelli. Gli anni alla Scala
<i>Zeffirelli. La Scala years</i>
Vittoria Crespi Morbio | 107 | L'eredità di Zeffirelli
Intervista a Mario Martone
<i>Zeffirelli's Legacy</i>
<i>Interview with Mario Martone</i>
Mattia Palma |
| 36 | Il turco in Italia | 110 | Franco Zeffirelli alla Scala
Andrea Vitalini |
| 44 | La bohème | 118 | Il teatro, una grande famiglia
<i>The Theatre: One Big Family</i>
Vittoria Crespi Morbio |
| 50 | Aida | | |
| 62 | Otello | | |
| 66 | Pagliacci | | |
| 70 | Cavalleria rusticana | | |
| 84 | Turandot | | |

L'attività di Franco Zeffirelli alla Scala ha lasciato un segno vivo nella storia e nell'identità stessa del Teatro; i suoi spettacoli sono ancora nel cuore e nella mente di tutti coloro che entrano nella sala del Piermarini, paradossalmente anche di chi non li ha mai visti. Fare parte dei miti della Scala significa proprio questo: oggi non sono in molti ad aver visto dirigere Arturo Toscanini, eppure la sua presenza si percepisce ancora.

Zeffirelli ha saputo farsi amare da un pubblico estremamente ampio. Sono pochissimi i registi che hanno avuto la capacità di convincere entrambe le famiglie che abitano il mondo dell'opera: i più riflessivi e i più emotivi. Ma il ruolo che Zeffirelli ha avuto per la Scala non è dovuto solo alle emozioni che ha saputo trasmettere dal palcoscenico. Il 7 dicembre 1976 il suo *Otello*, grazie alla Rai, è entrato nelle case di tutta Italia e non solo. Zeffirelli era coinvolto in tutti gli aspetti della trasmissione, e ancora oggi non sono numerosi i registi capaci di gestire con tale maestria tutti gli aspetti di un'operazione tecnicamente così complessa.

Un'altra importante qualità di Zeffirelli che voglio ricordare è la sua capacità di dialogare con tutti in modo sempre naturale e semplice: con i grandi direttori e solisti, ma anche con le masse artistiche, i tecnici e le maestranze. Essere regista comporta una parte di lavoro psicologico di motivazione di cui Zeffirelli era pienamente consapevole: sapeva i nomi di tutti, parlava con ciascuno direttamente, prendeva l'interlocutore sottobraccio in modo affettuoso per spiegare cosa doveva fare. Sapeva che tutti i collaboratori sono fondamentali per la riuscita di una produzione, e il rispetto che dava a tutti gli è sempre stato restituito.

Facendo un piccolo sforzo posso ricordarmi il primo spettacolo di Zeffirelli che ho visto: *La bohème*, che a Vienna ha avuto un ruolo importantissimo perché Karajan, all'epoca direttore del Teatro dell'Opera, aveva deciso di mettere in scena in lingua originale molti titoli di repertorio che fino a

Franco Zeffirelli's activity at La Scala has left a living mark on the history and on the very identity of the Theatre itself; his productions are still in the hearts and minds of all those who enter Piermarini's auditorium, even paradoxically of those who have never seen them. Being a part of La Scala's legend means just this: today, there are not many people who saw Arturo Toscanini conduct the orchestra, yet his presence can still be felt.

Zeffirelli knew how to endear himself to an extremely diverse public. Very few directors have been able to convince the two families – the one more reflexive and the other more emotional – who inhabit the world of the opera. But Zeffirelli's role in La Scala was not only due to the emotions that he was capable of transmitting from the stage. On 7 December 1976, thanks to the Rai, his Otello entered homes across Italy and beyond. Zeffirelli was involved in all aspects of the broadcast and still today, there are not many directors capable of handling so masterfully all sides of such a technically complex operation.

Another important quality of Zeffirelli's that I wish to recall was his ability to dialogue with everyone, and always naturally and simply: with the great conductors and soloists, but also with the chorus, the technicians and the artisans. Part of the director's job is to motivate and so it entails a psychological slant and Zeffirelli was fully aware of this: he knew everyone's name, he would speak to each individual directly, he would take whoever he was talking to affectionately by the arm and explain what they had to do. He knew that all his co-workers were fundamental to the success of a production, and the respect with which he treated everyone was reciprocated.

With a little effort, I can remember the first production by Zeffirelli that I ever saw. It was La Bohème which was to play an important role in Vienna because Karajan, at the time, director of the State Opera, had decided to stage a

quel momento erano stati eseguiti soprattutto in tedesco. Nel 1963 andò in scena *La bohème* con Mirella Freni, Gianni Raimondi e Rolando Panerai. Si racconta che i cantanti si lamentassero perché il suggeritore aveva un accento tedesco molto forte. Quando Karajan lo seppe, rispose semplicemente: “Vorrà dire che chiameremo quello della Scala”.

Nella mia vita ho avuto il privilegio di vedere questi spettacoli prima come spettatore e poi come organizzatore. Sempre a Vienna ho programmato moltissime volte sia *Carmen* sia *La bohème*, che rivedremo anche alla Scala: sono molto curioso di vederla qui, perché anche se apparentemente si tratta dello stesso allestimento di Vienna, Zeffirelli adattava sempre il suo lavoro al momento di portarlo in altri teatri.

Ci sono spettacoli che fanno parte della storia, e che quindi non appartengono solo al passato, ma anche al presente e al futuro. Sono spettacoli che abbiamo il compito di proteggere, come nel caso delle *Nozze di Figaro* di Giorgio Strehler. Questo non significa che non se ne debbano fare di nuovi: anche alla Scala si farà senz'altro una nuova *Bohème* in futuro, ma è importante mantenere quella di Zeffirelli e mostrarla alle nuove generazioni.

Dominique Meyer

Sovrintendente e Direttore Artistico del Teatro alla Scala

number of titles from the repertoire in their original language – until then they had been performed mainly in German. In 1963, La Bohème was staged starring Mirella Freni, Gianni Raimondi and Rolando Panerai. It is said that the singers complained about the prompter's heavy German accent. When Karajan heard of this, he simply said, “It means that we shall have to bring in La Scala's prompter”.

In my life, I have had the privilege to see these productions, firstly as a spectator and then as an organizer. Again, in Vienna, I programmed many times both Carmen and La Bohème, which we will again see at La Scala: I am most curious to see it here, because although it is apparently the same Viennese production, Zeffirelli always adapted his work whenever he took it to another theatre.

There are productions that become part of history and consequently do not only belong to the past, but to the present and the future as well. It is our task to protect these productions, as in the case of Giorgio Strehler's Nozze di Figaro. This does not mean that new ones need not be made: La Scala will no doubt make a new Bohème in the future, but it is important to maintain Zeffirelli's and to show it to the new generations.

Dominique Meyer

CEO, Artistic Director



Riccardo Chailly, Franco Zeffirelli
Aida di Giuseppe Verdi, 2006

L'umanità del melodramma

Riccardo Chailly

Il mio primo incontro con Franco Zeffirelli avvenne a New York. Io debuttavo al Metropolitan con *Les contes d'Hoffmann* mentre lui stava riprendendo la sua storica *Traviata*, con Teresa Stratas protagonista. Ricordo che ci incrociammo nei corridoi tra le prove di uno spettacolo e l'altro. Ma il suggello della nostra conoscenza e amicizia personale è stata ovviamente l'*Aida* scaligera del 2006. Fu un'esperienza straordinaria, prima di tutto per l'affetto e il calore umano dimostrato da questo grande regista. Si parla sempre del Franco *tranchant*, duro e ribelle. Era senza dubbio un uomo difficile, che sapeva essere scomodo e talvolta persino violento nei suoi giudizi. Quello che invece più raramente viene ricordato è l'affetto di cui era capace: nel rapporto con me c'è sempre stata una grande intesa, senza che nessuna tensione si insinuasse mai tra noi in oltre un mese di prove. Ciò che più mi colpì di quelle settimane fu la disponibilità di Franco ad ascoltare le esigenze altrui, nonostante quella fosse, se non erro, la sua quinta *Aida*, quindi un'opera che aveva maturato negli anni in modo formidabile.

La complicità che si creò traspare anche nella ripresa Rai, nel momento in cui uscimmo insieme per gli applausi alla fine dello spettacolo. Ricordo di avergli detto: "Franco, guarda che ti stanno aspettando". E lui mi rispose: "No, preferisco uscire con te, usciamo insieme", fu un momento di grande spontaneità. Anche se quella *Aida* è stata anche discussa, fu un grande successo, per me indimenticabile. Rivedendo quelle immagini si nota sul volto di Franco un senso di gratitudine per la Scala, un luogo che allora frequentava da più di mezzo secolo.

Durante le prove mi spiegò le ragioni della sua nuova concezione scenica di *Aida*. Lui aveva fatto "l'anti-*Aida*" al teatro di Busseto con il trionfo che si svolgeva dietro al palcoscenico, tutto da immaginare. Invece per questa nuova produzione voleva raggiungere una visione estremamente spettacolare, allargandosi in senso orizzontale più che in

The humanity of the melodrama

Riccardo Chailly

I first met Franco Zeffirelli in New York. I was debuting at the Metropolitan with Les Contes d'Hoffmann, while he was reprising his historic Traviata starring Teresa Stratas. I recall that we crossed in the corridors between rehearsals of one production and another. But what sealed our personal friendship was, of course, Aida at La Scala in 2006. It was an extraordinary experience, firstly because of the affection and human warmth that this great director showed. One always talks of Franco as sharp, strict and rebellious. He was undoubtedly a difficult man who could be thorny and sometimes even violent in his judgements. What is more rarely remembered, however, is the affection of which he was capable: in his relations with me, there was always a great degree of understanding, and no tension came between us in over a month of rehearsals. What struck me most in those weeks was Franco's willingness to listen to others' needs, despite that being his fifth Aida, if I am not mistaken, and so an opera that he had magnificently perfected over the years.

The complicity created also transpires in the images of the Rai, when we came out together for the applause at the end of the performance. I remember saying to him: "Franco, look, they are waiting for you". And he replied: "No, I'd prefer to go out with you. Let's go out there together". It was a moment of great spontaneity. Even though that Aida came in for some criticism, it was a great success, unforgettable for me. Looking at those pictures again, one can see the sense of gratitude for La Scala on Franco's face, a place that he had frequented for more than half a century.

During rehearsals, he explained the reasons for his new conception of Aida. He had produced the "anti-Aida" at Busseto with the triumph taking place backstage, leaving everything to the imagination. Instead, for this new production, he wanted to achieve an extremely spectacular vision, extending it horizontally rather than in depth as he had done in the historic production of 1963 with Lila De Nobili.

profondità come aveva fatto nello storico spettacolo fatto nel 1963 con Lila De Nobili. Mi diceva spesso che voleva concentrarsi sul colore dell'oro, con una ricchezza e uno sfarzo che non appartenevano al mondo della De Nobili. Fu una convinzione portata avanti con coraggio, perché Franco sapeva di andare contro al gusto corrente di quegli anni. Ma ha avuto la coerenza di restare fedele al suo pensiero, perché per comprendere l'importanza drammaturgica dello sfarzo nel trionfo, bisogna metterlo in relazione con la cupezza del finale, concepito quasi senza movimento scenico, in maniera antitetica al secondo atto.

Non posso poi non ricordare l'*Otello* del 1976: la bellezza di quello spettacolo, dal punto di vista scenico e registico, era esaltata dalla direzione di Carlos Kleiber, dall'intesa di tempi teatrali concepiti insieme dai due artisti. Uno degli spettacoli che ha segnato per sempre la Scala. Ma l'interessantissimo percorso verdiano di Zeffirelli passò anche attraverso *Un ballo in maschera*, che vidi più volte, diretto da Francesco Molinari Pradelli e poi da Claudio Abbado.

Un altro spettacolo indimenticabile di Zeffirelli è la sua *Bohème*: uno spettacolo che mostra quanto la partitura di Puccini abbia dei tempi perfettamente cinematografici. Solo un regista di teatro e di cinema come Franco poteva sottolinearlo con tale consapevolezza. Del resto, Zeffirelli è stato autore di alcuni grandi momenti del cinema italiano, penso a *Romeo e Giulietta* e a *Gesù di Nazareth*, che hanno segnato per sempre la nostra cultura e la nostra tradizione. Anche nella nostra *Aida* Franco dimostrò un'attenzione assoluta ai tempi: se per caso c'era uno scarto di pochi secondi tra un cambio di scena e i movimenti dei personaggi, andava su tutte le furie. Giustamente, perché in Verdi, come in Puccini, il tempo teatrale è definitivo.

La grandezza di Zeffirelli è stata quella di capire il senso profondamente umano di tutti i personaggi che ha

He often told me that he wished to concentrate on the colour of the gold, with an opulence and magnificence that did not belong to the world of De Nobili. It was a conviction that he carried forward with courage, because Franco knew that he was going against the tastes in vogue in those years. But he had the coherence to remain faithful to his thinking, because to understand on a dramatic level the importance of the magnificence of the triumph, it is necessary to place it in relation to the gloom of the finale, conceived almost with no movement on stage, in direct contrast with the second act.

Then, I cannot omit the Otello of 1976: the beauty of this production, from the viewpoint of the staging and the directing, was exalted by the conducting of Carlos Kleiber and the theatrical timings imagined by the two artists. A production that marked La Scala forever. But Zeffirelli's highly interesting journey into Verdi also passed through Un ballo in maschera, which I saw several times, firstly with Francesco Molinari Pradelli on the podium, and then Claudio Abbado.

Another of Zeffirelli's unforgettable productions is his Bohème, a production that reveals the extent to which Puccini's score has perfectly cinematographic timing. Only a theatrical and cinema director like Franco could underline this with such consciousness. It has to be said that Zeffirelli was the author of some great moments in Italian cinema. I am thinking of Romeo and Juliet and Jesus of Nazareth, films that have left their mark on our culture and our tradition forever. Even in our Aida, Franco showed such absolute attention to the timing. If there was a gap of a few seconds between a change of scene and the movements of the characters, he would lose his temper. Quite rightly so, because in Verdi, as in Puccini, theatrical timing is definitive.

Zeffirelli's greatness was being able to understand the deeply human sense of all of the characters that

rappresentato nella sua carriera, dal cinema, al teatro di prosa all'opera. L'umanità dei suoi personaggi ha toccato per decenni il pubblico che lo ha seguito e continua ancora oggi a commuovere. Quando ripenso ai colloqui che ho avuto con Franco, mi ritornano alla mente la spudorata onestà del suo carattere, e i suoi giudizi spesso duri e taglienti ma sempre animati dall'amore per la verità.

he represented in his career, from the cinema to the theatre, to the opera. For decades, the humanity of his characters has touched audiences that have followed him and it continues to move people even today. When I think back to my chats with Franco, I recall his unapologetic honesty and his often harsh, sharp judgements, always however, animated by a love of the truth.



Zeffirelli (al centro) durante le riprese cinematografiche di *Cavalleria rusticana* di Mascagni, (Unitel, 1982). Sul podio, Georges Prêtre Zeffirelli (centre) during filming of Mascagni's *Cavalleria rusticana*, On the podium, Georges Prêtre (Unitel, 1982)

La grandeur di un teatro popolare

Vittoria Crespi Morbio

Franco Zeffirelli: a cent'anni dalla nascita è il momento di sottrarre l'artista alla dimensione della cronaca, di cui è stato appassionato, battagliero, spesso criticato protagonista, e di considerare la sua figura e la sua opera attraverso l'epoca, o meglio le epoche, in cui il suo talento si è espresso. Attraverso le produzioni da lui firmate per il Teatro alla Scala (oltre mezzo secolo di attività: 1953-2006) è possibile ripercorrere una carriera che ha conosciuto diverse fasi e vari indirizzi stilistici, la continuità della quale risiede in un'idea forte del melodramma come teatro di tutti e per tutti, non giardino chiuso di un'élite ma espressione di un immaginario popolare.

Zeffirelli nasce come raffinato e lieve interprete del Settecento e del primo Ottocento, ma già in lui si mostrano lo schietto realismo, la predilezione per la fisicità del gioco sopra i labirinti della mente, la precisa volontà comunicativa che lo guideranno in tutte le sue scelte. Legato allo spirito del tempo, il teatro di Zeffirelli è stato ed è variamente valutato: ma del tempo non è mai stato figlio, bensì autore e artefice. È stato sicuramente il regista d'opera noto al maggior numero di spettatori (in teatro e al cinema) nel mondo. Scoprire il perché regala non poche sorprese.

La prima immagine disegnata da Zeffirelli per la Scala è il tenue profilo dei minareti di Algeri. Un grumo di casupole rinserrate nelle ampie mura si perde in un cielo che vaga oltre il porto, quasi a protrarre idealmente l'Oriente dell'*Italiana* di Rossini verso l'ignoto, da cui impertinenti affiorano le figurette di Isabella e Taddeo infagottate alla Biedermeier. Il bastimento carico di corsari approda sul palcoscenico del teatro milanese, vent'anni dopo l'ultima rappresentazione dell'opera, grazie all'«aulica»¹ direzione di Carlo Maria Giulini, «preciso e saporito»² nel tradurre una partitura che «fa dimenticare la tristezza del mondo» (Stendhal). Giulietta Simionato è la vezzosa protagonista che si fa beffe di Mario Petri, il gigantesco bey con la voce portentosa del «burattinaio Mangiafuoco»³.

È il regista Corrado Pavolini a portare da Roma Franco Zeffirelli, l'emergente scenografo e costumista già

The Grandeur of a People's Theatre

Vittoria Crespi Morbio

Franco Zeffirelli: with the centenary of his birth, the time has come to shift our focus away from him as a personality of the media, of which he was a passionate, bellicose, often criticised protagonist, and to examine him and his work through the time, or rather the times, in which he expressed his talent.

Observing the productions that he created for the Teatro alla Scala in over half a century of activity from 1953 to 2006, it is possible to retrace a career that covers diverse phases and a variety of stylistic paths. And the continuity of that career resides in a definite idea of the opera as a theatrical form of and for everyone, not some walled garden of an élite, but an expression of the popular imagination.

Zeffirelli started out as a refined, gentle interpreter of the 18th and early 19th centuries. However, it was already possible to discern in him that frank realism, the predilection for the physicality of the action over the labyrinths of the mind, the precise wish to communicate that was to guide him in all his choices. Bound to the spirit of the times, Zeffirelli's theatre has been, and continues to be, variously evaluated. Even so, he was never a child of the times, but rather their author and creator. He was certainly the best-known director of opera to the greatest number of people, both theatre- and cinemagoers, around the world. Discovering why is a source of some considerable surprises.

The first image drawn by Zeffirelli for La Scala is the tenuous profile of the minarets of Algiers. A cluster of hovels enclosed within the spacious walls is lost in a sky that drifts over the port, almost as if ideally protracting the East of Rossini's Italian girl towards the unknown, from where, wrapped up à la Biedermeier and out of place, the figures of Isabella and Taddeo heave into view.

The vessel loaded with pirates docked on the stage of La Scala, twenty years after the last performance of the opera, under the "dignified"¹ guidance of Carlo Maria Giulini, who was "precise and sapid"² in translating a score that "makes one forget the sorrow of the world" (Stendhal). Giulietta Simionato played the lovely protagonist who has the better of

collaboratore di Luchino Visconti. Il giovane fiorentino si mostra di carattere solare, socievole, disponibile: una presenza che Rossini avrebbe certo gradito. Il successo della serata, il 4 marzo 1953, giunge come regalo tardivo per il trentesimo compleanno dell'artista (nato il 12 febbraio 1923): la critica ne storpiò il nome, ma apprezza l'originale intuizione teatrale.

Il ritmo frizzante della musica scintilla nei cambi di scena realizzati a vista sui binari che fanno scorrere la costruzione del porto con la torre annessa, in alternanza al baldacchino dalle sembianze di voliera dorata. Gli spazi di fine cesellatura sostituiscono le più complesse mirabilia previste dal libretto e galleggiano beatamente nella vastità di un palcoscenico un poco sguarnito, smarrendosi in un fondale delicatamente profumato di mirra.

Zeffirelli sviluppa presto la convinzione di dare concretezza realistica ai mondi poetici di Rossini, Donizetti, Verdi e Puccini: corregge le sproporzioni, equilibra i rapporti spaziali, matura la volontà di domare uno spazio che si fa ancora più esteso, profondo, misterioso, oppure liricamente racchiuso in se stesso. Ogni sfida rimanda a un'idea attorno alla quale si schiudono armonie cromatiche che visitano un luogo dichiaratamente fittizio eppure naturale, d'epoca remota e al contempo familiare.

Lo scenografo sorride al dramma giocoso dell'*Italiana in Algeri* e popola la città esotica con la presenza scalpitante dei suoi insoliti personaggi. I costumi proiettano l'illusione di un luogo fantastico, amabilmente naïf, con una vivacità e una varietà cromatica tali da condurre il gioco scenico: l'identità dei personaggi va a coincidere con le tinte e le proporzioni di un pennacchio o di un turbante.

Le antitetiche civiltà d'Oriente e d'Occidente si trasmettono, in uno specchio alterato, i reciproci ambigui connotati e si confrontano in una gara che non trova vincitori. Agli occhi dei padroni di casa algerini possono apparire stravaganti le fogge da viaggio in voga nell'Ottocento, il profluvio di pizzi, sbuffi, fiocchi, gonne e sottogonne, mentre gli italici visitatori si trovano davanti turbanti, veli, caffettani e pennacchi fuori

*the gigantic bey with his portentous voice, like that of the "puppet master Mangiafuoco"*³.

It was the director, Corrado Pavolini, who brought Franco Zeffirelli from Rome, where he had been a promising set and costume designer working with Luchino Visconti. The young Florentine had a bright, sociable, open character, a presence that Rossini would certainly have appreciated. The success of the evening of 4 March 1953 came as a belated present for the artist's thirtieth birthday – he was born on 12 February 1923 – and although the critics distorted his name, they liked his original theatrical insight.

The brisk rhythm of the music sparkled in the open-curtain scene changes on the tracks on which the port complete with its tower was constructed, in alternation with the canopy that resembled a gilded birdcage. The finely engraved spaces replaced the more complex marvels envisaged in the libretto and they floated blissfully in the immensity of a somewhat bare stage, lost against a backdrop with a delicate scent of myrrh. Zeffirelli soon developed a firm belief in giving realistic concreteness to the poetic worlds of Rossini, Donizetti, Verdi and Puccini: he corrected disproportions, balanced spatial ratios, matured in the wish to check a space that became still more extensive, more profound, more mysterious, or lyrically enclosed in itself. Each challenge referred to an idea around which opened chromatic harmonies that led to a place that was admittedly fictitious but natural, of a distant, and at the same time, familiar past.

The set designer smiled at the playful drama of L'Italiana in Algeri and he populated the exotic city with a lively crowd of his unusual characters. The costumes projected the illusion of a fabled place, amiably naïve, with a liveliness and variety of colour that accompanied the action on stage: the identity of the characters coincided with the hues and dimensions of a plume or a turban.

In a deformed mirror, the contrasting civilisations of East and West transmit their mutually ambiguous features and face each other in a contest that has no winners. To the eyes of the Algerian hosts, the travelling attire fashionable in the 19th



L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini, 1953

La Cenerentola di Gioachino Rossini, 1954

L'elisir d'amore di Gaetano Donizetti, 1954

century may appear extravagant with its excess of lace, puffed sleeves, ribbons, skirts and petticoats, while the visitors from Italy are confronted with turbans, veils, kaftans and oversized feathers. Any assimilation or even a simple compromise between the two lifestyles is not permitted: Mustafa, dressed as Pappataci, is reduced to a ridiculous cross between a Southern Italian mayor and an Anatolian official, while Isabella, in Turkish dress, adopts certain oriental manners soon to be incorporated into the whirl of the fashion of her times.

*The explosion of the sailors' green and white uniforms, the bright brushstrokes of red, pink and yellow used for the exotic garments earned the artist the flattering, but limiting title of scene "painter". Zeffirelli's name was still little known in Milan even though he had already acted, lent his voice to the radio, and from 1946, worked on productions for the noble theatre of the Chigiana in Siena. In addition, under Visconti's protective wing, he had created sets for the theatre and, as the director's assistant along with Francesco Rosi, he had worked on the films *La terra trema* (1948) and *Bellissima* (1951). At La Scala, the young artist began to try his wings as a director, set and costume designer for the opera. He rapidly acquired a confidence and mastery of the trade that would soon make him the favourite professional with singers and artisans as well as with the public who did not spare him their applause during performances.*

*This new career, which led him to tackle directing an opera for the first time – *La Cenerentola*, 1954, by his beloved Rossini – began quite by chance: Pavolini was unexpectedly indisposed, but on the occasion, Zeffirelli earned the friendly support and esteem of Simionato and he took off with the backing of Giulini.*

The production was uniform and varied at the same time, since the artist instinctively avoided boredom. The images unfolded in the shabby environment of an old kitchen or in the magnificence of a ceremonial hall, to sink into the audacious perspective of an ephemeral wood. Everything, whether living or inanimate, was endowed with the enchantment of a delicate

misura. L'assimilazione o il semplice compromesso tra i due stili di vita non sono concessi: Mustafà, travestito da Pappataci, si riduce a un risibile ibrido tra le figure di un sindaco del Meridione e un ufficiale anatolico, mentre Isabella, abbigliata "alla turca", adotta qualche curiosità orientale, prontamente assorbita nella spirale della moda del proprio tempo.

L'irruzione delle uniformi verdi e bianche dei marinai, le briose pennellate dei rossi, rosa e gialli distribuite sulle vesti esotiche, fanno guadagnare all'artista l'appellativo lusinghiero, ma circoscritto, di "pittore" di scena. Il nome di Zeffirelli è ancora poco noto a Milano sebbene abbia già recitato, prestato la propria voce alla radio, firmato sin dal 1946 gli allestimenti per il nobile teatrino della Chigiana a Siena. Inoltre, sotto la tutela di Visconti, ha realizzato alcune scenografie per il teatro di prosa e, in qualità di assistente alla regia assieme a Francesco Rosi, ha partecipato ai film *La terra trema* (1948) e *Bellissima* (1951).

Alla Scala il giovane spicca il volo come regista, scenografo e costumista d'opera lirica; acquisisce velocemente una sicurezza e una padronanza del mestiere che lo renderanno presto il professionista prediletto dei cantanti e delle maestranze e il beniamino di un pubblico che non gli lesina l'applauso a scena aperta.

Il nuovo percorso che lo vede affrontare per la prima volta la regia sulle note del prediletto Rossini (*La Cenerentola*, 1954) inizia per caso, data un'improvvisa indisposizione di Pavolini; in tale occasione riceve l'amichevole supporto di stima della Simionato e decolla col sostegno di Giulini. L'allestimento risulta unitario e al contempo vario, poiché l'artista sfugge istintivamente la noia. Le immagini si dilatano negli ambienti dimessi di un'antica cucina o nei fasti di una sala da cerimonia, poi sprofondano nell'audace prospettiva di un effimero boschetto. Ogni presenza viva o inanimata riceve l'incantesimo di una delicata immersione in tonalità cinerine che si raffinano in più studiate sfumature perlacee. Il vasellame riposto casualmente sul tavolo della cucina, in attesa di essere custodito nella credenza, è una

descent into greyish shades that were honed into more affected, pearl-like nuances. The pots placed casually on the kitchen table, waiting to be put away in the dresser, were an exquisite still life that absorbed the touches of light from the window in the background, which did not reach the shadowy foreground. The fairy tale unfurled, clearly legible; it had distinctly defined contours and a solidity that was more real than fantastic. The visual narration appeared coherent, lucid, clear.

The set designer relied on his strong, earthy, Tuscan roots while remaining faithful to that elegance with which he softened the traits, coordinated the colours and refined the garments of ladies, knights, courtesans and commoners. The impeccable aesthetic perception marked Zeffirelli's entire creative career: it illuminated the peasant-like reality of L'elisir d'amore; it visited the sombre world of Otello; it shone out in the extraordinary treasure trove of Turandot; it rendered sublime the realist panorama of Cavalleria rusticana. Carefully matched colours taken from an exquisite palette tinged the notes of Donizetti, Verdi, Puccini and Mascagni, while in real life, this elegance began to affect the director's own style of living, extending to his personal wardrobe and his nonchalant, radiant look. In Zeffirelli's mind, the fragrance of eau de cologne together with a dash of colour given by a gardenia flower in his buttonhole brought back the faded image of his father; an unrepentant ladies' man. The aristocratic Visconti, elegant by nature and an extravagant spender, remains a charming and inimitable thoroughbred. Every historical period offered Zeffirelli the chance to flaunt a wardrobe. Cenerentola lives in the same time as her creator, Charles Perrault, which is a 17th century further to the North, where ladies enfold their necks in rich lace collars and are accompanied by gentlemen in high hats with a graceful profusion of plumage. The spirit of the supernatural gives way to the irony that dilates, or drains to excess, the appearance of the uncontainable stepsisters, Clorinda and Tisbe, who become one with the generous adornments of the greedy stepfather⁴.

squisita natura morta che assorbe i tocchi di luce della finestra sullo sfondo, vietati alla penombra del primo piano. La fiaba scorre in una limpida leggibilità; ha contorni ben definiti e una solidità più reale che fantastica. La narrazione della visione appare coerente, lucida e chiara.

Lo scenografo si affida alle proprie radici toscane, robuste e terragne, ed è al contempo fedele servitore dell'eleganza con la quale addolcisce i tratti, coordina le tinte, raffina i capi di dame, cavalieri, cortigiani e popolani. L'impeccabile percezione estetica segna l'intera parabola creativa di Zeffirelli: illumina la realtà contadina dell'*Elisir d'amore*, visita il fosco mondo di *Otello*, risplende nel fantastico scrigno di *Turandot*, sublima il realistico spaccato della *Cavalleria rusticana*. Dosati accordi di colore, attinti a una squisita tavolozza, affrescano le note di Donizetti, Verdi, Puccini e Mascagni, mentre nella quotidianità l'eleganza si fa stile di vita e si estende al personale guardaroba del regista dall'aspetto disinvolto e radioso. Nella memoria di Zeffirelli l'essenza profumata d'acqua di Colonia, in aggiunta al tocco cromatico di una gardenia appuntata all'occhiello, rafforza l'immagine sbiadita del padre, impenitente rubacuori. L'aristocratico Visconti, elegante per natura e smodato nelle spese, rimane un purosangue fascinoso e inimitabile. Ogni epoca storica offre a Zeffirelli lo spunto per fare sfoggio di «vestiario». Cenerentola abita la medesima epoca in cui visse il suo ideatore Charles Perrault, un Seicento sconfinante più a Nord, dove si aggirano dame dal mento affogato nei ricchi colletti merlettati, in compagnia di gentiluomini dagli alti copricapi con garbate fioriture dei piumaggi. Lo spirito del sovrannaturale cede il passo all'ironia che dilata o prosciuga all'eccesso la fisionomia di Clorinda e Tisbe, le incontinenti sorellastre che si accorpano ai generosi addobbi del cupido patrigno⁴.

Zeffirelli affida ai propri personaggi non soltanto un abito da indossare, ma un volto, un portamento, una personalità. In cammei di identità ritrovata sfilano Cenerentola (Giulietta Simionato), Fiorilla (Maria Callas), Nemorino (Giuseppe Di Stefano), Mimì e Violetta (Mirella Freni), Otello, Calaf,

Zeffirelli did not only endow his characters with clothes to wear; he also provided them with a face, bearing and a personality. Cenerentola (Giulietta Simionato), Fiorilla (Maria Callas), Nemorino (Giuseppe Di Stefano), Mimì and Violetta (Mirella Freni), Otello, Calaf, Turiddu, Canio (Placido Domingo) all pass by in cameos of re-found identity. At the same time, the mass of extras and chorus members emerge from anonymity to give life to a diversified family of individuals.

The acquisition of each figure matured after lengthy – at times, rapid – periods of courtship. Zeffirelli's approach to the opera was like that of a lover who does not need to think things over, but opts for tactile, physical, perceptive sensations. The paths intertwined and diversified: the assimilation of a musical score, the perusal of the libretto, the investigation of cultures, customs, costumes and tastes coupled with pilgrimages to places that have ideally been the settings for, or have inspired operas. The artist walked the length of Naples' alleys searching for the old masks of Rossini's Il Turco in Italia; he wandered round the tombs of the Escorial endeavouring to glean the secrets of Verdi's Don Carlo; he travelled to Vizzini in Verga's Sicily to breathe the air of Mascagni's Cavalleria rusticana. He investigated the remote choreographic sources of Tchaikovsky's Swan Lake, probed the enigmatic personality of Puccini who eventually succumbed in the face of Turandot.

It was the director's intention to enhance the opera by reinforcing every means at his disposal. He blew the dust from renowned titles consumed by convention; he enhanced a forgotten repertoire; he restored the grandeur of the performance; finally, he seduced the public. He loved a challenge and he competed with his masters and colleagues in the repertoire that had brought them fame: Visconti with his celebrated La Traviata; Strehler with Piccinni's La Cecchina; Donizetti's Don Pasquale and L'elisir d'amore. Zeffirelli then took the opera to the cinema, thus enlarging the viewing public. He brought together the theatricality of singing with the realism of the screen; he sustained the

Il turco in Italia di Gioachino Rossini, 1955

La Cecchina ossia La buona figliola di Niccolò Piccinni
Piccola Scala, 1957

Don Pasquale di Gaetano Donizetti
Piccola Scala, 1959

Turiddu, Canio (Plácido Domingo). La massa delle comparse e dei coristi al contempo esce dall'anonimato per dare vita a una diversificata famiglia di individui.

L'acquisizione di ciascuna figura matura dopo lunghi o fulminei corteggiamenti. L'approccio di Zeffirelli all'opera lirica è quello di un innamorato che non si alimenta di elucubrazioni mentali, ma di sensazioni tattili, fisiche, percettive. I percorsi s'intrecciano e si diversificano: l'assimilazione di uno spartito, lo studio del libretto, l'indagine di culture, usanze, costumi e gusti si sommano ai pellegrinaggi intrapresi nei luoghi che hanno idealmente accolto o ispirato i drammi lirici. L'artista percorre i vicoli di Napoli per ritrovare le antiche maschere del *Turco in Italia* di Rossini, si aggira tra i sepolcri dell'Escorial per carpire i segreti del *Don Carlo* di Verdi, si ritrova nel paesino verghiano di Vizzini in Sicilia per respirare il clima della *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Vengono indagate le remote fonti coreografiche del *Lago dei cigni* di Cajkovskij, sondata l'enigmatica personalità di Puccini che si arrende al cospetto di *Turandot*.

Il regista intende valorizzare il melodramma potenziando ogni mezzo a sua disposizione. Rispolvera celeberrimi titoli consunti dalla convenzione, valorizza un repertorio obliato, riporta in auge la grandeur dello spettacolo, seduce infine il pubblico. Ama le sfide e gareggia con maestri e colleghi nel repertorio che li ha resi celebri, Visconti con la sua celeberrima *Traviata*, Strehler nella *Cecchina* di Piccinni, nel *Don Pasquale* e nell'*Elisir d'amore* di Donizetti. Zeffirelli affida poi l'opera lirica alla macchina da presa e dilata la platea degli spettatori. Concilia la teatralità del canto con la verosimiglianza cinematografica, sostiene i ritmi del melodramma con le accelerazioni dell'azione e la sospensione dell'attesa, offre credibilità narrativa alla *Traviata*, alla *Cavalleria rusticana*, ai *Pagliacci*.

Il repertorio settecentesco ritorna attuale e il nuovo Rossini si tuffa in una spensierata briosità. I personaggi si aggirano tra vertiginose prospettive dipinte a tempera e visitano giardini e palazzi con tale disinvoltura da rendere plausibile



un'esistenza spesa tra quinte e fondalini marcatamente fittizi. Nel *Turco in Italia* (1955) Maria Callas regna sovrana negli eleganti completi di taglio Impero dalla vita alta che, contro la volontà della stessa interessata, mitigano la sua tormentata magrezza ma irradiano una luminosità soffusa nel paesaggio circostante. Il cielo, la spiaggia, le stradine tortuose, la notte al chiaro di luna, persino il pennacchio del Vesuvio visto in lontananza sembrano rispondere all'effervescente ebbrezza che emana la protagonista. La corsa verso una speranza di felicità stravolge la visione di Napoli che si carica di colore e si moltiplica in una giostra di cambi di scena, nella carrellata di undici diverse inquadrature. La gioiosa spigliatezza si gonfia all'inverosimile nella spettacolare festa mascherata, dove il tema del travestimento tocca il suo acme nell'ilare confusione della ridda di acrobati, saltimbanchi, zingari, marinai, popolani e mascherine folcloristiche. La girandola si arresta nel momento in cui il gioco si scopre, il cerchio si chiude e la *ratio* ritorna a regnare sovrana nel sottotono di «squallide vesti e brune», con gli auspici di un lieto vivere («Restate contenti / Felici vivete»).

Gianandrea Gavazzeni celebra il trionfo della serata, il 15 aprile 1955, consacrando «una delle più fantasiose e riuscite regie e scenografie di Zeffirelli»⁵, e rivive il ricordo del debutto della Callas nel medesimo ruolo all'Eliseo di Roma (1950) per volontà dell'allora organizzatore artistico Simone Cuccia.

Alla Piccola Scala il Settecento riscopre con Zeffirelli l'elisir della giovinezza. Lo spirito di corpo accomuna in un'estrosa brigata regista e solisti, un gruppo di lavoro affiatato che di anno in anno si ritrova a inaugurare la stagione in una sala addobbata a festa con garofani bianchi e gialli o grappoli di rosa tea intrecciati lungo il profilo dei palchi, al cospetto di un pubblico da gran gala. Le prove sono condotte in allegria, in una complicità giocosa che sul palcoscenico si traduce in fresca spigliatezza e massima cura per i dettagli, poiché ogni minima pecca verrebbe rimarcata da una platea così vicina al palcoscenico.

Zeffirelli si lancia nella nuova avventura con un entusiasmo

rhythms of the opera with the acceleration of action and the suspension of expectation; he bestowed narrative credibility on La Traviata, Cavalleria rusticana and I Pagliacci. The 18th century repertoire once again became relevant and the new Rossini dived into a carefree vivaciousness. The characters moved among exuberant perspectives painted in tempera and they visit gardens and palazzi with such nonchalance to make an existence spent amid evidently fake scenery and backdrops look plausible. In Il Turco in Italia (1955), Maria Callas reigned supreme in her elegant Empire-style dresses, with their high waistlines which, against the singers wishes, mitigated her tormented thinness while radiating a subtle brightness over the surrounding landscape. The sky, the beach, the winding lanes, the moonlit night, even the smoke from Vesuvius seen in the distance seem to respond to the elation emanating from the protagonist. The race towards the hope of happiness overturns the vision of Naples, which is charged with colour and multiplies in a carousel of scene changes and in eleven different sequences. The joyful confidence swells to unbelievable heights in the spectacular masked ball, where the theme of disguise reaches its peak in the merry confusion of the riot of acrobats, gipsies, sailors, common people and traditional masks. This whirlwind comes to a halt when the game is up, the circle closes and reason returns to reign over all in the subdued "squallida veste e bruna", with the hope of a happy end – "Restate contenti / Felici vivete".

Giandandrea Gavazzeni celebrated the evening's triumph on 15 April 1955 by declaring it to be "one of Zeffirelli's most creative and successful works as a director and set designer"⁵, and reminisced about Maria Callas' debut in the same role at the Eliseo in Rome (1950) thanks to the then artistic organiser, Simone Cuccia. At the Piccola Scala, the 18th century rediscovered the elixir of youth thanks to Zeffirelli. The team spirit united director and soloists in an inspired working group that, year after year, met to mark the opening of the season in the auditorium festooned with white and yellow carnations, or bunches of tea roses

trascinatore; dietro di lui i giovani emergenti e le nuove stelle, Mariella Adani, Fiorenza Cossotto, Graziella Sciutti, Luigi Alva, Carlo Badioli, Paolo Montarsolo, Rolando Panerai. Sotto l'egida del direttore Nino Sanzogno la compagnia della Piccola Scala non lesina energie e si dimostra duttile e affiatata come possono esserlo certi vecchi compagni di scuola. Si canta, si balla, si recita, si respira un'aria scanzonata; sembra quasi di udire, in sala prova, il frastuono delle risate, il tonfo dei capitomboli, i lazzi e gli abbracci. Tra il 1957 e il 1960 l'artista si abbandona felicemente alla combriccola che ogni anno lo attende per festeggiare la rinascita dei protagonisti del Settecento musicale. L'Eden sbarazzino alla fine lascia al regista il rammarico di non poter racchiudere i propri sogni in una compagnia teatrale permanente, dove rinnovare all'infinito le sue esperienze predilette.

Il desiderio di ritrovarsi in ideali famiglie allargate, in cui far confluire complicità di vita e di lavoro, è il sogno permanente di un uomo rivolto alla ricerca di presenze affettuose, collaboratori stabili, amici fidati, punti di riferimento per colmare forse i vuoti affettivi. L'esplorazione intimistica di un personaggio è l'aspetto che emerge con forza nelle creature predilette da Zeffirelli: Otello, l'inquieto moro di Venezia, Violetta, il giovane fiore verdiano appassito anzitempo, Mimì, l'amatissima vittima di Puccini; figure nelle quali l'artista riversa una parte di se stesso. Le migliori interpretazioni registiche di Zeffirelli sono dedicate agli sconfitti che soccombono ai propri fantasmi. Nel diario di vita l'artista dedica pagine commoventi al ricordo delle sue fiere e fragili amiche Maria Callas e Anna Magnani, tragiche figure che si stagliano solitarie tra eccessi di trionfi e insicurezze, e si abbandonano al fraterno abbraccio dell'amico fiorentino che non rinuncia ad affettuose, caustiche stilettate.

Indomabile giramondo, lo scenografo col tempo ha scremato le sue illimitate conoscenze e formato una stabile famiglia raccolta in una spaziosa villa alle porte di Roma, immersa in un giardino profumato da un profluvio di piante d'ogni

entwined along the stage in the presence of an audience gathered for a gala evening. Rehearsals were happy occasions, with an abundance of playful complicity that, on stage, translated into a fresh feeling of confidence and utmost care for detail, since every single flaw would be noted by an audience so close to the stage.

Zeffirelli threw himself into the new adventure with infectious enthusiasm; behind him were the young emerging performers and new stars: Mariella Adani, Fiorenza Cossotto, Graziella Sciutti, Luigi Alva, Carlo Badioli, Paolo Montarsolo, Rolando Panerai. Under the baton of the conductor, Nino Sanzogno, the company of the Piccola Scala spared no energy and showed itself to be adaptable and united in a way that certain former classmates can be. They sang, danced, acted and breathed in the easy-going atmosphere: one can almost hear the rehearsal room with the noise of laughter, the thud of tumbling, the joking and the embraces. Between 1957 and 1960, the artist happily abandoned himself to the group that awaited him every year to celebrate the revival of the protagonists of 18th century music. Eventually, this happy Eden left him regretting that he could not enclose his dreams in a permanent theatre company in which to perpetually renew his dearest experiences.

The desire to meet in ideal, extended families, in which he could combine that complicity of both life and work, was the constant dream of a man searching for loving companions, steady co-workers, trusted friends, reference points that might fill an emotional vacuum. The intimist exploration of a character was the aspect that forcefully emerged in Zeffirelli's favourite creatures: Otello, the restless Moor of Venice; Violetta, Verdi's budding flower that withers all too soon; Mimì, Puccini's beloved victim. All figures into which the artist poured some part of himself. Zeffirelli's best interpretations as a director were dedicated to those who, in defeat, succumb to their ghosts. In his diary, the artist dedicated moving pages to the memory of his proud, fragile friends, Maria Callas and Anna Magnani, tragic figures who stood out alone between the extremes of triumph and



Le astuzie femminili di Domenico Cimarosa
Piccola Scala, 1960

Lo frate 'nnamorato di Giovanni Battista Pergolesi
Piccola Scala, 1960

La bohème di Giacomo Puccini, 1963



uncertainty, and who abandoned themselves in the brotherly embrace of their Florentine friend, who did not forego making affectionate, but bitingly sarcastic comments.

Once a relentless wanderer, in time, he made a selection of his countless acquaintances and formed a stable family in a spacious villa outside Rome, immersed in a scented garden with a multitude of plants of all kinds, an ideal oasis for a varied pack of tail-wagging dogs. This house was to become a haven for numerous friends welcomed by the warm and informal hospitality of Pippo and Luciano, Zeffirelli's two adopted sons.

In the many snaps taken behind the scenes at La Scala, the artist is seen smiling, embracing the singers, taking a supporting member of the cast by the hand, lifting a soprano into the air; in his ceaseless need to physically feel the sympathetic presence of others, whether they were a tenor or an extra, the seamstress or machine operator. With transparent complicity, the director guaranteed the backing of his collaborators on a territory of harmonious understanding. Every one of his contacts was in reality a search for a show of affection, an answer to his generous, wholly Christian humanity, some identification in his spontaneous sociability that tempered an occasionally capricious personality.

*A tireless worker, even to the point of placing his own health in jeopardy, Zeffirelli did not isolate himself from the world; on the contrary, it was from the poetic spring of life that he drew inspiration for a pleasant routine that, on stage, translated into the presence of children running after one another, impatient altar boys, busy women, lovers who meet. He turned sympathetically to the language of reality, while avoiding the coldness of any form of conceptualism; his brief forays into the field of abstraction taste of dreams that fade in the faint luminescent or twilight colours of Pergolesi's *Lo Frate 'nnamorato* and Tchaikovsky's *Swan Lake*. The imaginary space that gradually closes in on *Otello* does not become arid in a cold prison, but opens up to the mysterious scent of the evening when a soul is lost before sinking into the abyss.*

Aida di Giuseppe Verdi, 1963. Bozzetto di Lila De Nobili

La traviata di Giuseppe Verdi, 1964

Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi, 1972
Bozzetto di Renzo Mongiardino

specie, ideale oasi per una variegata muta di cani scodinzolanti. Sarà, quella casa, l'approdo per numerosi amici accolti dalla calda e informale ospitalità di Pippo e Luciano, i due figli adottivi. Nei numerosi scatti rubati dietro le quinte della Scala l'artista sorride, abbraccia i cantanti, prende per mano un comprimario, solleva da terra un soprano, in un incessante bisogno di sentire fisicamente la presenza solidale del prossimo, un tenore o una comparsa, la sarta o l'attrezzista. Con ludica complicità il regista si garantisce il sostegno dei collaboratori su un terreno di armoniosa intesa. Ogni suo contatto in realtà ricerca uno slancio d'affetto, una risposta alla sua generosa umanità tutta cristiana, un affiatamento nella spontanea socievolezza che stempera un carattere talvolta bizzoso.

Lavoratore instancabile, sino a mettere a repentaglio la sua stessa salute, Zeffirelli non si chiude al mondo; al contrario attinge alla fonte poetica della vita l'ispirazione per una garbata quotidianità che, in scena, fa capolino nella presenza di bimbi che si rincorrono, chierichetti che scalpitano, donne affaccendate, innamorati che si ritrovano. Si volge con simpatia al linguaggio del reale, mentre rifugge la freddezza dei concettualismi; le sue fugaci incursioni nel campo dell'astrazione hanno il profumo del sogno che svapora nei tenui cromatismi luminescenti o crepuscolari del *Frate 'nnamorato* di Pergolesi e del *Lago dei cigni* di Čajkovskij. L'immaginario spazio scenico che gradualmente rinserra Otello non si inaridisce in una fredda prigione, ma si schiude al misterioso sentore della sera dove un'anima si perde prima di sprofondare nell'abisso.

Le sensazioni tattili di Zeffirelli si estraniavano dai sottili logicismi di Gianni Ratto, lo scenografo genovese che, assieme a Giorgio Strehler, anticipa alcuni titoli ripresi dal nostro artista⁶. Diversamente dalle sommesse *nuances* di Zeffirelli, le impertinenti cromie di Ratto si ribellano alla fedeltà storica e si espandono in una spazialità d'invenzione più che di evocazione.

La scena di Zeffirelli non solo descrive, ma partorisce



straordinarie atmosfere musicali alle quali si sottopongono liberamente le indicazioni dei libretti, seguite, a volte, come spunto e non come norma. I quadri si moltiplicano nel *Turco in Italia* e si prosciugano nell'*Italiana in Algeri*; gli ambienti si diversificano per dare carattere ai generici luoghi settecenteschi⁷, e le epoche storiche si dilatano nel *Don Pasquale* o nei *Pagliacci*. La fantasia non ribalta l'ordine visivo e agisce nel rispetto della poetica degli autori. Al momento opportuno sbocca in un *coup de théâtre*: la sala da ballo del *Turco in Italia* amplifica i suoi colonnati e trascolora in una fantasmagorica apparizione; il quartiere latino di *Bohème* riversa su due piani orizzontali l'animato fermento prenatalizio.

Alla Piccola Scala Zeffirelli è il narratore invisibile che trasforma il teatrino di via Filodrammatici nei luoghi ideali in cui è nata l'opera buffa, il Teatro dei Fiorentini di Napoli, in cui hanno trionfato Pergolesi con *Lo frate 'nnamorato* (1732) e Cimarosa con *Le astuzie femminili* (1794), e il Teatro delle Dame di Roma, dove Piccinni ha fatto conoscere la sua *Cecchina* (1760). I deliziosi siparietti in stile settecentesco introducono un preciso clima storico e rispolverano l'antico modo di fare teatro. Nella *Cecchina* lo scenografo ostenta il tavolato reclinato verso la ribalta, le pareti dipinte a mano, i cespugli di carta, le nubi di cartoni, i fondalini posticci che si prolungano in vorticose prospettive. La palazzina delle *Astuzie femminili* d'incanto si rovescia per invertire la prospettiva e generare due ariose ali di colonnato. I cambi delle scene dipinte o costruite si effettuano veloci e preferibilmente a vista.

Il Settecento miniaturistico della Piccola Scala riscopre il mondo di Goldoni e fa propri gli insegnamenti visivi di Pietro Longhi che, nella *Cecchina*, suggerisce il modo di portare in scena il vassoio con la cioccolata o come schivare il ruvido corteggiamento di Mengotto. Di contro Bellina e Filandro sovvertono la rarefatta trama dei beige delle *Astuzie femminili* con la macchia rosso acceso del loro travestimento da ussari, una licenza cromatica che conduce a lieto fine i disegni della coppia: «Un'astuzia più graziosa / Non potevasi inventar».

Zeffirelli's tangible sensations were far removed from the subtle logicism of Gianni Ratto, the Genoese set designer who, together with Giorgio Strehler, had anticipated some of the titles later produced by the Florentine artist⁶. Unlike Zeffirelli's soft nuances, Ratto's brash tones rebelled against historical accuracy and expanded into a spatial dimension that was more inventive than it was evocative.

Zeffirelli's scenes not only described, but they created extraordinary musical atmospheres to which the directions in the librettos were freely submitted, at times taken as ideas rather than as norms. The scenes multiplied in Il Turco in Italia and were reduced in L'Italiana in Algeri; the environments diversified to give character to the generic 18th century locations⁷, and the historical eras transposed in Don Pasquale and I Pagliacci. The imagination did not overturn the visual order and acted in respect of the authors' poetics. At the right moment, there would be a coup de théâtre: in Il Turco in Italia, the ballroom colonnades are magnified and the colours transform into a phantasmagorical apparition; the Latin quarter in La Bohème pours the animated pre-Christmas excitement onto two horizontal planes.

At the Piccola Scala, Zeffirelli was the invisible narrator who transformed the smaller stage in via Filodrammatici into the ideal theatres in which the opera buffa had first come to light: the Teatro dei Fiorentini in Naples, where Pergolesi, with his Lo frate 'nnamorato (1732), and Cimarosa, with his Le astuzie femminili (1794), had triumphed; the Teatro delle Dame in Rome, where Piccinni had staged his La Cecchina (1760). The delightful 18th century stage curtains created a definite historical atmosphere and revived an older fashion of theatricals. In La Cecchina, the set designer presented the scene inclined towards the proscenium, hand-painted walls, paper bushes, cardboard clouds, artificial backcloths with long, swirling perspectives. In Le astuzie femminili, the villa turned magically to reverse the perspective and generate two airy rows of columns. Scene changes were carried out quickly and preferably in view of the audience.

The Piccola Scala's 18th century miniatures revived the world

L'immagine di Napoli nel *Frate 'nnamorato* emerge sfocata nella tela da sacco a grossa trama intrisa di colore. La materia informale rigetta in superficie la vaga impronta di una marina o di un interno, e la luce, sfiorandola, rischiarò il rosa antico, cangia l'azzurro, accende i verdi, impreziosisce il giallo oro. Il tessuto amato dai francescani avvolge i suadenti corpicini settecenteschi delle servette, mentre il pizzo nero valorizza l'incantevole figura di Lucrezia (Fiorenza Cossotto). Gli ambienti fluttuano privi di contorni e addobbi, con l'eccezione di una sedia caritatevolmente portata in scena per l'invalidato Marcaniello (Paolo Montarsolo). Lo spettacolo, pensato per sottrazione, appare troppo audace per una critica che fatica a ritrovare le case, i balconcini, la piazzetta e il vicolo del brioso folclore napoletano.

Con Donizetti, sul palcoscenico della Piccola Scala, cala invece un'ombra che si porta via l'evasiva leggerezza del Settecento. *Don Pasquale* (1959) si fa annunciare dal busto del suo autore incassato nella parete di un siparietto che, da una porticina, lascia immaginare il mondo recondito del protagonista. Una consunta lampada a olio, una sedia foderata nell'opaco tessuto color vinaccia, sbiadite tende e cornici invecchiate inquadrano un'abitudinaria esistenza spesa tra quattro mura. A fatica la luce si dirama tra cupi tessuti, anticaglie e massicci comò, quasi a rispettare la familiarità gelosa dello studio di Don Pasquale o l'intimità lassa e svogliata della camera da letto di Norina. Il peso di una malinconia crepuscolare si arrende per un attimo ai fregi dorati, alle rosette decorate, alle carte da parati dalle fresche tinte del cielo e dell'aurora, che violano, per capriccio di Norina, il rifugio di Don Pasquale. L'oscurità inonda il giardino notturno del quadro successivo, quasi a rendere vano il lieto fine e crudele l'umana illusione dell'anziano gabbato («Son tradito, beffeggiato»). Norina, «tutto fuoco, capricci e bizzze», una Graziella Sciutti «impagabile nella sua falsa modestia, nelle furie, nei maliziosi abbandoni»⁸, duetta con Don Pasquale (Sesto Bruscantini), «bilioso, puntiglioso, collerico, poi avvilito, stanco, disfatto»⁹. Entrambi agiscono in ambienti che parlano un linguaggio di sottilissima

of Goldoni and incorporated the visual details of Pietro Longhi who, for La Cecchina, suggested how to carry a tray of hot chocolate or how to dodge Mengotto's coarse courtship. On the other hand, Bellina and Filandro, disguised as hussars, overturned the subdued beiges of Le astuzie femminili with a dash of bright red, a touch of colour that drew the couple's designs to a happy end: "Un'astuzia più graziosa / Non potevasi inventar".

A blurred image of Naples emerged in Lo Frate 'nnamorato with sacking canvas imbued with colour. This rough material brought to the surface the uncertain view of a seascape or of an interior, and the light, as it touched it, brightened the antique pink, changed the light blue, intensified the greens, rendered the yellow gold more precious. Sackcloth, dear to Franciscan monks, covered the ingratiating 18th century bodices of the serving girls, while black lace enhanced the enchanting figure of Lucrezia (Fiorenza Cossotto). The sets fluctuated without contours and decoration, with the exception of a chair charitably placed on the stage for the invalid, Marcaniello (Paolo Montarsolo). The "reduced" production was too audacious for the critics who missed the houses, the balconies, the square and the alleys of Neapolitan folklore. With Donizetti, a shadow falls over the stage of the Piccola Scala taking away the levity of the 18th century. Don Pasquale (1959) is announced by a bust of the composer set in a backcloth representing a wall, and a little door leaves the spectator to imagine the secret world of the protagonist. A shabby oil lamp, a chair upholstered with an opaque wine-coloured material, faded curtains and old picture frames outline a routine existence spent between four walls. Only with some difficulty does the light spread over the dark fabrics, old junk and massive dressers, as if trying to respect the jealous familiarity of Don Pasquale's study or the tired intimacy of Norina's bedroom. For a moment, the weight of a melancholic twilight yields to the golden friezes, the decorated rosettes, the wallpaper with its hues of the sky and dawn, which, thanks to Norina's whim, break into Don Pasquale's refuge. Darkness fills the nocturnal garden of the next scene,



Otello di Giuseppe Verdi, 1976

Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, 1981. Figurini di Anna Anni

Pagliacci di Ruggero Leoncavallo, 1981. Figurini di Anna Anni

almost rendering a happy ending useless and the human illusion of the rejected old man cruel ("Son tradito, beffeggiato"). "Unbeatable with her false modesty, tantrums, sly states of abandon"⁸ Graziella Sciutti plays the role of Norina, "all fiery, whimsical and sullen" as she duets with Don Pasquale (Sesto Bruscantini), "cantankerous, fussy, irascible, then crestfallen, tired, defeated"⁹. Both move in spaces that speak a language of subtle, psychological foresight and quietly introduce the melancholy of broken dreams.

The enclosed, almost suffocating, airless and gloomy settings of Don Pasquale gave way to the bright exteriors of Donizetti's L'elisir d'amore (1954), which benefitted from the larger stage of La Scala. The vast, rustic world of Adina and Nemorino is immersed in a light, abstract veneer that helps to conceal the specific setting – Basque in the libretto, Bergamasque in the composer's imagination. The vaguely autumnal air of a mother-of-pearl sky nestles in the muggy midday of summer with reddish-brown colours, in harmony with the long shadows of the pink-painted houses and the leafy branches of the tree around which the inhabitants gather attracted by the illusion of the miraculous elixir. The magical realism of the scenes, clean in the carefully matched colours, is tainted with an imperceptibly fine dust of sadness.

Incredibly, the stage area extends into the imposing view of a farm, into the vast square that confines the houses to the sides, into the banqueting hall with a gallery to amplify the sound of a band. As they close on a "diminuendo", the notes follow the thread of an echo that is lost in the air, prolonging the impression of an infinite space.

The varied crowd of choristers and extras constitutes an undergrowth of presences that at any time might overwhelm the protagonists themselves. Without any ostentation, the stars mingle with the crowd: Italo Tajo displays his talents as an actor in the part of Dulcamara, the slimy, presumptuous quack, and Giuseppe Di Stefano in the role of Nemorino singing his celebrated romanza from a hay cart, rather than from the traditional proscenium. He drops an apple, but with

perspicacia psicologica e introducono sommessamente alle malinconie dei sogni infranti.

Gli spazi chiusi del *Don Pasquale*, quasi soffocanti per assenza di aria e di luce, si aprono agli esterni luminosi dell'*Elisir d'amore* di Donizetti (1954), che si avvantaggiano dell'estensione dilatata del palcoscenico della Scala. Il vasto mondo campestre di Adina e Nemorino s'immerge in una lieve patina astratta che preserva l'anonimità del luogo d'appartenenza, basco come detta il libretto, o bergamasco secondo i luoghi d'ispirazione del compositore. L'aria vagamente autunnale di un cielo madreperlaceo si annida nell'afoso meriggio estivo dai colori rosso-bruni, in armonia con le lunghe ombre delle case rosate e la rigogliosa fronda dell'albero attorno al quale si raccolgono gli abitanti attratti dall'illusione del miracoloso elisir. Il magico realismo delle scene, ripulite nei curati accordi cromatici, è scalfito da un impercettibile pulviscolo di mestizia.

L'involucro scenico si estende all'inverosimile nell'imponente spaccato di una fattoria, nella vasta piazza che rigetta ai lati le case, nella sala per banchetti articolata con un soppalco pensato per amplificare il suono di una banda musicale. Accomiatandosi con un "diminuendo" le note seguono il filo di un'eco che si perde nell'aria prolungando la sensazione di uno spazio infinito.

La variegata folla di coristi e comparse costituisce un sottobosco di presenze che rischia di sommergere gli stessi protagonisti. Privi di ostentazione, i divi si mescolano tra la folla: Italo Tajo ripone le sue doti di attore nella figura di Dulcamara, l'untuoso, presuntuoso fattucchiere, e Giuseppe Di Stefano nel ruolo di Nemorino intona la sua celebre romanza da un carro di fieno sdegnando il tradizionale affaccio alla ribalta. Ha la prontezza cinematografica di arrestare col piede una mela che sfugge di mano, e movimenta il teatro con la «furtiva lacrima», provocando un'ovazione che «trasforma la Scala in una plaza de toros»¹⁰. Nel 1964 Zeffirelli affronta la *Traviata* di Verdi sfidando il ricordo della celebre edizione di Luchino Visconti che nel 1955 si era imposta sulle precedenti edizioni e sulla stessa

film-like reflexes he stops it with his foot and moves the theatre with his "Una furtiva lagrima", provoking a standing ovation that "transformed La Scala into a plaza de toros" ¹⁰.

In 1964, Zeffirelli turned his hand to Verdi's La Traviata, challenging the memory of the famous 1955 production by Luchino Visconti that imposed itself over all previous versions, including the one that launched the career in the opera theatre of the young director from Trieste, Strehler (1947). Visconti had called on the aid of Lila De Nobili, the unassuming star of the paint brush, who was capable of making colours speak in harmony with the heartbeat of the protagonist: breathing her last, Violetta took away the fresh colours of a garden in spring¹¹ along with the pinks and reds of Flora's house. Maria Callas had broken the legacy of convention with her desperate, animalesque fury and, in her tall elegance, she was confirmed as the incarnation of a new Audrey Hepburn dressed in the style of the Second Empire.

The blistering legacy of the impetuous diva of the stage was now passed on to Mirella Freni, the delicate performer who, under the baton of Herbert von Karajan (1963), had transformed Mimì from La Bohème into a touching figure. In the tone of her voice, in the curves of her softer physique, in her less haughty bearing, the singer from Modena appeared to the audience as a presence in total contrast with the charismatic figure of the Greek soprano. Wrapped in the lace and crinolines of the mid 19th century, the young Mirella gave herself to the audience and to the envies, the vindictiveness, the factions of old and young singers who, even before the opening night, had condemned her. Heroically, Violetta managed to sing her farewell from her solemn bedstead amidst the shouts and whistles of the most provincial arena, aimed partly at Karajan himself¹².

The unfortunate adventure of La Traviata did not last long after the withdrawal of Freni, but it left a pleasing memory of an unusual production, spared from the critics' pungent judgements of the evening. Lying on her deathbed, the protagonist in the Prelude evokes her love affair with her mind clouded by her illness that dims the lights, muffles the

rivisitazione del giovane Strehler con la quale il regista triestino si era felicemente lanciato nella carriera del teatro lirico (1947). Visconti si era avvalso della superlativa collaborazione di Lila De Nobili, l'umile maga del pennello capace di far parlare i colori in sintonia col batticuore della protagonista: esalando l'estremo respiro, Violetta si portava via le fresche cromie di un giardino di primavera¹¹ e i tocchi rossi e rosa di casa Flora. Maria Callas aveva infranto il retaggio delle convenzioni con la sua disperata furia animalesca e si era affermata nella sua longilinea eleganza come l'incarnazione di una novella Audrey Hepburn vestita secondo Impero.

La scottante eredità dell'impetuosa mattatrice della scena è affidata ora a Mirella Freni, la delicata interprete che aveva reso commovente Mimì nella *Bohème* diretta da Herbert von Karajan (1963). Il soprano modenese appare al pubblico, nella fisionomia della voce, nelle curve di un fisico addolcito, nel portamento poco altero, una presenza opposta alla carismatica figura del soprano greco. Raccolta nelle rotondità di pizzi e crinoline di metà Ottocento, la giovane Mirella s'immola alla platea e a invidie, rivalse, fazioni di vecchi e nuovi cantanti che sin dalla vigilia del debutto l'avevano condannata. Violetta riesce eroicamente a cantare un addio nel suo solenne baldacchino tra urla e fischi da arena strapaesana, indirizzati in parte allo stesso Karajan¹².

La furtiva avventura della *Traviata* conta poche repliche a seguito del ritiro della Freni, ma lascia il piacevole ricordo di una scenografia inusuale, risparmiata dai piccanti giudizi della critica sulla serata. Riversa sul letto di morte, la protagonista nel Preludio evoca la propria vicenda d'amore con la mente offuscata dalla malattia che smorza le luci, ovatta gli ambienti, opacizza i colori, sfoca gli arredi. La scena si ripiega in una dimensione intimistica, delicata, amorevolmente pensata sulla figura della stessa Freni. La prima immagine si congiunge alla medesima del finale in una fluidità atemporale che completa l'ideale cerchio della memoria. Impercettibili tocchi di luce si imprigionano negli ampi tendaggi e si frazionano nel delicato diaframma in

surroundings, dulls the colours, blurs the furnishings. The scene retreats into a delicately intimist dimension, lovingly created for Freni herself. The opening image joins the closing scene in a timeless flow that completes the ideal circle of memory. Imperceptible touches of light are captured in the broad drapes and break into the delicate diaphragm of a light curtain hanging across the proscenium, a veil of death torn by the ephemeral flashes of golden light from the party in Flora's house. The light from the solemn chandeliers strikes upon the inclined mirrors along with the fleeting image of the carnivalesque revelry, confined like a vision to the back of the stage.

For Zeffirelli, La Traviata was a constant challenge. Violetta visits the world with the faces of those playing her: Maria Callas (1958), Cecilia Gasdia (1986), Edita Gruberová (1986), and Teresa Stratas, the intemperate soprano who played the role in the 1982 film adaptation. The productions staged at the Dallas Civic Opera (1958), the Teatro Municipal of Rio de Janeiro (1979), the Teatro Comunale in Florence (1984), the Opéra of Paris (1986), the Metropolitan Opera in New York (1989) and the Bolshoi in Moscow (2003) are evidence of the exploration of an opera that becomes a perfectible and perennially incomplete place of the soul. Verdi's operas constituted the repertoire that Zeffirelli most deeply probed, the one that, more than any other, permitted him to create a utopia pursued with ever increasing conviction: making the opera universally available to the people, adopting a language that is comprehensible to the uninitiated. In Aida (1963), the artist immersed himself in the spectacular grandeur of the last, sublime example of Lila De Nobili's artistry, capable of making the desert air evaporate in a precious particle of luminous filigree. Zeffirelli returned to this opera in 2006, putting his signature to his last opening night at La Scala and working also on the sets and costumes. It was a different Aida, more stylised, with that emblematic arrangement into horizontal strips which came to characterise much of his later work, and which aimed to create an atmospheric illusion of metallic glare.

Turandot di Giacomo Puccini, 1983

Don Carlo di Giuseppe Verdi, 1992

Aida di Giuseppe Verdi, 2006

tessuto steso a coprire tutto il boccascena, un velo di morte squarciato dall'effimera accensione dei barbagli dorati nella festa in casa di Flora. Le luci dei solenni lampadari si infrangono negli specchi inclinati assieme all'effimera immagine di una baldoria carnevalesca, visionariamente confinata allo sfondo della scena.

La traviata costituisce per Zeffirelli una perenne sfida: Violetta visita il mondo con il volto delle sue interpreti, che saranno poi Maria Callas (1958), Cecilia Gasdia (1986), Edita Gruberová (1986), Teresa Stratas, l'intemperante soprano protagonista della versione cinematografica (1982). Gli allestimenti ospitati presso il Civic Opera di Dallas (1958), il Teatro Municipal di Rio de Janeiro (1979), il Teatro Comunale di Firenze (1984), l'Opéra di Parigi (1986), il Metropolitan Opera di New York (1989) e il Bol'soi di Mosca (2003) documentano l'esplorazione di un'opera che si fa luogo dell'anima perfettibile e perennemente incompiuto.

Il melodramma verdiano costituisce il repertorio più ampiamente indagato da Zeffirelli, e quello che più di ogni altro gli permette di realizzare l'utopia perseguita con sempre maggiore convinzione: quella di portare il teatro d'opera a una fruizione popolare, universale, attraverso un linguaggio efficace anche per i non iniziati. In *Aida* (1963) l'artista s'immerge nella grandeur spettacolare dell'ultimo, sublime retaggio della scena dipinta offerta dal pennello di Lila De Nobili, capace di far svaporare l'aria del deserto in un prezioso corpuscolo di filigrane luminose. Zeffirelli tornerà sul titolo verdiano nel 2006, firmando la sua ultima inaugurazione scaligera e figurando quale autore di scene e costumi. Sarà un'*Aida* diversa, più stilizzata, dal segno grafico organizzato in quelle strisce orizzontali che caratterizzano tanta parte della sua tarda attività, e che vogliono creare un'illusione atmosferica fatta di riverberi metallici.

Nel *Ballo in maschera* (1972) il regista cronometra il fato avverso al conte Riccardo e stravolge lo studio disegnato da Renzo Mongiardino in un incalzante cambio a vista per far sortire dalle pareti cariatidi e lampadari in cristallo e



introdurre la festa mascherata dove si consuma il delitto. La tragedia di *Otello* (1976) si ripiega invece su se stessa sino a dominare le estensioni di un cielo corrusco entro griglie metalliche da cui si diramano inquieti flussi di luce. Le scene sono percorse da tormentate saette alla Tintoretto che si accendono in una tempesta, scuotono gli alberi delle navi in preda ai marosi, si placano all'apparizione in controluce di Desdemona e delle sue ancelle, vibrano su stemmi, grate metalliche, corazze e vesti seriche di un dramma collettivo che si raccoglie nella figura del protagonista. Carlos Kleiber, Plácido Domingo, Mirella Freni, Piero Cappuccilli formano uno storico cast che il pubblico di tutta Italia può seguire in diretta televisiva. Si compie così il sogno di tutta la carriera di Zeffirelli: riguadagnare al melodramma la sua autenticità di spettacolo popolare, libero dalle nicchie di abbienti e conoscitori. Il valoroso condottiero veneziano si umanizza sino a scoprire nell'aspetto fisico le proprie debolezze; un truccatore giunto da Cinecittà modella, rimpicciolendola, una testa che si perde nella vastità di un corpo ferito. Il pathos del moro neutralizza la squillante intonazione che fu di Mario Del Monaco e col proprio sofferto dolore riscalda i crudi ambienti che lo fanno prigioniero.

Nel *Don Carlo* (1992) le petrose mura dell'Escorial amplificano l'orrore delle torture disposte dall'Inquisizione spagnola e affidano a calde tonalità, mitigate dai controluce, le effusioni liriche. La solenne struttura scenica si squaderna in otto diversi quadri e magnifica, attraverso un maestoso impianto architettonico, un Seicento raffinato e chiaroscurato, come appare in certi dipinti d'epoca post-caravaggesca. Nei lavori della maturità Zeffirelli acuisce l'essenza profumata della vita, il fiore della giovinezza, gli smalti delle tinte, la nostalgia per un folclorismo perduto: dimensioni che confluiscono nello spettacolare spaccato notturno del Quartiere Latino della *Bohème* o nella solare piazzetta di *Cavalleria rusticana*. Alla pienezza vitale succede un sentore di morte che vanifica d'un tratto la gioia del colore. La percezione dolorosa di un dono offerto e quindi negato

In *Il Ballo in maschera* (1972), the director timed the fate that is adverse to the count, Riccardo, and turned upside down the study designed by Renzo Mongiardino in a pressing visible change to make Caryatids and crystal chandeliers appear from the walls and to introduce the masked ball where the crime is committed.

The tragedy of *Otello* (1976) retreats into itself until it dominates the extensions of a sparkling sky within metal grills, out of which spread disturbing flashes of light. As if in a painting by Tintoretto, the scenes are swept by tormented thunderbolts that light up in a storm, shake the masts of the ships in the grip of the waves, become calm at the appearance of Desdemona and her maids lit from behind, vibrate over coats of arms, metal grates, armour and silk gowns in a collective drama that is gathered in the figure of the main character.

Carlos Kleiber, Plácido Domingo, Mirella Freni, Piero Cappuccilli formed a historic cast that people across Italy were able to follow live on television. The lifelong dream of Zeffirelli had come true: to return the opera to its authentic state of a people's spectacle, free from the niches of the wealthy and the connoisseurs. The valiant Venetian warlord is humanised to the point that his weaknesses are exposed in his physical appearance: a makeup artist from Cinecittà in Rome models a head, reducing it in size so that it is lost in the vastness of a wounded body. The Moor's pathos neutralises the shrill tones that were Mario Del Monaco's and, with his pained suffering, he warms the bare spaces that imprison him. In *Don Carlo* (1992), the stone walls of the Escorial amplify the horror of the tortures decreed by the Spanish Inquisition and entrust the lyrical effusions to warm shades mitigated by the backlight. The sober structure of the staging opens into eight different scenes and, through some majestic architecture, magnifies a refined 15th century of light and shadows, as depicted in certain post-Caravaggesque works of art. In his mature works, Zeffirelli intensified the scented essence of life, the flower of youth, the glaze of colours, the nostalgia for some lost folklore: dimensions that flow into the

riconduce all’intenso abbandono dell’artista alle gioie della vita, la medesima che lo ha più volte graziato da morte prematura: un’incursione aerea su Napoli, durante la guerra, aveva raso al suolo, in sua assenza, l’albergo che lo aveva ospite; un grave incidente automobilistico gli deturpava parte del viso; e, fin dalla nascita, il mancato aborto che avrebbe dovuto celare l’amore adulterino dei genitori, lo aveva consegnato alla vita.

In scena la morte può annunciarsi con discrezione o giungere violenta; si fa presagire nei corruschi tramonti dei *Pagliacci* di Leoncavallo (1981) e la si può intuire nella presenza incombente delle case in *Cavalleria rusticana* (1981), dove l’irruenza festaiola di massaie, venditori di brocche e cesti, bimbi, officianti, carabinieri e incappucciati collassa all’improvviso per lasciare lo spazio vuoto come un polmone cui manchi l’ossigeno.

Mimì avanza solitaria nella tempesta di neve che nel terzo quadro della *Bohème* sommerge un paesaggio che si fa attutita eco del proprio dolore. La protagonista abita i luoghi che sembrano rivestirla dei colori bigi di una giornata decembrina, accoglie su di sé il fioco riverbero di una cuffietta rosa, si apparta dal clangore tanto più assoluto quanto estraniante del movimentato pubblico nel Quartiere Latino. La “vera folla”, come desiderava Puccini, si riversa sui due piani orizzontali a costituire, l’uno sopra l’altro, l’interno del Café Momus e la strada del passeggio, un colpo di scena che lo stesso compositore desiderava «clamoroso e collettivo» («Allora si calerà la tela con effetto»)13.

L’immagine invadente, eccessiva e straordinariamente spettacolare del palazzo di *Turandot* (1983) ascende dagli inferi della città di Pechino e si propaga per tutta la scena con un senso di claustrofobica vertigine. La grandeur spettacolare di Zeffirelli si ricongiunge alle intenzioni della prima edizione di *Turandot* pensata da Galileo Chini (1926), con la reggia cesellata nell’oro aborrito da Nicola Benois, che nella sua rivisitazione dell’opera volgeva piuttosto lo sguardo alle leggiadre cineserie del Settecento.

Nello scrigno celeste di Zeffirelli convergono edicole,

spectacular nocturnal view of the Quartier Latin in La Bohème, or into the square in Cavalleria rusticana, ablaze with sunlight. The fullness of life is succeeded by a smell of death that renders the joyousness of colour vain. The painful perception of a gift offered and then refused harks back to the artist’s intense abandonment to the joy of living, the same that had more than once saved him from a premature death: an air raid over Naples during the war razed the hotel where he was staying to the ground, while he was fortunately absent; a serious car accident partially disfigured his face; and, at the very beginning, he was born because the abortion that was meant to hide his parents’ adulterous affair was never performed.

On the stage, death can be announced discreetly or it can come violently; it is foretold in the sparkling sunsets of I Pagliacci by Leoncavallo (1981), and it can be felt in the looming presence of the houses in Cavalleria rusticana (1981), where the festive vivacity of housewives, sellers of pots and baskets, children, officials, carabinieri and hooded brethren all suddenly comes crashing down leaving an empty space, like a lung without oxygen.

*Mimì advances alone in the snowstorm that, in the third scene of La Bohème, submerges a landscape that has become the muffled echo of her pain. The protagonist inhabits places that seem to tinge her with the dull colours of a December day; she takes upon herself the faint colour of a pink bonnet; she draws away from the din made by the people of the Quartier Latin, which is as absolute as it is alienating. As Puccini desired, the “real crowd” moves on two horizontal planes, constituting, one on top of the other, the interior of the Café Momus and the street, a coup de théâtre that the composer himself wished to be “clamorous and collective” (“Then, the curtain will fall with effect”)*13.

The invasive, excessive and extraordinarily spectacular palace in Turandot (1983) rises from the depths of the city of Peking and covers the entire scene with a sense of claustrophobic dizziness. The spectacular grandeur of Zeffirelli reunites with the intentions of the first production of Turandot curated by

pagode, colonne, draghi, tabernacoli, flabelli, stendardi, simboli di una liturgia che si comprime nello spazio e si prolunga nell’abbaglio atemporale dei desideri di Calaf («Il volto che vedi è illusione!» esclamano i tre cerimonieri). L’ultimo, meraviglioso melodramma della tradizione italiana viene salutato da Zeffirelli con un sontuosissimo cerimoniale entro il quale si cela la percezione del nulla.

¹ R.M. [Riccardo Malipiero], «Il Popolo», 5 marzo 1953.

² Ibidem.

³ O.V. [Orio Vergani], «Corriere d’informazione», 5 marzo 1953.

⁴ La figura del patrigno Don Magnifico sostituisce quella della matrigna nel libretto di Jacopo Ferretti.

⁵ Gavazzeni specifica che il debutto di Maria Callas nel *Turco in Italia* al Teatro Eliseo di Roma nel 1950 «fu idea di Simone Cuccia», organizzatore artistico del teatro e «primo cugino del mago Enrico Cuccia» (Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso*, Einaudi, Torino 1992, p. 717).

⁶ Giorgio Strehler e Gianni Ratto avevano firmato per il Teatro alla Scala titoli poi ripresi da Zeffirelli: *Don Pasquale* di Donizetti, 20 maggio 1950; *La Cecchina* ossia *La buona figliola* di Piccinni, 24 febbraio 1951; *L’elisir d’amore* di Donizetti, 9 marzo 1951.

⁷ Nella *Cecchina* di Niccolò Piccinni lo spaccato di una fattoria sostituisce il «boschetto con veduta di campagna», atto I, scena terza.

⁸ Ter. [Rubens Tedeschi], «L’Unità», 20 gennaio 1959.

⁹ [Anonimo], «Gazzetta dello Sport», 20 gennaio 1959.

¹⁰ E.M. [Eugenio Montale], «Corriere d’informazione», 12 dicembre 1954.

¹¹ Il «salotto terreno» nella «casa di campagna presso Parigi» (atto II, quadro primo) veniva tradotto da Lila De Nobili in una scena di esterno.

¹² «La signora Freni è ancora immatura per la parte di Violetta: la sua voce deve acquistare più ampio spazio di tessitura, più saldezza e corposità. [...] La vera colpa di aver portato allo sbaraglio una delle giovani nostre cantanti di più promettente avvenire, ha da addossarsi al maestro Karajan» (Alceo Toni, «La Notte», 21 dicembre 1964); «Tutti conoscono e ammirano le altissime doti dell’insigne direttore d’orchestra, insuperabile interprete, quanto alla misura e al gusto, di opere straussiane e wagneriane: ma nella *Traviata* queste sue finezze non hanno giovato a dar risalto all’espressione travolgente di Violetta» (Guido M. Gatti, «Il Tempo», 13 gennaio 1965) .

¹³ Giacomo Puccini a Giulio Ricordi da Torre del Lago, [s.d.], martedì sera, ore 7, in Giuseppe Adami, *Epistolario*, Mondadori, Milano 1982, p. 67.

Galileo Chini (1926), with the palace covered in gold, which Nicola Benois detested so much that in his new interpretation of the opera he turned his gaze to the airy chinoiserie of the 18th century.

In Zeffirelli’s celestial treasure trove there are niches, pagodas, columns, dragons, tabernacles, fans, standards, symbols of a liturgy that is comprised in space and prolonged in the timeless dazzle of Calaf’s desires (“Il volto che vedi è illusione!” exclaim Ping, Pong and Pang). The last, magnificent opera of the Italian tradition is saluted by Zeffirelli in a sumptuous ceremonial which hides within it the perception of the void.

¹ R.M. [Riccardo Malipiero], “Il Popolo”, 5 March 1953.

² Ibid.

³ O.V. [Orio Vergani], “Corriere d’informazione”, 5 March 1953.

⁴ The stepfather character of Don Magnifico replaces that of the stepmother in Jacopo Ferretti’s libretto.

⁵ Gavazzeni specified that Maria Callas’ debut in Il Turco in Italia at Rome’s Teatro Eliseo in 1950 “was the idea of Simone Cuccia”, the theatre’s artistic organiser and “first cousin of the magician, Enrico Cuccia” (Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso*, Einaudi, Turin 1992, pg. 717).

⁶ Giorgio Strehler and Gianni Ratto had produced operas for La Scala that Zeffirelli later revived: *Don Pasquale* by Donizetti, 20 May 1950; *La Cecchina* ossia *La buona figliola* by Piccinni, 24 February 1951; *L’elisir d’amore* by Donizetti, 9 March 1951.

⁷ In *La Cecchina* by Niccolò Piccinni, the view of a farmstead replaces the “woods with a view of the countryside”, Act One, scene three.

⁸ Ter. [Rubens Tedeschi], “L’Unità”, 20 January 1959.

⁹ [Anonymous], “Gazzetta dello Sport”, 20 January 1959.

¹⁰ E.M. [Eugenio Montale], “Corriere d’informazione”, 12 December 1954.

¹¹ The “salon” in the “country house near Paris” (Act Two, Scene one) was transposed by Lila De Nobili to an external setting.

¹² “Signora Freni is still too young for the part of Violetta: her voice needs to acquire a broader space of texture, greater firmness and body. [...] The real fault of bringing one of our most promising future singers to this crushing rout has to lie with the maestro, Karajan” (Alceo Toni, “La Notte”, 21 December 1964); “Everyone knows and admires the marvellous talents of the distinguished conductor, the insuperable performer in measure and taste of operas by Strauss and Wagner: but in *La Traviata* his finesse has not helped highlight the overwhelming expression of Violetta” (Guido M. Gatti, “Il Tempo”, 13 January 1965).

¹³ Giacomo Puccini to Giulio Ricordi from Torre del Lago, [n.d.], Tuesday evening, 7pm, in Giuseppe Adami, *Epistolario*, Mondadori, Milan 1982, pg. 67.

Zeffirelli

Gli anni alla Scala / *La Scala years*

a cura di / curator Vittoria Crespi Morbio

Zeffirelli al lavoro, 1955 ca.
Zeffirelli at work, 1955 ca.



Lo frate 'nnamorato
di Giovanni Battista Pergolesi, 1960
Costumi di / *Costumes by* Franco Zeffirelli
Nina (Biancamaria Casoni),
Cardella (Adriana Martino)



La diva e il maestro

Il regista suddivide l'opera in tre atti
The director divides the opera into three acts



Il turco in Italia, 1955

Gioachino Rossini
Direttore Gianandrea Gavazzeni
Regia, scene, costumi Franco Zeffirelli

La diva

Maria Callas e Franco Zeffirelli: un rapporto di lavoro, ma anche di amicizia e complicità per i due artisti entrambi nati nel 1923.

All'epoca del *Turco in Italia* nel 1955, il soprano è all'apice del successo; il regista sta spiccando il volo.

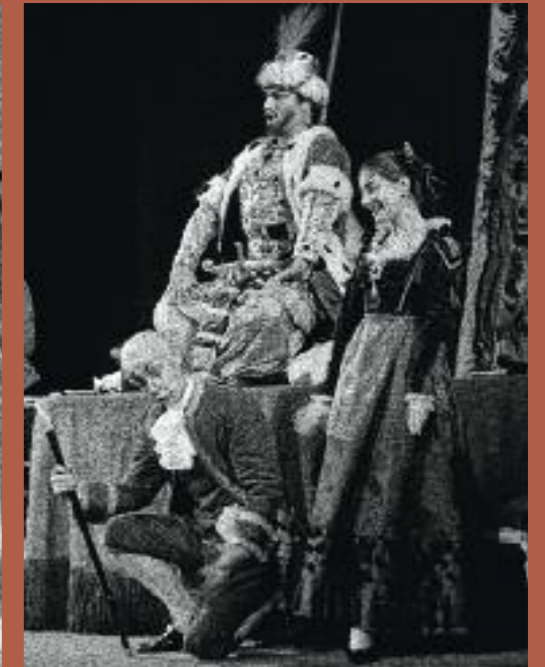
La nuova immagine della Callas, modellata sull'esempio di Audrey Hepburn, la rende magnetica allo sguardo del pubblico, con i suoi abiti in stile primo Impero, proiettata in un vorticoso ritmo di cambi di scena «dal ritmo squisitamente rossiniano» (Gianandrea Gavazzeni).

The Diva

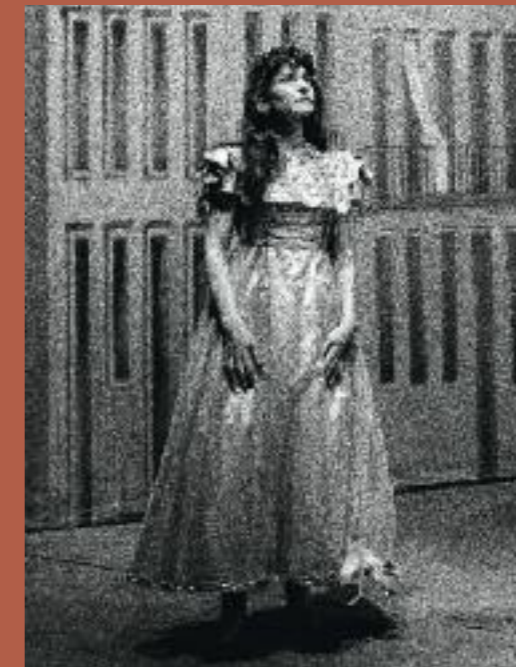
Maria Callas and Franco Zeffirelli were both born in 1923, and theirs was a working relationship as well as a friendship and a bond of complicity. At the time of Il turco in Italia (1955), the soprano was at the peak of her career while the director's was about to take off. Callas' new image, modelled on that of Audrey Hepburn, made her a magnet for the public's gaze, with her Empire-style dresses, projected into a whirl of scene changes «of exquisitely Rossinian pace» (Gianandrea Gavazzeni).



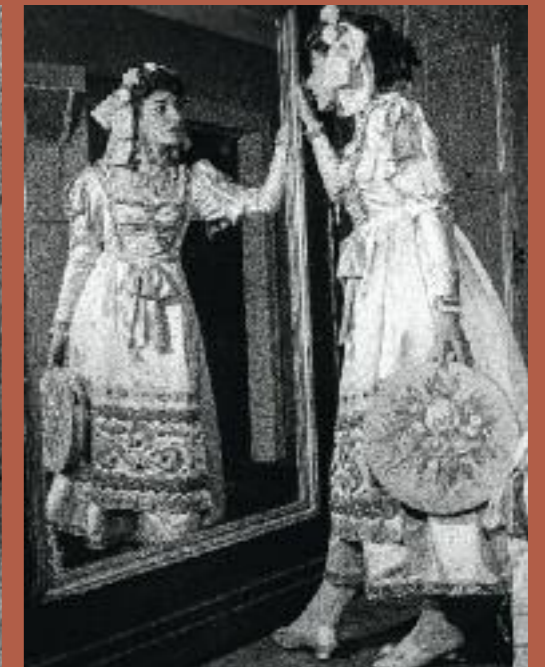
Fiorilla (Maria Callas),
Selim (Nicola Rossi Lemeni). Atto I



Selim, Don Geronio (Franco Calabrese),
Fiorilla. Atto I



Fiorilla. Atto II



Maria Callas durante le prove
Maria Callas during rehearsals

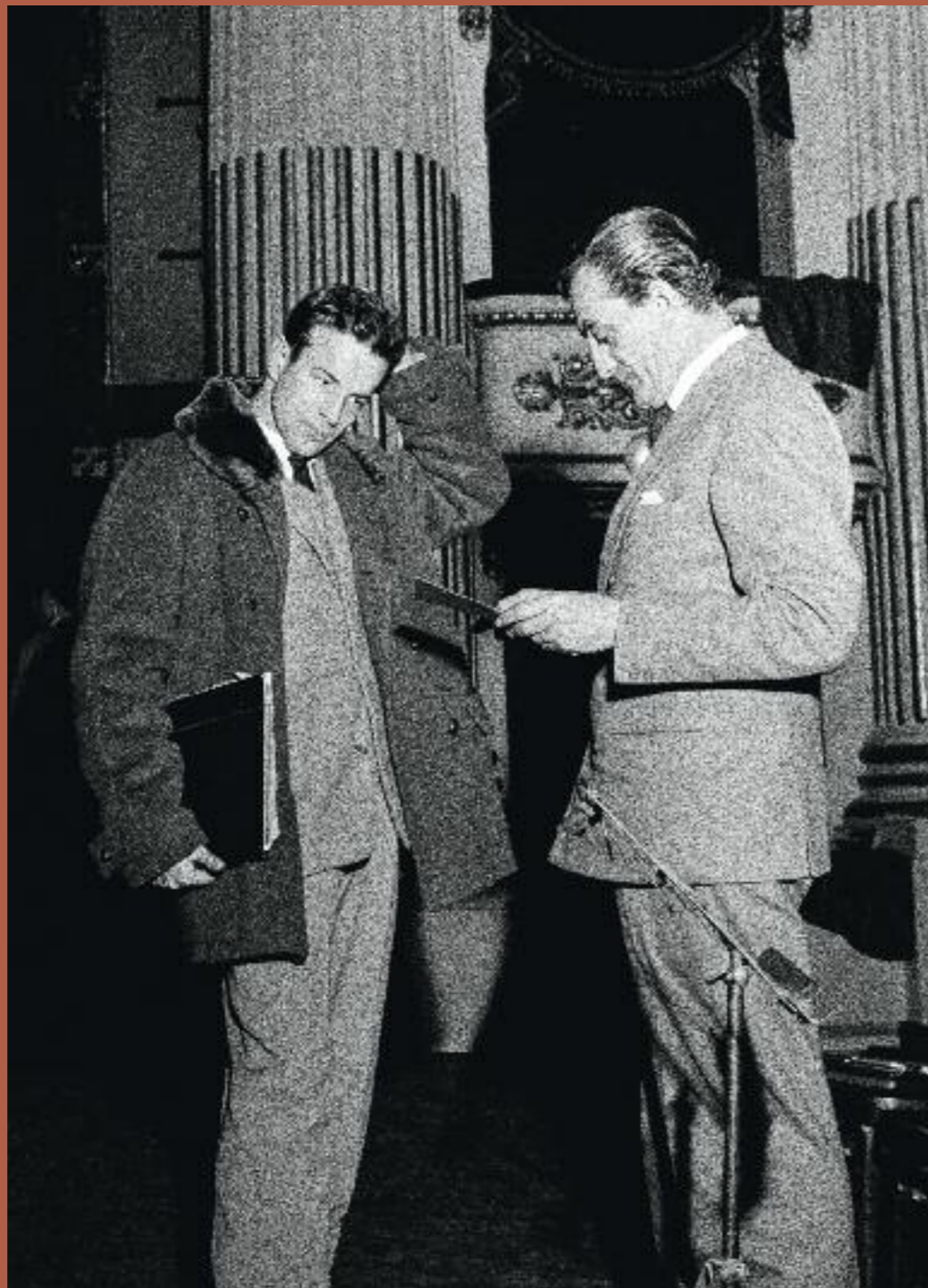
Il maestro

Negli anni Quaranta, Zeffirelli compie le sue prime esperienze teatrali a fianco di Luchino Visconti: «Quante cose, sino ad allora soltanto intuite o sognate, scoprii durante le prove di Luchino».

Attore, scenografo e aiuto regista di Visconti (*La terra trema*, 1948, *Bellissima*, 1952, *Senso*, 1954), Zeffirelli si affranca presto dal maestro e in qualità di regista intraprende una strada autonoma, contendendogli le magie sceniche di Lila De Nobili e la presenza carismatica di Maria Callas.

His Master

In the 1940s, Zeffirelli took his first steps in the theatre alongside Luchino Visconti: «With Luchino, I learnt such a lot of things, until then only imagined or dreamt of». An actor, a set designer and Visconti's assistant director (La terra trema, 1948, Bellissima, 1952, Senso, 1954), Zeffirelli soon separated from his master and, as a director, he began his own career competing with Visconti for the magic sets of Lila De Nobili and the charismatic presence of Maria Callas.



Franco Zeffirelli assistente di Luchino Visconti *La Vestale* di Gaspare Spontini, 1954
Franco Zeffirelli, Luchino Visconti's assistant of Gaspare Spontini's La Vestale, 1954

Costume di / Costume by Franco Zeffirelli
Norina (Maria Callas), Atto / Act III



Salotto in casa
di Don Geronio. Atto I
*Drawing-room
in Don Geronio's house. Act I*



Maria Callas nella parte di Norina
nelle seguenti scene (da destra a sinistra):
*Maria Callas as Norina in the following
scenes (from right to left):*

Luogo solitario fuori Napoli (atto I)
A lonely place outside Naples (Act One)

Appartamento in casa di Don Geronio
(atto I)
*An apartment in Don Geronio's house
(Act One)*

Piazza (atto II)
The square (Act Two)

Camera della locanda (atto III)
A room at the inn (Act Three)



La bohème

La bohème, 1963

Giacomo Puccini
Direttore Herbert von Karajan
Regia, scene Franco Zeffirelli
Costumi Marcel Escoffier

Il realismo poetico e l'inventiva spettacolare trovano nella *Bohème* una magica intesa. Il Café Momus, tradizionalmente presentato come immagine distesa su un unico orizzonte, si dispiega questa volta su diversi piani sovrapposti. La scena monocolora del terzo quadro traduce un'evocazione intirizzita dell'inverno parigino, immagine del gelo che stringe il cuore dei giovani artisti. Fu Herbert von Karajan a volere Zeffirelli quale regista per *La bohème*; lo aveva colpito la messa in scena di *Romeo and Juliet* di Shakespeare all'Old Vic di Londra (1960).

Poetic realism and spectacular inventiveness find a magical entente in La bohème. The Café Momus, traditionally presented as an image on a single plane, in this version extends over various overlapping planes. The monochromatic setting of the third scene is a depiction of the chilly Parisian winter, an image of the cold that seeps into the hearts of the young artists. It was Herbert von Karajan who wanted Zeffirelli as the director for La bohème; he had been struck by his 1960 production of Shakespeare's Romeo and Juliet at the Old Vic in London.



Vasco Naldini (maestro rammentatore),
Herbert von Karajan, Ivo Vinco (Colline)



Ivo Vinco (Colline), Herbert von Karajan,
Rolando Panerai (Marcello)



Ivo Vinco (Colline), Herbert von Karajan



Mirella Freni, Herbert von Karajan, Franco Zeffirelli,
Eugenia Ratti, Gianni Raimondi (Rodolfo)



La soffitta. Quadro I (edizione 1975)
The garret. Act I (1975 production)
Rodolfo (Luciano Pavarotti), Marcello (Rolando Panerai),
Colline (Paolo Washington)



Il Café Momus. Quadro II (edizione 1975)
The Café Momus. Act II (1975 production)
Musetta (Margherita Guglielmi)



La barriera d'Enfer. Quadro III (edizione 1975)
The barrière d'Enfer. Act III (1975 production)
Mimi (Ileana Cotrubas), Rodolfo



Costume di / Costume by Marcel Escoffier
Mimi (Mirella Freni)

La barriera d'Enfer. Quadro III
The barrière d'Enfer. Act III



Aida

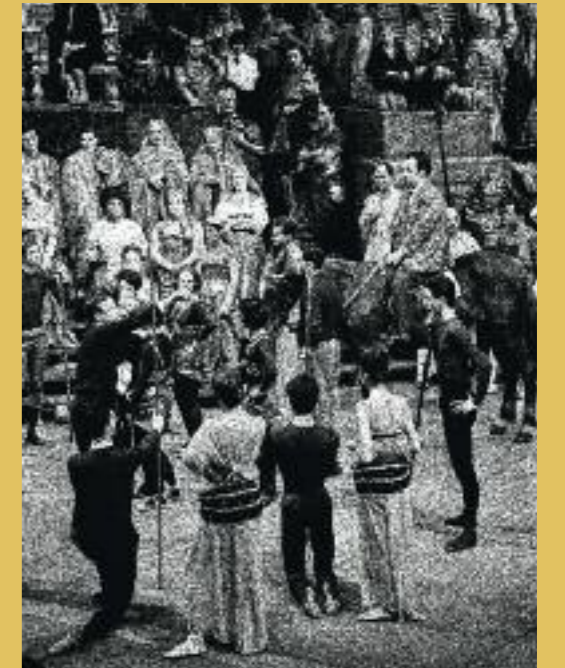
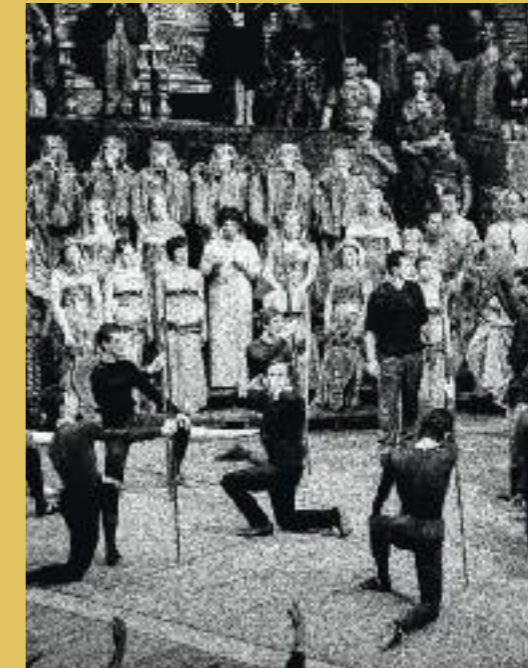
Aida, 1963

Giuseppe Verdi
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
Regia: Franco Zeffirelli
Scene e costumi: Lila De Nobili



«Chiesi a Lila De Nobili, genio assoluto della pittura nello spettacolo, di disegnarli scene e costumi di *Aida*, ispirandosi all'Egitto grandioso e raffinato della prima produzione andata in scena al Cairo nel 1871. Una squisita fantasia orientalista, assai vicina alle opulente visioni di Gustave Moreau». Un'*Aida* Secondo Impero, immersa in una luminosità impalpabile, misteriosa, generata dai rapporti tonali cromatici creati dall'ultima grande interprete della scena dipinta.

«I asked Lila De Nobili, that absolute genius of theatrical painting, to design scenes and costumes for my Aida, taking inspiration from the grandiose and refined Egypt of the original production staged in Cairo in 1871. An exquisitely orientalist imagination, very close to the opulent visions of Gustave Moreau». An Aida of the Second Empire, immersed in an impalpable, mysterious brightness generated by the combinations of shades created by the last great interpreter of the painted set.



Franco Zeffirelli durante le prove
Carlo Bergonzi (Radamès) a cavallo
Franco Zeffirelli during rehearsals
Carlo Bergonzi (Radamès) on horseback

Durante le prove della marcia trionfale, atto II, 2
In trono, Antonio Zerbini (il re) e Fiorenza Cossotto (Amneris)
In seconda fila Leontyne Price (Aida). Al centro, Zeffirelli
During rehearsals for the triumphal march, Act II, 2
On the throne, Antonio Zerbini (the king) and Fiorenza Cossotto (Amneris)
On the second row, Leontyne Price (Aida). Centre, Zeffirelli



Aida a confronto / Aida in comparison

Aida, 1963

Giuseppe Verdi
Direttore Gianandrea Gavazzeni
Regia Franco Zeffirelli
Scene e costumi Lila De Nobili



Aida, 2006

Giuseppe Verdi
Direttore Riccardo Chailly
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Maurizio Millenotti



Sala nel palazzo del re a Menfi. Atto I, 1 (1963, 2006)
Room in the palace at Memphis. Act I, 1



Un ingresso della città di Tebe. Atto II, 2 (1963, 2006)
An entrance to the city of Thebes. Act II, 2 (1963, 2006)



Le rive del Nilo. Atto III, 1 (1963, 2006)
The banks of the Nile. Act III, 1 (1963, 2006)

Un ingresso della città di Tebe. Atto II, 2.
Bozzetto di Lila De Nobili
An entrance of the city of Thebes. Act II, 2.
Sketch by Lila De Nobili





Costumi di / *Costumes by Anna Anni*
Da destra a sinistra / *From right to left*
Aida (Leontyne Price), Radamès (Carlo Bergonzi),
Il re / *The king* (Antonio Zerbini), Ancella di Amneris /
Amneris' handmaid, Amneris (Fiorenza Cossotto)

Da destra a sinistra/ *From right to left*
Le ancelle di Amneris, Amneris /
Amneris, Amneris' handmaids



Otello

Otello, 1976

Giuseppe Verdi
Direttore Carlos Kleiber
Regia, scene, costumi Franco Zeffirelli

Costume di / Costume by Franco Zeffirelli
Otello (Plácido Domingo)

Nel 1976 la Scala inaugura la stagione operistica con una nuova produzione di Zeffirelli, *Otello* di Giuseppe Verdi. Per la prima volta l'evento è trasmesso in diretta televisiva dalla Rai, e Zeffirelli si occupa direttamente della regia video. Non viene lesinato l'impegno: da Cinecittà arriva un truccatore di fiducia per trasformare il volto di Plácido Domingo: la ripresa delle telecamere impone un lavoro minuzioso sulla recitazione, dando rilievo ai primi piani che gli spettatori in teatro non possono vedere da vicino.

Sarà un successo enorme e segnerà un punto di svolta nel rapporto tra opera lirica e pubblico in Italia. Resterà il simbolo di quella «restituzione» del melodramma alla fruizione popolare, che è il nucleo della poetica di Zeffirelli e la ragione della sua modernità: sono passati cinquant'anni da quello spettacolo e la prospettiva storica permette oggi di riconoscere in Zeffirelli non solo l'erede di una tradizione incarnata da Luchino Visconti, ma uno spregiudicato innovatore rispetto ai suoi tempi. L'estraneità del suo linguaggio rispetto al Regietheater tedesco, che si stava allora affermando, non discende da arretratezza culturale, ma da una visione forse utopica di riappropriazione popolare dell'opera lirica.

Con Carlos Kleiber sul podio e tre cantanti leggendari, Domingo, la Freni e Cappuccilli, la serata passa alla storia. Zeffirelli omaggia il Tintoretto in una produzione di enorme impatto, dove una luce saettante si rifrange su navi in tempesta, corazze, stemmi, sontuosi costumi.

In 1976, La Scala opened its opera season with a new production of Giuseppe Verdi's Otello directed by Zeffirelli. For the first time, the event was broadcast live by the Rai and Zeffirelli was personally responsible for directing the video. No expense was spared and a makeup artist from Cinecittà was engaged for the occasion to transform the face of Plácido Domingo. The presence of the cameras demanded some meticulous work on the acting, since the close-up shots revealed aspects not normally seen by a theatre audience.

It was enormously successful and marked a turning point in the relations between the opera and the Italian audience. It became the symbol of the "return" of the opera to a broader base, which was the core of Zeffirelli's poetics and the reason he is still so modern: fifty years after this production, the historical perspective makes it possible to acknowledge Zeffirelli not only as the heir of a tradition personified by Luchino Visconti, but also as an open-minded innovator in relation to his times. The distance of his language from the German Regietheater, which was then establishing itself, has nothing to do with cultural backwardness, but rather a perhaps utopian vision of a reacquisition of the opera on the part of the people.

With Carlos Kleiber on the podium and three legendary singers – Domingo, Freni and Cappuccilli – the evening made history. Zeffirelli paid tribute to Tintoretto in a production of enormous impact, in which a flash of light breaks upon storm-struck ships, armour, crests, sumptuous costumes.



Desdemona (Mirella Freni) al cospetto degli ambasciatori
nella gran sala del castello. Atto III
*Desdemona (Mirella Freni) before the ambassadors
in the great hall of the castle. Act III*



Pagliacci

Pagliacci, 1981

Ruggero Leoncavallo
Direttore Georges Prêtre
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Anna Anni

Nuova interprete per la rilettura cinematografica di *Pagliacci*, la fragile ed espressiva Teresa Stratas prende il posto di Elena Mauti Nunziata, protagonista alla Scala nel medesimo 1981. Zeffirelli ambienta l'opera nei primi anni Quaranta, tra bandierine tricolori, sullo sfondo di una triste periferia dominata da un cielo corrusco. Il lessico del cinema neorealista si aggrega al melodramma nel segno dell'omaggio e della nostalgia.

A new performer for the film adaptation of Pagliacci, the fragile and expressive Teresa Stratas, took the place of Elena Mauti Nunziata, the star in La Scala's 1981 production. Zeffirelli set the opera at the beginning of the 1940s, amidst Italian tricolour flags, against the backdrop of a sad suburb dominated by a sparkling sky. The terminology of the neorealist cinema united with the opera as a tribute and in the name of nostalgia.

Nel 1981 Franco Zeffirelli cura la regia del film-opera *Pagliacci* (Unitel, 1982)
In 1981, Franco Zeffirelli directs the film-opera Pagliacci (Unitel, 1982)

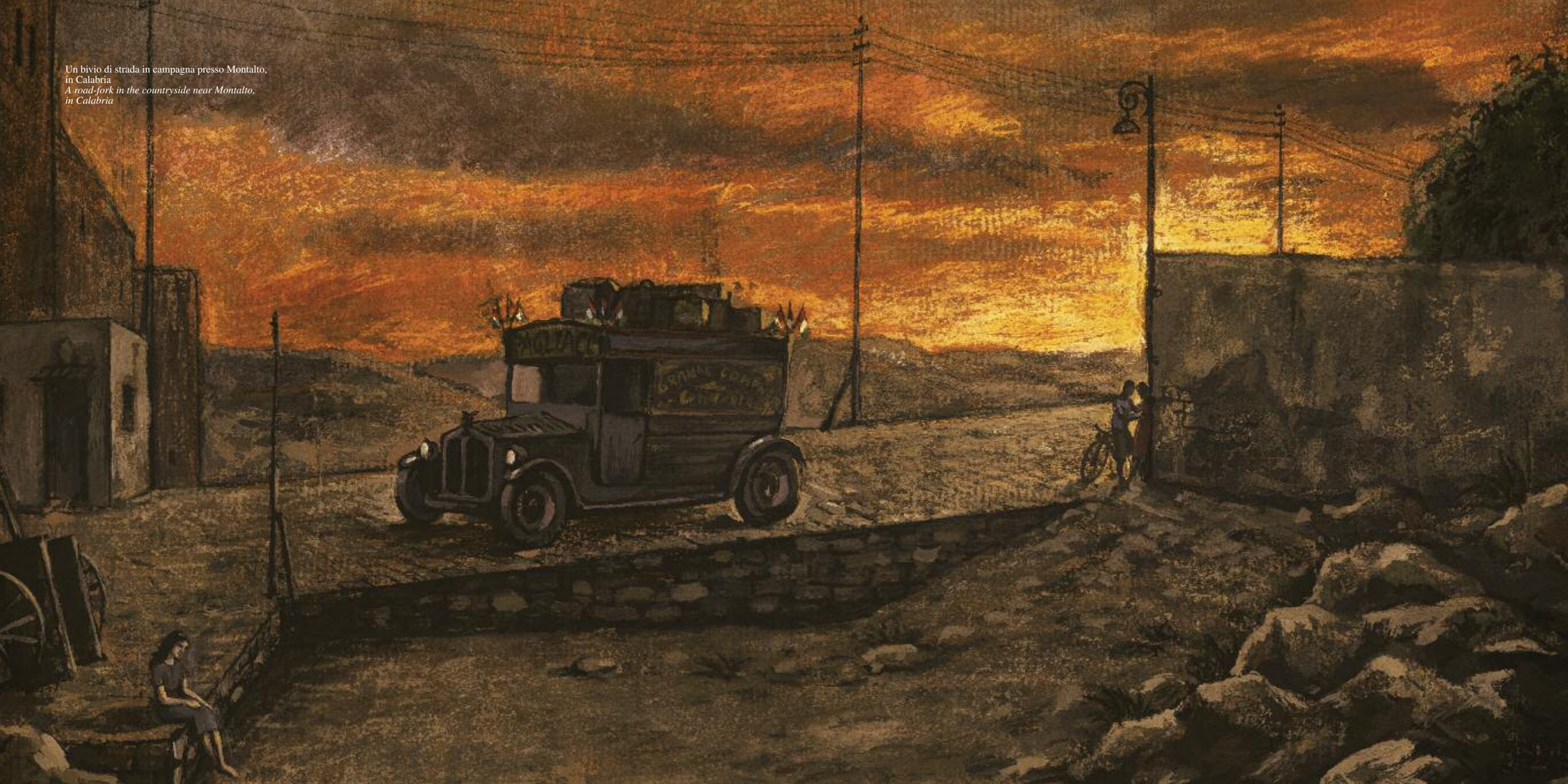
Tonio vestito da pagliaccio con il tamburo (Juan Pons), Canio alla guida (Plácido Domingo), Peppe (Florindo Andreolli), Nedda (Teresa Stratas).
Film-opera
Tonio dressed as a clown with a drum (Juan Pons), Canio at the wheel (Plácido Domingo), Peppe (Florindo Andreolli), Nedda (Teresa Stratas).
Film-opera



Costumi di / Costumes by Anna Anni
Nedda, Tonio



Un bivio di strada in campagna presso Montalto,
in Calabria
*A road-fork in the countryside near Montalto,
in Calabria*



Cavalleria rusticana

Cavalleria rusticana, 1981

Pietro Mascagni
Direttore Georges Prêtre
Regia, scene Franco Zeffirelli
Costumi Anna Anni



L'atto unico di *Cavalleria rusticana* si svolge sullo sfondo di una piazza ricostruita sul modello originale di Vizzini. Ogni particolare è meticolosamente studiato. Il carattere siciliano si ritrova grazie ai fastosi abiti tradizionali di Piana degli Albanesi, con gli addobbi e le rifiniture esemplati sui paramenti liturgici. I costumi da festa rosso fuoco, con i revers celesti ricamati a trame d'oro, contrastano con la tonalità cupa degli abiti reperiti nell'entroterra catanese e destinati ai popolani. Tutto appare realistico, in omaggio all'estetica di Verga e Mascagni.

The single act of Cavalleria rusticana takes place in a square which is a reconstruction of the one in Vizzini (Sicily). Every detail is meticulously studied. The Sicilian atmosphere is created thanks also to the fabulous traditional costumes of Piana degli Albanesi, with decorations and accessories based on those of liturgical vestments. The bright red costumes with their blue and gold embroidered revers contrast with the dark shades of the of the costumes found in the hinterland of Catania and worn by the common folk. Everything appears realistic, out of respect for the aesthetics of Verga and Mascagni.



Nel 1981 Franco Zeffirelli cura la regia del film-opera *Cavalleria rusticana* (Unitel, 1982)
In 1981, Franco Zeffirelli directs the film-opera *Cavalleria rusticana* (Unitel, 1982)



Alfio (Renato Bruson). Film-opera

Turiddu (Plácido Domingo). Film-opera

Una piazza in un paese della Sicilia
A square in a town in Sicily





«Il cavallo scalpita, i sonagli squillano, schiocca la frusta».
Scena 3
Alfio (Renato Bruson)



Scena 3, particolare
Scene 3, detail



Alla tavola dell'osteria. Scena 9
At the table in the tavern. Scene 9
Lola (Laura Bocca)

«A te la mala Pasqua, spergiuoro!».
Scena 7
Turiddu (Plácido Domingo),
Santuzza (Elena Obraztsova)



Particolare della scena 7
Detail of scene 7
Santuzza (Elena Obraztsova)



«Hanno ammazzato
compare Turiddu!». Scena 12

Alla Scala, durante le riprese del film-opera
Cavalleria rusticana di Mascagni
At La Scala, during filming of Mascagni's
Cavalleria rusticana



Paesane / Paesant women



Turandot

Turandot, 1983

Giacomo Puccini
Direttore Lorin Maazel
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Anna Anni, Dada Saligeri



Una *Turandot* di madreperla, con lo sfolgorante quadro della reggia di Pechino e le tinte azzurro e verde che avvolgono l'atmosfera notturna del terzo atto. Il palcoscenico sembra contenere a fatica la spettacolarità voluta da Zeffirelli, nella quale confluiscono i capolavori artigianali delle maestranze scaligere (attrezzeria, oreficeria, sartoria) per fondersi con i costumi e gli accessori realizzati in Cina per il film *Marco Polo* di Giuliano Montaldo (1982). Un fastoso rituale cristallizzato in una rigorosa simmetria fuori dal tempo.

A *Turandot* of mother-of-pearl, with the dazzling palace in Peking and the shades of blue and green that envelop the nocturnal atmosphere of the third act. The stage seems barely able to contain the spectacle created by Zeffirelli, into which flow the masterpieces of craftsmanship of La Scala's artisans (prop designers, jewellers, seamstresses) and blend with the costumes and accessories made in China for Giuliano Montaldo's film, *Marco Polo* (1982). A sumptuous ritual crystallised in a timeless, perfect symmetry.



Durante le prove
During rehearsals

A destra: Calaf (Nicola Martinucci), Turandot (Ghena Dimitrova), l'imperatore Altoum (Sergio Bertocchi). Atto II, 2
Right: Calaf (Nicola Martinucci), Turandot (Ghena Dimitrova), the emperor Altoum (Sergio Bertocchi). Act II, 2



Le mura della Città imperiale.
Atto I, 1
The walls of the Imperial City.
Act I, 1
Timur (Kurt Rydl),
Liù (Katia Ricciarelli),
Calaf (Nicola Martinucci)



Vasto piazzale della reggia.
Atto II, 2
Vast courtyard in the Palace.
Act II, 2
Turandot (Ghena Dimitrova),
l'imperatore / the emperor
Altoum (Sergio Bertocchi),
Calaf (Nicola Martinucci)

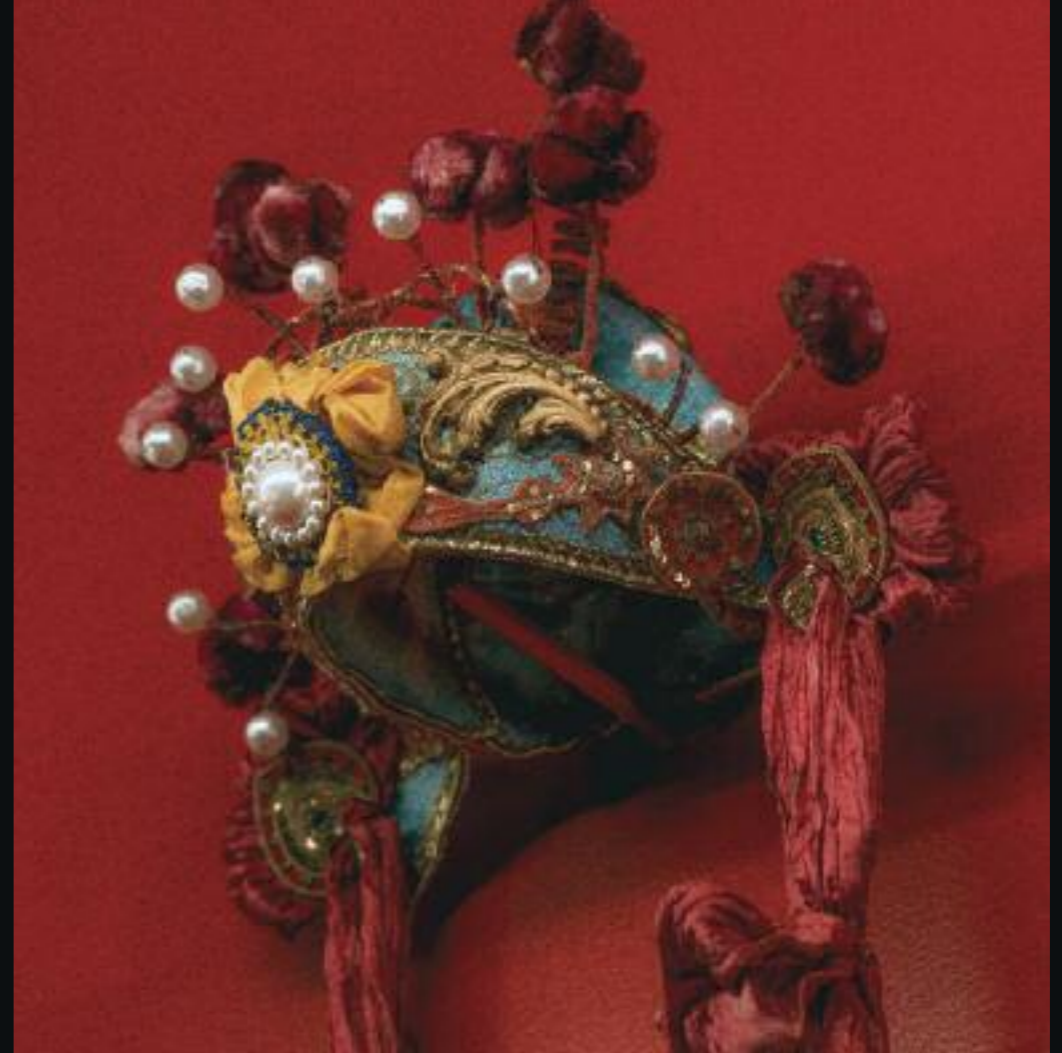


Calaf (in basso), Turandot, l'imperatore
Altoum. Atto II, 2
Calaf (below), Turandot, the emperor
Altoum. Act II, 2



Il padiglione. Atto II, 1
The pavilion. Act II, 1
Ping (Rolando Panerai),
Pong (Florindo Andreolli),
Pang (Ernesto Gavazzi)

Maschere e copricapi
Masks and headdresses



Il giardino della reggia.
È notte. Atto III, 1
The Palace gardens. Night.
Act III, 1
Liù (Katia Ricciarelli),
Turandot (Ghena Dimitrova)



Costumi di | *Costumes by Anna Anni, Dada Saliger*
L'imperatore Altoum (Sergio Bertocchi) tra le guardie imperiali
The emperor Altoum (Sergio Bertocchi) with the imperial guards



Zeffirelli regista lirico tra la scena e lo schermo

Emilio Sala

Per ripensare oggi al ruolo giocato da Franco Zeffirelli nel disordinato e turbolento contesto della regia operistica della seconda metà del XX secolo e dei primi anni del XXI, un contesto che non è stato ancora veramente “storicizzato”, bisogna innanzitutto sgomberare il campo da due elementi che troppo spesso emergono, sia al positivo sia (più spesso) al negativo, dal lavoro artistico del Nostro. Il primo elemento è il “personaggio” che si è spesso sovrapposto all’uomo di teatro, finendo per cannibalizzarlo. Lo Zeffirelli cattolico iperconservatore, ferocemente antiabortista (“metterei la pena di morte per le donne che abortiscono”), furiosamente anticomunista, per certi versi paradossalmente omofobo (“non chiamatemi gay”), eccetera eccetera, ha incoraggiato un’interpretazione della sua opera come baluardo di una presunta Tradizione italiana, fatta di valori estetici che sarebbero minacciati dagli eccessi “concettuali”, quasi sempre forestieri e sinistrorsi, della regia contemporanea. Ora, a parte la natura sempre “inventata” di ogni tradizione, dove porterebbe questo schema di lettura se non nel vicolo cieco in cui molti melomani vorrebbero spingere il teatro d’opera considerandolo come un mondo puramente rivolto al passato? Dobbiamo davvero ritenere lo sfarzo scenico zeffirelliano come l’emblema di un tipo di estetica misoneista, funzionale al processo di museificazione e mummificazione di un genere che celebrerebbe se stesso solo come revival di un passato perduto?¹

Il secondo elemento da cui bisogna liberarsi per poter ripensare Zeffirelli seguendo anche nuove linee di pensiero è l’idea di poter scorporare la sua attività teatrale (operistica e non) da quella che egli condusse in altri ambiti medialti come il cinema o la televisione. Questa intermedialità è strettamente associata, in Zeffirelli, a una dimensione estetico-ideologica che è quella della “popular culture” contemporanea – il tutto con un anti-intellettualismo che lo allontana alquanto dal rigoroso estetismo “critico” di Visconti per avvicinarlo semmai, *mutatis mutandis*, a quello pop-flamboyant di un uomo di spettacolo come Baz Luhrmann. All’interno del suo lavoro registico la sovradeterminazione

Zeffirelli opera director between the stage and the screen

Emilio Sala

If we are to think back today on the role played by Franco Zeffirelli in the disorderly and turbulent context that directing operas involved in the second half of the 20th century and the early years of the 21st, a context as yet unhistoricized, we must firstly clear the ground of two elements - one positive and (more often) one negative - that too often arise from the artistic work of our Subject. The first element is the “personality” which has often been superimposed on the man of the theatre, resulting in him being cannibalizing. Zeffirelli, the ultra-conservative Catholic, ferociously anti-abortionist (“I would introduce the death penalty for those women who abort”), furiously anti-communist, in a certain sense paradoxically homophobic (“don’t call me gay”), and so on, has led to an interpretation of his work as a bulwark of a presumed Italian Tradition, made of aesthetic values that are allegedly threatened by the almost always foreign and leftist “conceptual” excesses of contemporary directing. Now, leaving the always “invented” nature of any tradition to one side, where would this interpretation lead if not into the blind alley in which many opera lovers would like to confine the opera, considering it a world regarding purely the past? Do we really have to take the magnificence of Zeffirelli’s theatre as an emblem of a genre that celebrates itself as a revival of a lost past?¹

*The second element of which we need to be rid if we are to reconsider Zeffirelli according to new lines of thought is the idea of being able to separate his theatrical activity - both opera and repertory - from his work in other fields such as the cinema or television. In Zeffirelli, this intermediality is closely linked to the aesthetic and ideological dimension that is contemporary “popular culture”, all with an anti-intellectual slant which distanced him somewhat from Visconti’s rigorous “critical” aestheticism and, if anything, brought him closer, *mutatis mutandis*, to that pop-flamboyant of a showman like Baz Luhrmann. Within his work as a director, the ideological overdetermination - the plan of contents of which appears so full of ambivalence*



ideologica – il cui piano dei contenuti appare così pieno di ambivalenze e ambiguità – ci porta verso un tipo di discorso molto difficile da analizzare e da interpretare: basti pensare al rapporto paradossale che un film come *Fratello sole, sorella luna* intrattiene con il giovanilismo contestatario del Sessantotto.² Oggi che le relazioni tra il mondo dell’opera e la “global popular culture” si sono intensificate anche una figura come quella di Zeffirelli dovrebbe essere riletta approfondendo questo suo approccio intermediale e popolare alla messinscena operistica.

Un paio di esempi basteranno a illustrare alcune direttrici che andranno poi ulteriormente sviluppate. Incominciamo dalla prima *Traviata* (prima di una lunga serie!), quella con Maria Callas, andata in scena a Dallas nel 1958. Essa contiene già l’impostazione registica cui Zeffirelli rimarrà fedele lungo il corso di tutta la sua carriera, ivi compreso il film del 1983 con Teresa Stratas. Come si può leggere nel piano di regia redatto in inglese e conservato a Firenze presso l’Archivio del Maestro, durante il Preludio dell’opera vediamo Violetta sola, agonizzante, nella sua camera da letto. Poi, durante le prime battute dell’Introduzione, assistiamo a un cambio a vista che corrisponde chiaramente a un effetto di flashback cinematografico realizzato con i mezzi teatrali. Riprendendo il piano di regia citato, in quel punto leggiamo questa indicazione: “Transformation at sight from the bedroom to Violetta’s salon”. Si fa spesso riferimento, a questo proposito, all’influenza del romanzo di Dumas *filis* (*La dame aux camélias*) e Zeffirelli stesso ha più volte dichiarato di essersi ispirato all’*analepsi* con cui esso si apre. Però il romanzo incomincia quando Marguerite è già morta e il rapporto che struttura la narrazione all’indietro è tra il Narratore e Alexandre Duval, mentre nella messinscena zeffirelliana abbiamo chiaramente una retrospezione “in soggettiva”, come se tutti i primi due atti emergessero “dalla memoria della morente in un lungo e tormentato flashback”.³ D’altronde nell’opera di Verdi sappiamo che l’Adagio con cui attacca in pianissimo il Preludio viene ripreso a mo’ di *entr’acte* prima dell’ultimo atto – quello della morte di Violetta. Come ho cercato di mostrare nel mio libro sulla *Traviata* si tratta per altro di una struttura tipica della “*pièce mêlée de chant*” parigina cui anche la versione teatrale della *Dame aux camélias* appartiene.⁴ Ma che il riferimento per Zeffirelli sia cinematografico viene confermato dal fatto (se ce ne fosse bisogno) che egli, prima ancora di andare a Dallas, stava pensando anche a un film con la Callas ed esiste una lettera datata 26 giugno 1958 in cui il regista cerca di

*and ambiguity - leads us towards a type of discourse that is very difficult to analyse and to interpret: it is enough to consider the paradoxical connection between a film like Brother Sun, Sister Moon and the young people’s protest movement of 1968.*² *Now that the relationship between the world of the opera and “global popular culture” has intensified, even an individual like Zeffirelli ought to be re-read with greater focus on his intermedial and popular approach to staging operas.*

A couple of examples are sufficient to illustrate some trajectories in need of further development. Let us begin with the first Traviata (the first of a long series!), starring Maria Callas and staged in Dallas in 1958. This production already contained that directing style to which Zeffirelli remained faithful throughout his career, including the film version of 1983 with Teresa Stratas. The director’s plan, written in English and preserved at the Zeffirelli Archive in Florence, describes the Prelude to the opera with Violetta alone and agonizing in her bedchamber. Then, with the first bars of the Introduction, we witness a change that clearly corresponds to a flashback effect in the cinema, created with theatrical means. Returning to the director’s plan, at that point we read the following annotation: “Transformation at sight from the bedroom to Violetta’s salon”. Indeed, Dumas’ novel (La dame aux camélias) is a constant point of reference and, more than once, Zeffirelli himself stated that he had been inspired by its initial analepsis. However, the novel starts when Marguerite is already dead and the connection that structures the narration is between the Narrator and Alexandre Duval, whereas in Zeffirelli’s interpretation we have a clear “subjective” retrospection, as if the first two acts emerge “from the memory of the dying woman in a long, tormented flashback”.³ In Verdi’s opera, we know that the Adagio that opens the Prelude is reprised as an entr’acte before the final act in which Violetta dies. As I attempted to demonstrate in my book on La Traviata, it is a structure typical of the Parisian “pièce mêlée de chant” to which the theatrical version of La dame aux camélias belonged.⁴ That the reference for Zeffirelli was cinematographic, however, is confirmed by the fact (as if it were necessary) that, even before leaving for Dallas, he was also considering making a film with Callas and a letter dated 26 June 1958 exists in which the director attempts to convince the singer at all costs to immortalize their Violetta “on three thousand metres of film”, even suggesting that, as a

convincere in tutti i modi la cantante a immortalare la loro Violetta “su tremila metri di pellicola”:

Voglio che questo film raggiunga ogni angolo del mondo, che arrivi in luoghi lontani e quasi dimenticati, dal Congo alla Patagonia, che tutti possano vederlo; così la tua presenza aleggerà anche in futuro, quando non saremo più su questa terra, e le generazioni a venire potranno godere di un’eredità che né Eleonora Duse né Sarah Bernhardt sono riuscite a tramandare: una pellicola che preservi l’incredibile creatura con la quale hai scosso, smosso, elevato e rapito il pubblico intero e ciascuno di noi, in questa triste metà del ventesimo secolo!⁵

Allorché, venticinque anni dopo, Zeffirelli riuscì a realizzare il suo film d’opera integrò il contenuto narrativo del romanzo nel flashback cinematografico immaginando che i preparativi della famosa asta con cui inizia *La dame aux camélias* avvenissero quando ancora Marguerite era in fin di vita nella sua camera da letto. Tutti ricordiamo quella scena che riduce il Preludio della *Traviata* a “colonna sonora” (come direbbero gli sciocchi). All’interno del mondo musicologico, il Preludio dell’opera di Verdi viene il più delle volte interpretato come un ritratto dell’eroina dell’opera “but in reverse chronological order”.⁶ L’espressione è del noto studioso di opera italiana Roger Parker che descrive il brano verdiano in questo modo:

Prima viene una resa musicale del suo declino fisico del terzo atto, con gli archi in acuto che procedono cromaticamente e si dissolvono in appoggiature “singhiozzanti”; poi una esplicita dichiarazione d’amore, la melodia che nel secondo atto diventerà “Amami, Alfredo”; e infine questa stessa melodia ripetuta ai bassi, con la sovrapposizione di una delicata ornamentazione associata alla Violetta del primo atto.⁷

Questa stessa interpretazione viene avallata anche da Fabrizio Della Seta, il curatore dell’edizione critica dell’opera, che sottolinea come tale ritratto dell’eroina presenti tre aspetti di Violetta nell’ordine “inverso a quello in cui compaiono nell’opera: la martire, l’amante appassionata, la cortigiana”.⁸ Orbene: ho già criticato nel libro citato nella nota 4 questo tipo di analisi del Preludio verdiano, ma qui mi sembra interessante sottolineare la perfetta sintonia tra la lettura proposta in ambito musicologico e quella praticata (ben prima) da Zeffirelli in ambito registico. Il secondo esempio che vorrei trattare riguarda l’allestimento zeffirelliano della *Bohème* – di certo il suo più fortunato e

*result, her legacy would surpass that of both Eleonora Duse and Sarah Bernhardt.*⁵

Twenty-five years later, when Zeffirelli succeeded in making his film of the opera, he integrated the novel’s narrative content into the cinematographic flashback, imaging that the preparations for the famous auction, which open La dame aux camélias, take place while Marguerite is still on her deathbed. We all remember that scene which reduces the Prelude of La Traviata to its “theme music” (as the foolish might say).

In the world of musicology, the Prelude to Verdi’s opera is more often than not interpreted as a portrait of the heroine, “but in reverse chronological order”.⁶ The expression is of the renowned scholar of Italian opera, Roger Parker, who describes this passage as follows:

First comes a musical rendering of her final decline in Act 3, with high, chromatic strings dissolving into ‘sobbing’ appoggiaturas; then a direct statement of love, the melody that will in Act 2 become ‘Amami, Alfredo’; and finally this same melody repeated on the lower strings, surrounded by the delicate ornamentations associated with Violetta in Act 1.⁷

This same interpretation is also confirmed by Fabrizio Della Seta, the editor of the critical edition of the opera, who underlines how this portrait of the heroine may present three features of Violetta in reverse order compared to “that in which they appear in the opera: the martyr, the passionate lover, the courtesan”.⁸ Now, in the book previously quoted at note 4, I have already criticized this type of analysis of the Prelude, but here it seems interesting to me to underline the perfect accord between the interpretation proposed in musicological spheres and Zeffirelli’s much earlier practised reading as a director. The second example I wish to highlight regards Zeffirelli’s production of La Bohème, definitely his most successful and most long-lived. Once again, it is advisable to begin at the beginning and the memorable premiere at La Scala of 1963 with Herbert von Karajan on the podium. If we look at that operation from the cinema/media viewpoint - it is still available today on a Deutsche Grammophon DVD and even on YouTube - we must firstly broaden the field: the La Scala brand is, in fact, used as a kind of image in a reconstruction of the event that addresses an international, if not yet “globalized” public. It is sufficient to observe the film’s launch in the USA in 1965 which was presented as if it were

longevo. Anche qui giova incominciare *ab ovo*, dalla “storica” *première* scaligera del 1963 con Herbert von Karajan sul podio. Se guardiamo quell’operazione dal punto di vista filmico/mediale – oggi ce ne resta soprattutto un DVD della Deutsche Grammophon che trovate pure su YouTube – dobbiamo innanzitutto allargare il campo: il *brand* della Scala viene infatti utilizzato come una sorta di simulacro in una ricostruzione dell’evento che si rivolge al pubblico internazionale, se non già “globalizzato”. Basterebbe studiare il lancio americano che diffuse il film del 1965 come se fosse una diretta cinematografica di una “live performance” immaginaria (il ricordo o la paramnesia della rappresentazione scaligera di due anni prima): il film venne proiettato in circa 350 città simultaneamente in soli due giorni, il 20 e 21 ottobre. Tutte le recensioni sottolineano il senso di intimità e partecipazione che la pellicola è in grado di comunicare al grande pubblico del cinema: “Why Run Off to Italy? La Scala Is On Screen” (questo il titolo del *Daily News*, 20 ott. 1965). In realtà il film venne girato negli stabilimenti di Cinelandia, a Cologno Monzese, ovvero nei futuri studi televisivi della Mediaset. Come si legge nella stampa dell’epoca, “Zeffirelli ha disegnate di bel nuovo tutte le scene, pur tenendosi alla formula scaligera. La differenza sta piuttosto nella ricostruzione in proporzioni diverse, per le particolari esigenze della macchina da presa rispetto a quelle di un palcoscenico di teatro”.⁹ Se si pensa che la parte musicale fu registrata a Monaco di Baviera e quindi usata come base-guida durante le riprese del film si capisce quanto sia “costruito” l’effetto di intimità e di “presenza” magnificato dai recensori americani. Come una anche sommaria analisi audiovisiva mette subito in evidenza il risultato è uno strano ibrido teatral-cine-televisivo. L’immagine “astratta” della vuota sala scaligera con cui si apre il film, mentre l’orchestra (che non si vede) accorda gli strumenti, sembrerebbe sollecitare un orizzonte d’attesa teatrale confermato anche dalla breve inquadratura di Karajan che – concentratissimo e in abito da concerto – dirige l’Allegro vivace pucciniano: ma perché alle spalle del direttore c’è una parete grigia invece della sala del Piermarini? Tale atteggiamento ricettivo viene per altro subito smentito dall’uso, molto cinematografico, quasi ostentato, del playback (oltre che del technicolor). Ma perché se è un film, utilizzare delle scenografie così teatrali e uno spazio rappresentativo così ridotto, quasi televisivo, da “opera in studio”? Tenendo conto del fatto che il film del 1965, pur presupponendo l’allestimento scaligero, è una ricostruzione

an imaginary, live cinema showing, (the memory or half-memory of La Scala’s production of two years earlier): the film was shown simultaneously in about 350 cities in just two days (20 and 21 October). All the reviews underline the sense of intimacy and participation that the film is capable of communicating to the broader cinema-going audience: the headline of the Daily News, 20 October 1965 ran “Why Run Off To Italy? La Scala is On Screen”. Actually, the film was shot at the Cinelandia studios, in Cologno Monzese, just outside Milan, in what were to become the television studios of Mediaset. The press said: “Zeffirelli has designed all the sets from scratch, while maintaining La Scala’s formula. The difference lies in the reconstruction in different proportions, in line with the specific demands of the camera as opposed to the stage of a theatre”.⁹ If we consider that the music was recorded in Munich and then used as the base during filming, we can see how far the effect of intimacy and “presence”, so highly praised by the American reviewers, was “constructed”. As a rapid audio-visual analysis also immediately indicates, the result is a strange hybrid of theatre, film and television. The “abstract” image of La Scala’s empty auditorium which opens the film, while the unseen orchestra tunes up, would appear to conjure up the sense of anticipation in the theatre, endorsed by a brief shot of Karajan who, with a look of concentration and in white tie and tails, conducts Puccini’s Allegro vivace. But why is the conductor filmed against a grey backdrop instead of in Piermarini’s auditorium? This receptive device is immediately denied with the highly cinematographic, almost ostentatious use of a pre-recorded soundtrack, not to mention Technicolor. So, if it is a film, why use such theatrical sets in such a restricted space, almost a TV studio? Bearing in mind that, despite being a production of La Scala, the 1965 film is a wholly autonomous reconstruction, we find ourselves faced with a sort of intermedial remake in which the director of the performance is also director of the video, as in the cases of Jean-Pierre Ponnelle and Peter Sellars. Of course, in Zeffirelli’s poetics, the problems of the artistic artifice and “remediation” - in Bolter and Grusin’s meaning - do not occupy the same space as in more “intellectual” directors like Ponnelle and Sellars, but if we wish to start to sketch a medial history of opera, we must take into account a director like Franco Zeffirelli.¹⁰

del tutto autonoma, ci troviamo di fronte a una sorta di remake intermediale in cui il regista dello spettacolo è lo stesso del video come nei casi di Jean-Pierre Ponnelle e Peter Sellars. Certamente nella poetica zeffirelliana i problemi dell’artificio artistico e della “rimediazione” (nel senso conferito a questo termine da Bolter e Grusin) non occupano lo stesso posto che in registi più “intellettuali” come Ponnelle e Sellars, ma se vogliamo incominciare a imbastire una storia mediale dell’opera non potremo non fare i conti con un regista come Franco Zeffirelli.¹⁰

¹ I refer here to a fundamental book in this perspective: *Opera’s Second Death*, by Mladen Dolar and Slavoj Žižek, Routledge, 2001.

² I sought to investigate this relationship in *Emilio Sala*, “Ricami”. Le musiche di Riz Ortolani per il “Fratello sole, sorella luna” di Franco Zeffirelli, in *Francesco da Assisi*. Storia, arte, mito, edited by Marina Benedetti and Tomaso Subini, Roma, Carocci, 2019, pp. 173-189.

³ *Franco Zeffirelli*, An Autobiography, Weidenfeld & Nicolson, 1985.

⁴ *Emilio Sala*, Sounds of Paris in Verdi’s “La traviata”, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

⁵ *Maria Callas*, Maria by Callas, edited by Tom Volf, Assouline, 2016.

⁶ *Roger Parker*, La traviata, in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by S. Sadie, 4 volumes., London, Macmillan, 1992, IY, p. 800 (ad vocem).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *G. Verdi*, La traviata. Schizzi e abbozzi autografi, edited by F. Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000, pp. 110-111.

⁹ *Carlamaria Casanova*, A Cinelandia si gira la “Bohème”, in *L’eco di Monza e della Brianza*, 1 June 1965.

¹⁰ See *J.D. Bolter and R. Grusin Remediation: Understanding New Media*, *Mit Pr*, 1998. For a medial history of opera see *Emanuele Senici*, Storia mediale dell’opera e retorica della fedeltà, in *Giuseppe Verdi: dalla musica alla messinscena*, edited by *Franco Piperno et alii*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2015, pp. 114-119.

¹ Rinvio qui a un libro in questa prospettiva fondamentale: *La seconda morte dell’opera* di Mladen Dolar e Slavoj Žižek, traduzione e cura di Carlo Lanfossi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2019.

² Ho cercato di investigare tale rapporto nel seguente contributo: Emilio Sala, “Ricami”. Le musiche di Riz Ortolani per il “Fratello sole, sorella luna” di Franco Zeffirelli, in *Francesco da Assisi*. Storia, arte, mito, a cura di Marina Benedetti e Tomaso Subini, Roma, Carocci, 2019, pp. 173-189.

³ *Franco Zeffirelli*, *Autobiografia*, Milano, Mondadori, 2006, p.177.

⁴ *Emilio Sala*, *Sounds of Paris in Verdi’s “La traviata”*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

⁵ *Maria Callas*, *Io, Maria*. Lettere e memorie inedite, a cura di Tom Wolf, Milano, Rizzoli, 2019, p. 253.

⁶ *Roger Parker*, *La traviata*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, 4 voll., London, Macmillan, 1992, IY, p. 800 (ad vocem).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *G. Verdi*, *La traviata*. Schizzi e abbozzi autografi, a cura di F. Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000, pp. 110-111.

⁹ *Carlamaria Casanova*, *A Cinelandia si gira la “Bohème”*, in *L’eco di Monza e della Brianza*, 1° giugno 1965.

¹⁰ Per la rimediazione, il riferimento è a questo libro: J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002. Per la storia mediale dell’opera, si veda Emanuele Senici, *Storia mediale dell’opera e retorica della fedeltà*, in *Giuseppe Verdi: dalla musica alla messinscena*, a cura di *Franco Piperno et alii*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2015, pp. 114-119.



Una testimonianza Intervista a Plácido Domingo

Paolo Besana

Lei ha partecipato a ben cinque produzioni scaligere con Franco Zeffirelli: La bohème, Un ballo in maschera, Otello, Cavalleria rusticana e Pagliacci e Turandot. Che cosa ricorda del suo modo di lavorare?

Tutti gli spettacoli di Franco puntavano alla grandezza, gli spettatori venivano a vedere queste opere straordinarie, che potevano sempre contare su una stupenda compagnia di cantanti, e avevano la possibilità di assistere a produzioni vere. Vale la pena ricordarlo soprattutto se pensiamo ai tanti allestimenti di oggi in cui non si capisce niente. Ricordo invece l'emozione del pubblico che ogni volta, appena si alzava il sipario, faceva partire l'applauso alla scenografia. La grande forza di Franco era riuscire a rendere ogni spettacolo unico.

Quali erano le indicazioni che Zeffirelli dava a voi artisti?

Si fidava molto di quello che gli proponevamo. Durante le prime prove ci lasciava sempre tranquilli, e poi con la sua esperienza e con le sue idee ci suggeriva una combinazione tra quello che pensavamo noi del personaggio e quello che pensava lui, dal momento che di solito aveva già affrontato quell'opera altre volte. Ma non voleva mai riproporre la stessa lettura: molte cose cambiavano anche quando rifaceva la stessa opera. Così avevamo sempre l'impressione di lavorare insieme.

Degli spettacoli fatti alla Scala ce n'è uno che ricorda in modo particolare?

Ad esempio *Un ballo in maschera*, davvero una produzione grandiosa. Mi ricordo che tra il pubblico c'erano anche Elizabeth Taylor e Richard Burton. Erano insieme in un palco e tutto il teatro guardava un po' sul palcoscenico e un po' verso di loro. Un'altra apertura indimenticabile fu *Otello*, una serata molto difficile a causa di una dimostrazione che c'era fuori dal Teatro, con i manifestanti che usavano degli spray colorati contro le pellicce delle signore. Noi eravamo in albergo a pochi minuti a piedi dalla Scala, e abbiamo avuto delle difficoltà per arrivare. Però siamo riusciti lo stesso a fare

A Testament Interview with Plácido Domingo

Paolo Besana

You have been part of five of Franco Zeffirelli's productions for La Scala: La Bohème, Un ballo in maschera, Otello, Cavalleria rusticana and Pagliacci, and Turandot. What do you remember of his manner of working?

All of Franco's productions focused on the grandeur; people came to see these extraordinary operas that could always count on a stupendous company of singers, and they could attend true performances. It is particularly worth remembering if we think of more recent productions in which you can understand nothing. I remember the ripple of emotion through the audience that, every time the curtain rose, applauded the stage designs. Franco's great strength was being able to make each performance unique.

What were the directions the Zeffirelli gave to you, the artists?

He trusted much of what we gave him. During the early rehearsals he always left us alone, but then with his experience and his ideas he began to suggest a combination of what we thought of the character and what he thought, since he had usually worked on that opera on other occasions. But he never wanted to propose the same interpretation again: many things changed even when he was working on the same opera. So, we always had the impression of working together.

Of the productions at La Scala, is there one that you particularly remember?

For instance, *Un ballo in maschera*, a truly grand production. I recall that Elizabeth Taylor and Richard Burton were in the audience. They were sitting in a box and the whole theatre had one eye on the stage and the other on them. Another unforgettable first night was *Otello*, a most difficult evening due to a demonstration outside the Theatre with protesters using coloured spray-paint on the ladies' furs. We were in a hotel just a few minutes' walk from La Scala and we had problems getting there. But even so, we managed to give an

una recita straordinaria. Era la prima volta che uno spettacolo della Scala veniva trasmesso in diretta televisiva. Una grande novità di allora, perché per vedere quell’*Otello* non bisognava andare in un cinema o in un auditorium, ma bastava accendere la tv direttamente a casa. Fu un momento storico perché tutta l’Italia ha potuto godere della serata inaugurale.

Zeffirelli ha realizzato, oltre alle opere in teatro e alle riprese televisive delle sue opere, anche dei film-opera di cui lei è sempre stato il protagonista. Come cambiava l’approccio alla recitazione rispetto al lavoro sul palcoscenico?

In uno spettacolo dal vivo si canta dall’inizio alla fine. Un film invece è un’altra cosa, e per i cantanti è ancora più difficile, anche perché noi lo facevamo dal vivo. Non dovevamo fare soltanto il track, cioè la musica, ma filmavamo tutto dal vivo, e la difficoltà era che le giornate iniziavano alle sei del mattino per il trucco, poi cominciamo a girare a un orario in cui c’era una luce speciale, per poi scoprire magari che stava piovendo e che quindi l’attesa era stata inutile. Oltre a questi imprevisti, non dimentichiamo che quando si fa un film bisogna ripetere moltissime volte una stessa scena, e per un cantante d’opera è molto difficile riuscire a mantenere la stessa emissione di suono. Inoltre, perché tutto risultasse naturale, bisognava avere dei movimenti diversi rispetto al palcoscenico. Ad esempio, non potevo certo aprire troppo la bocca per un acuto con la camera che si avvicinava, dovevo controllarmi e non era affatto semplice. Però ne è valsa la pena, visti i risultati. Mi sono sempre fidato del modo di lavorare di Franco, anche perché nella sua carriera ci ha dato dei film incredibili, penso a *Romeo e Giulietta*, *La bisbetica domata* e tanti altri.

Una cosa che si racconta spesso di Zeffirelli è la sua capacità di entrare in contatto con i collaboratori e con le masse del teatro. Lo ha notato anche lei?

Ma certo. Non andava d’accordo solo coi grandi direttori, come Kleiber, ma sapeva come comportarsi con tutti. Ricordo una grande produzione di *Carmen* a Vienna. Ci ritrovammo nello stesso albergo: io, mia moglie, i miei genitori, Franco e Kleiber, sempre in una magnifica atmosfera. Anche se bisogna dire che quando qualcosa non andava bene poteva arrabbiarsi moltissimo. Un giorno durante una prova di *Carmen* si spazientì e uscì dicendo a tutti: “La prova è finita”. Poi scomparve per tre giorni. Quando si ripresentò in teatro si giustificò dicendo: “Sono andato a fare una pausa sigaretta”.

extraordinary performance. It was the first time that an opera was broadcast on live television from La Scala. A great novelty at the time, because to see that Otello, people did not need to go to a cinema or an auditorium: they just had to switch on their tv in their own home. It was a historic moment because the whole of Italy was able to enjoy the opening night.

As well as operas in the theatre and operas shown on television, Zeffirelli also made films of operas that you starred in. What was different about the approach to performing compared to working on the stage?

In a live performance, you sing from the beginning to the end. A film, on the other hand, is something else and for the singers it is even more difficult because we do it live. We did not only have to do the soundtrack, but we filmed everything live and the difficulty was that the days began at six in the morning in make-up, then we began filming when the light was right, discovering perhaps that it was raining and so the wait had been useless. On top of these hitches, let us not forget that when you are making a film, you have to repeat the same scene many times and for an opera singer it is very difficult to manage to maintain the same emission of sound. Then, so that everything should appear natural, it was necessary to use different moves compared to on stage. For example, I could certainly not my mouth too wide for a high note with the camera approaching me, I had to check myself and it was not always simple. But it was worth it, given the results. I always trusted in Franco’s way of working, because in his career he gave us some incredible films, Romeo and Juliet, The Taming of the Shrew, and many others.

One thing that one often hears about Zeffirelli is his ability to enter into contact with those working with him and with the masses in the theatre. Did you notice this, too?

But of course. He did not only get on with great conductors, like Kleiber, but he knew how to interact with everyone. I remember a great production of Carmen in Vienna. We were staying in the same hotel: me, my wife, my parents, Franco and Kleiber, always in a magnificent atmosphere. Even so, it must be said that when something was not right, he could become very angry. One day, while rehearsing Carmen, he lost his temper and left telling everyone “Rehearsals are over”. Then, he disappeared for three days. When he reappeared at the theatre, he justified himself saying: “I have been for a cigarette break”. Amazed, we all commented “For

“Per tre giorni??” fu il nostro commento stupito. Ma a parte questi momenti era un uomo di grandissima generosità. Sia per le riprese della *Traviata* sia per quelle di *Otello* io e mia moglie siamo stati ospiti da lui per molto tempo. Ogni sera a tavola si aggiungevano amici che venivano a trovarlo. Franco aveva la capacità di costruire delle straordinarie combinazioni di lavoro e amicizia.

Nella vita di Franco Zeffirelli sostanzialmente ci sono due grandi artisti del palcoscenico: Maria Callas e lei. C’è qualcosa di cui vorrebbe ringraziarlo? Qualcosa che sente di dovergli?

Devo ringraziarlo per essere esistito. Sono immensamente grato per il fatto che forse non c’è stato nessun altro cantante o attore o attrice che sia stato accanto a lui in così tante produzioni, e sono molto fiero di questo. Per fortuna oggi rimangono molti suoi spettacoli che il pubblico può ancora vedere o rivedere. Sono felice dell’ottimo rapporto che ho con suo figlio Pippo, che adesso si occupa della Fondazione Franco Zeffirelli a Firenze, un museo che vale la pena visitare, per i tantissimi ricordi teatrali che conserva e per l’importanza dell’uomo a cui è stato dedicato.

three days??” But apart from such moments he was a hugely generous man. While filming both La Traviata and Otello, my wife and I were his guests over a long period of time. Every evening, friends who had dropped in to see him would join us for dinner. Franco had the ability to build extraordinary combinations of work and friendship.

Overall, in Franco Zeffirelli’s life there are two great artists of the stage: Maria Callas and you. Is there anything you would like to thank him for? Anything that you feel you owe him?

I have to thank him for having existed. I am immensely grateful for the fact that perhaps there has been no other singer or actor or actress that has been alongside him in so many productions, and I am proud of this. Fortunately, today, there are still many of his productions that the public can see again and again. I am happy for the excellent relationship I have with his son Pippo, who now manages the Fondazione Franco Zeffirelli in Florence, a museum that is well worth a visit for the very many theatrical memories that it preserves and for the importance of the man to whom it is dedicated.



L'eredità di Zeffirelli *Intervista a Davide Livermore*

Mattia Palma

Qual è il suo rapporto con il teatro di Franco Zeffirelli, prima che da regista, da cantante e da spettatore?

Ho cantato davvero con tantissimi registi, compreso Zhang Yimou, ma purtroppo mai in una produzione di Zeffirelli. Invece come spettatore ho assistito a molti suoi spettacoli e sono sempre stato colpito dal suo istinto di raccontare le storie. È questa la cosa che mi ha impressionato di più, indipendentemente dall'estetica, che si può apprezzare o meno. Per qualche assurdo motivo, a un certo punto si è cominciato a usare nell'ambiente il termine "zeffirellata" per descrivere un fatto scenico particolarmente compiuto o ben spiegato. Al contrario penso che una storia ben spiegata sia proprio quello da cui non si può prescindere, e tutti quelli che hanno la fortuna di assistere a una produzione di Zeffirelli comprendono perfettamente una cosa che spesso oggi è quasi una chimera: la trama.

Da regista lei riesce a individuare nel suo lavoro qualche traccia dell'eredità di Zeffirelli?

Non mi sono mai messo nel solco di qualcuno: ogni regista ha il suo. Ma come ho già detto, se c'è qualcosa che mi ha sempre colpito di Zeffirelli è il fatto di credere profondamente alle storie. Perché la cosa fondamentale, direi quasi dal punto di vista etico, è crederci davvero a queste storie, senza passare su piani paralleli. Poi ci si può credere raccontandole nel periodo del libretto o in un'altra epoca, dipende; ma non bisogna farlo in maniera arbitraria. Io personalmente non lo faccio mai: i miei eventuali spostamenti tengono sempre conto del compositore. A volte gli spostamenti sono suggeriti dalla drammaturgia stessa. Ad esempio, uno spostamento in un'opera di Giuseppe Verdi può essere meraviglioso, perché tante volte è Verdi stesso a chiedere un'attenzione alla nostra contemporaneità. Anche Zeffirelli in alcuni casi ha fatto dei significativi spostamenti, anche se magari non completi, ma dando suggerimenti e sfumature che a noi giovani registi hanno mostrato che bisogna saper stare attenti a un'estetica per poter raccontare una storia. Insomma, se devo vedere un aspetto che ammiro e

Zeffirelli's Legacy Interview with Davide Livermore

Mattia Palma

What is your relationship as a singer and as a spectator, rather than as a director, with the theatre of Franco Zeffirelli?

I have sung with very many directors, really, including Zhang Yimou, but unfortunately, never in a production by Zeffirelli. As a spectator, on the other hand, I have seen many of his productions and I have always been impressed by his instinct for storytelling. This is what has impressed me most, independently from the aesthetics which you may or may not like. For some absurd reason, people in the field began using the term "Zeffirellata" to describe something on stage that is particularly well done or clear. I, on the other hand, believe that a clear story is something that cannot be disregarded and anyone who has been lucky enough to see one of Zeffirelli's productions understands one thing, which, today, is often a delusion – the storyline.

As a director, can you pinpoint in your work any traces of Zeffirelli's legacy?

I have never placed myself in anyone's furrow: each director has his own. But, as I have already said, if there is anything about Zeffirelli that has impressed me, it is the fact that he believed deeply in the stories. Because the fundamental thing, I might almost say from the aesthetic point of view, is really believing in these stories, without passing onto parallel planes. Then, you can tell them by setting them in the time of the libretto or in another time, it depends; but you should not do this arbitrarily. Personally, I never do it: any changes I make always take the composer into account. At times, some changes are dictated by the drama itself. For instance, a change to an opera by Giuseppe Verdi can be wonderful, but very often it is Verdi himself who requires us to pay attention to our own times. Zeffirelli also made some important changes, albeit perhaps not completely, but providing suggestions and nuances that have shown us young directors that it is necessary to be aware of the aesthetics in order to be able to tell a story. In short, if I have to see an aspect that I admire and that I appreciate in Zeffirelli and that I would like

che apprezzo di Zeffirelli e che vorrei ci accomunasse, è proprio il riuscire a raccontare le storie senza essere semplicemente didascalici, ma funzionali alle esigenze della musica. Penso all’attenzione che Zeffirelli aveva per i dettagli, quasi maniacale: penso all’attrezzatura o ai micromovimenti che tengono sempre conto dei suggerimenti della partitura. Le sue regie pucciniane rappresentano un caso davvero clamoroso, perché sapeva che una porta che si chiude è sempre sottolineata da un accordo, che il soffio su una candela è sempre scritto in partitura. Zeffirelli capisce che con Puccini ci troviamo sostanzialmente in un pre-cinema, in uno storyboard dettagliatissimo.

Lei è stato artefice di alcuni degli spettacoli più grandiosi che si sono visti alla Scala in questi anni. Viene quindi naturale un collegamento con la grandeur tipica di alcune produzioni di Zeffirelli. Come intende lei questo tipo di spettacolarità?

Negli ultimi anni ho inaugurato la stagione della Scala per quattro volte consecutive, e spesso mi si è detto che la grandiosità dei miei allestimenti ricordava quella degli allestimenti di Zeffirelli. Evidentemente non posso che essere onorato per questo confronto. Anche perché sono convinto che nella grandiosità si possa comunque rimanere profondamente poetici: Zeffirelli lo era e io ho fatto di tutto per esserlo. La grandiosità può essere finalizzata all'emozione e al raccontare la storia, oppure può essere fine a sé stessa. Penso alle cerimonie di apertura e chiusura di grandi eventi come le Olimpiadi, che spesso sono solo effetti, che già dopo due o tre volte stufano. In Zeffirelli non era mai così, e spero non sia così nei miei spettacoli.

Un altro aspetto che potrebbe accomunarvi è l’attenzione a un linguaggio che sia il più aperto e accogliente possibile per il pubblico.

Zeffirelli non solo sapeva raccontare le storie, ma sapeva raccontarle a tutti: con lui chiunque poteva beneficiare di un credito di intelligenza. All’uscita di uno spettacolo di Zeffirelli, non si corre mai il rischio di sentirsi in imbarazzo a rispondere a quelle domande che si fanno a bruciapelo “Ma ti è piaciuto?”. C’è sempre una parte di pubblico che pensa di dover andare a teatro “studiato”. La verità è che la colpa è di noi registi, della nostra devastante autoreferenzialità teatrale. Perché quando un regista non crede nella vera storia e comincia a raccontarne un’altra parallela, sta giudicando con spocchia compositori e librettisti geniali. L’atteggiamento

to have in common with him, it is definitely succeeding in telling stories without being simply didactic, but functional to the demands of the music. I think of the attention Zeffirelli paid to detail, almost obsessive: I think of the props or of the tiny movements that are mindful of indications in the score. His directing of Puccini’s works represents a markedly clamorous instance, because he knew that when a door is closed, it is always underlined by a chord, when a candle is blown out, it is always written in the score. Zeffirelli understood that with Puccini we are basically faced with pre-cinema, a highly detailed storyboard.

You have been the creator of some of the grandest productions at La Scala in recent years. It is natural to associate them with the grandeur typical of some of Zeffirelli’s productions. How do you see this type of magnificence?

In the last few years, I have opened La Scala’s season four consecutive times and, several times, I have been told that the grandeur of my productions is a reminder of Zeffirelli’s. Of course, I can only count this as an honour, particularly because I am convinced that within the grandeur you can remain deeply poetic: Zeffirelli was and I have tried my utmost to remain so. The grandeur can aim at the emotion and at the storytelling, or it can be an end in itself. I am reminded of the opening and closing of great events, like the Olympics, which are often only effects, which after a couple of times become tedious. In Zeffirelli’s work, it was never like that and I hope it is not like that in my productions.

Another aspect that you might have in common is the attention to a style that is as open and welcoming as possible for the public.

Not only did Zeffirelli know how to tell stories, but he knew how to tell them to everyone: with him, anyone could benefit from a credit of intelligence. Leaving a Zeffirelli production, you never risk that feeling of embarrassment if you are asked questions at point blank, like “Did you enjoy it?” There are always some members of the audience who think they should study before they go to the theatre. The truth is that the fault lies with us, the directors and our devastating self-referential theatre. When a director does not believe the true story and begins to tell a parallel tale, then he or she is arrogantly judging ingenious composers and librettists. In my opinion, the correct attitude is another. Many years ago, I was in a cinema in Florence, together with my mentor, Carlo Majer,

giusto, secondo me, è un altro. Tanti anni fa ero in un cinema di Firenze insieme al mio maestro Carlo Majer e a mio figlio Riccardo. Eravamo andati a vedere *Il Gladiatore* in lingua originale. Da una parte c’era mio figlio, allora piccolo, che si era entusiasmato per la trama avvincente, dall’altra un intellettuale meraviglioso come Carlo Majer, che iniziò delle riflessioni sulla raffinatezza dell’uso degli accenti inglesi nel film. Questo per me rappresenta l’ideale: riuscire a parlare in modo trasversale a un bambino di dieci anni e a un grande uomo di cultura. In questo Zeffirelli era sicuramente un maestro.

Altra questione rilevante è l’uso del mezzo televisivo e delle nuove tecnologie: Zeffirelli con l’Otello del 1976 cura le riprese della prima inaugurazione scaligera in diretta tv, lei ha proseguito sulla stessa strada rendendo le trasmissioni delle sue “prime” sempre più coinvolgenti e all’avanguardia.

Ho rivisto la trasmissione di quell’*Otello* con il mio gruppo di lavoro: Paolo Gep Cucco dello studio D-wok, Cristiana Picco dello studio Giò Forma, Gianluca Falaschi e Antonio Castro. Ci è servita come ispirazione quando abbiamo capito che la partita della “prima” dovevamo vincerla in televisione, lo “scatolon” come lo chiamava Tognazzi. È una grandissima fortuna che un momento così alto della cultura italiana sia così popolare. Apparentemente si tratta della serata più esclusiva dell’anno, ma di fatto viene vista e vissuta in diretta da tutta l’Italia grazie alla Rai. Questo lo ha capito subito anche Zeffirelli, che infatti del suo *Otello* ha curato anche la parte televisiva, pensando a tutta una serie di piani sequenza. Anche noi ci siamo comportati in maniera analoga, e insieme alla regista della Rai Patrizia Carmine abbiamo scelto una serie di movimenti di camera: lei era sempre in prova con me per capire insieme quali inquadrature e punti di vista potevamo sfruttare. La prima della Scala oggi non può essere solo la ripresa di uno spettacolo, ma deve essere una commistione profonda, al confine del cinema live. Il nostro ultimo *Macbeth* aveva delle inquadrature che addirittura privilegiavano chi era a casa. E pensare che c’è stata una parte dell’intelligenza che ha protestato per questo. Noi invece volevamo uno spettacolo per la gente che quei posti non se li poteva permettere. Perché continuiamo a credere che l’opera sia la cosa più straordinaria mai creata in questo Paese e debba essere per tutti.

and my son, Riccardo. We had gone to see The Gladiator in the original language. On one side was my son, at the time still small, who was excited at the enthralling plot, on the other a marvellous intellectual like Carlo Majer, who began commenting on the film’s refined use of English accents. This for me represents an ideal: managing to speak across the board to a ten-year-old and to a great man of culture. Zeffirelli was undoubtedly a master at this.

Another relevant question is the use of television and new technologies. With *Otello* in 1976, Zeffirelli oversaw the filming for the live tv broadcast of La Scala’s opening night, you have pursued the same road making the broadcasts of your “premieres” increasingly enthralling and avant-garde.

I have re-watched the broadcast of that Otello with my work team: Paolo Gep Cucco of the D-wok studio, Cristiana Picco of the Giò Forma studio, Gianluca Falaschi and Antonio Castro. It was useful as an inspiration when we understood that the “premiere” match could only be won on television, or the “scatolon” as Tognazzi used to call it. It is most fortunate that such a peak in Italy’s cultural year is so popular. It is apparently the most exclusive evening of the year, but it is actually seen and experienced live throughout Italy thanks to the Rai. This was something Zeffirelli understood from the start: he indeed curated the television aspect, thinking of a whole series of sequence shots. We also behaved in the same way and together with the Rai director, Patrizia Carmine, we chose a variety of camera movements: she was always at rehearsals with me so that we might understand together which frames and viewpoints we could exploit. Nowadays, La Scala’s opening night cannot just be a filmed performance: it has to be a profound blend, bordering on live cinema. Our recent Macbeth had some frames that privileged the viewer at home. And just think, some members of the intelligentsia protested about this. Instead, we wanted a performance for those people who could not afford a seat. Because we continue to believe that the opera is the most extraordinary thing that has ever been created in this country and is must be available to everyone.



L'eredità di Zeffirelli *Intervista a Mario Martone*

Mattia Palma

Come guarda al lavoro di Franco Zeffirelli, da spettatore e da regista?

A dire il vero non ho visto molti allestimenti di Zeffirelli: non sono mai stato un melomane né un grande frequentatore di teatri d'opera. Il mio rapporto con la lirica è cominciato abbastanza tardi nella mia carriera, mi ci sono avvicinato dall'esterno. Naturalmente conoscevo il lavoro di Zeffirelli, ma soprattutto come regista di cinema, pur sapendo della sua importanza nel teatro e nella lirica, dato che i suoi spettacoli sono ancora rappresentati dovunque. Ricordo che quando ho messo in scena *Otello* a Tokyo, in teatro si parlava molto del riallestimento che ci sarebbe stato di un'*Aida* di Zeffirelli di vent'anni prima, che tutti veneravano come qualcosa di veramente prezioso. Ma di recente mi è capitato di riflettere molto sul suo lavoro: dovendo realizzare *La bohème* come film-tv, ho riguardato con attenzione il suo film della *Bohème* e sono rimasto molto colpito.

Da cosa in particolare?

I compositori d'opera lavorano sempre come se non esistessero limiti di spazio, compattando tutto nella musica. Ad esempio, cosa sono i concertati? Una serie di azioni che avvengono in uno spaziotempo strettissimo e che gli spettatori vedono sul palcoscenico simultaneamente. Il compito del regista d'opera è riuscire a rendere chiaro ciò che accade, fin nei dettagli, e non è un'impresa da poco. Nel suo film della *Bohème* Zeffirelli riesce a mostrare, anzi a illuminare, ogni dettaglio, ogni rapporto, ogni battuta. Poi ci possono essere cose che mi piacciono di più e di meno. Per dirne una, io ho provato a costruire il personaggio di Mimì in maniera molto diversa da lui, ma questo non ha importanza. Quello che mi ha impressionato di quel film è la sua capacità di entrare nell'opera in modo chirurgico, e la stessa limpidezza che aveva sul set sapeva portarla anche sul palcoscenico.

Secondo lei da dove veniva questa capacità?

Credo dalla scuola di Visconti. Io ho conosciuto bene Mauro

Zeffirelli's Legacy Interview with Mario Martone

Mattia Palma

How do you view Franco Zeffirelli's work, both as a spectator and as a director?

*To tell the truth, I have not seen many of Zeffirelli's productions: I have never been an opera lover, nor a great opera theatregoer. My relationship with opera began quite late in my career, I came to it from the outside. Naturally, I knew Zeffirelli's work but, more especially as a filmmaker, though I was aware of his importance in the theatre and in the opera, since his productions have been performed everywhere. I remember when I staged *Otello* in Tokyo, I heard people talking of the upcoming re-production of Zeffirelli's *Aida* of twenty years before, which everyone venerated as something truly precious. But recently, I have found myself reflecting a lot on his work: having to make a tv film of *La Bohème*, I watched his film of *La Bohème* carefully and was greatly impressed.*

By what in particular?

*Composers of opera always work as if there were no spatial limits, concentrating everything in the music. For instance, what are concertati? A series of actions that take place in a reduced space and time and that spectators witness on stage simultaneously. The opera director's job is to succeed in making what is happening clear, right down to the last detail, and not it is a far from easy task. In his film of *La Bohème*, Zeffirelli manages to show, or rather light up, each detail, every relationship, every line. Then, there may be things I like more than others. For instance, I tried to construct the character of Mimì in a very different way from him, but this is of no importance. What struck me about the film is his ability to enter the opera surgically, and that he knew how to bring to the set the same clarity that he brought to the stage.*

Where do you think this ability came from?

I think from the school of Visconti. I knew Mauro Bolognini well, a very different director from Zeffirelli, but one who, in my opinion, had that same stamp of Visconti. It is something that is striking and moving because it is as if we were able to

Bolognini, regista molto diverso da Zeffirelli, ma che secondo me aveva la medesima impronta viscontiana. È qualcosa che colpisce e commuove, perché è come se avessimo la possibilità di vedere la mano del Maestro grazie alla trasmissione del suo magistero a questi artisti. Ancora oggi la sua opera prosegue e resta viva.

Ritiene che la capacità di Zeffirelli di passare da un linguaggio all'altro possa aver favorito questa sua capacità di illuminare i dettagli?

Sicuramente il fatto che fosse regista d'opera, di teatro e di cinema lo ha aiutato moltissimo a ottenere un nitore particolare. Anche questo veniva da Visconti, il regista che in Italia ha dimostrato di più la capacità di mettere in scena lavori in tutti e tre questi campi. In generale sono convinto che i dettagli siano la parte essenziale di un racconto, che si tratti di cinema, di teatro, o di opera. Soprattutto nella lirica è facile perderli, questi dettagli, perché la musica è come un fiume tumultuoso che trascina via tutto. Zeffirelli invece aveva il rigore necessario a mantenere il controllo di tutto, e allo stesso tempo padroneggiava la materia con grande libertà: riusciva a essere al tempo stesso molto accurato e molto libero.

Da un certo momento in poi, Zeffirelli è diventato il rappresentante di una tradizione del teatro d'opera italiano. In che modo si rapporta lei a questa tradizione? La accoglie o la respinge?

Come dicevo prima, la mia posizione di regista d'opera è particolare, perché non vengo dal teatro lirico, ma dal teatro di prosa, o meglio dall'avanguardia. Quindi in passato ho contestato tantissimo Zeffirelli: da giovani è giusto essere artisticamente in guerra con le generazioni precedenti, cercare un modo per superarle. Poi si arriva a capire che la forza, la qualità di un lavoro, sta nel lavoro in sé, al di là delle mode del momento. Il tempo aiuta sempre a rimettere tutto in prospettiva, ma serve anche il momento del fumo della battaglia tra generazioni.

E oggi qual è la battaglia?

Oggi nel teatro lirico sembra esserci questa dicotomia, secondo me troppo schematica, tra spettacoli tradizionali, destinati a piacere al pubblico e a dispiacere alla critica, e spettacoli che invece ne fanno di tutti i colori, che non piaceranno al pubblico e piaceranno alla critica. Ma è un modo di vedere le cose che andrebbe superato.

see the Master's hand through the teaching passed on to these artists. To this day, his work goes on and remains alive.

Do you believe that Zeffirelli's ability to pass from one medium to another might have favoured his ability to light up details?

Definitely the fact that he was an opera, theatre and film director helped him a great deal to obtain particular clarity. This too came from Visconti, the director who, in Italy, demonstrated most the ability to stage works in all three of these fields. Generally, I am convinced that details are the essential part of a story, whether we are talking of film, theatre or opera. Above all, these details are most easily lost in the opera, because the music is like a turbulent river that carries everything before it. Zeffirelli, on the other hand, had the necessary rigour to keep everything under control, and at the same time, he mastered the subject with great freedom: he managed to be very accurate and free at the same time.

From a certain point onwards, Zeffirelli came to represent a tradition in Italian opera theatre. How do you relate to this tradition? Do you welcome or reject it?

As I said before, my position as a director of opera is peculiar because I do not come from the opera theatre, but from repertory theatre, or rather from the avant-garde. So, in the past I often contested Zeffirelli. In our youth, it is right to be artistically at war with previous generations, to try and surpass them. Then you come to understand that the strength, the quality of a work lies in the work itself, regardless of the fashions of the time. Time always helps to put everything into perspective, but the smoke of the battle between generations is also necessary.

And what is today's battle?

Today, there appears to be this dichotomy in opera, in my opinion over-schematic, between traditional productions, destined to please the public but not the critics, and productions that get up to all sorts, which will not please the public, but will the critics. But this is a way of seeing things that needs to be overcome. Personally, I always try to consider each work as a blank slate that I can freely choose to bring to the stage in the times envisaged by the libretto, or that I can conceive as some other kind of performance. I claim this freedom of approach. Because the strength of a production does not depend on its setting, but on its vision

Personalmente cerco sempre di considerare ogni opera come una tabula rasa, che potrò scegliere in libertà di mettere in scena nell'epoca prevista dal libretto, così come posso concepire un altro tipo di spettacolo. Rivendico questa libertà d'approccio. Perché la forza di uno spettacolo non dipende certo dall'ambientazione, ma dalla visione e dalla lettura che un regista applica all'opera che ha tra le mani. Per questo quando vedo lo spettacolo di un collega, non penso mai di voler vedere a tutti i costi qualcosa di completamente diverso, questo non sarà mai un mio parametro di giudizio. Desidero solo che mi arrivi qualcosa di palpitante, di vero, di vivo. Chiediamoci perché ancora oggi andare a vedere uno spettacolo di Zeffirelli costituisca una delle esperienze più appaganti che si possano avere. Perché nei suoi lavori si avverte ancora la forza propulsiva che lui ha saputo infondervi.

Zeffirelli è stato un grandissimo divulgatore d'opera, anche grazie ai suoi film. A causa della pandemia, il film-opera è ritornato centrale, e lei con i suoi lavori realizzati all'Opera di Roma con la Rai è stato uno dei protagonisti di questo ritorno di interesse. Esiste un'attualità del film-opera?

Zeffirelli è stato un maestro nello sfruttare il rapporto tra cinema e opera per la divulgazione. Ma ci sono stati anche altri artisti capaci di lavorare su questo dialogo tra linguaggi, penso al *Flauto magico* di Bergman o al *Don Giovanni* di Losey. Quello che è successo a me è stato particolare, perché non avevo progettato di realizzare un film-opera sul *Barbiere di Siviglia*, ma questa necessità è nata per il Covid, perché in quel momento non si potevano presentare spettacoli al pubblico. Questo mi ha spinto a immaginare qualcosa di inedito perché, a differenza dei film d'opera, in cui la traccia musicale viene incisa e i cantanti possono cantare o sulla base registrata o in playback, noi abbiamo pensato di fare un film con la ripresa musicale in presa diretta. Volevo fare del cinema e allo stesso tempo volevo che la performance dell'orchestra e dei cantanti fosse vera, per restituire il più fedelmente possibile l'esperienza che lo spettatore prova quando assiste a un'opera dal vivo. Insomma, quello che ho cercato di fare con questi tre film, *Barbiere*, *Traviata* e *Bohème*, è stato trasmettere l'esperienza bruciante della performance. Ho l'impressione che questo abbia aperto delle nuove possibilità per mettere in scena opere usando il mezzo filmato.

and on the slant the director applies to the work in his hands. So, when I see a colleague's production, I never think about wanting to see something that, at all costs, is completely different, this for me will never be a yardstick. I only want to get something that throbs, is real, alive. Let's ask ourselves why, even nowadays, going to see one of Zeffirelli's productions constitutes one of the most satisfying experiences we can have. Because in his work, we can still feel that propelling force that he was capable of infusing into it.

Zeffirelli was a great populariser of the opera, thanks also to his films. Due to the pandemic, the opera on film has again become central and you, through your work with the Rome Opera and the Rai, have been one of the protagonists of this renewed interest. Is there something current about filmed opera?

Zeffirelli was a master in exploiting the relationship between film and opera with the aim of popularising it. But there have been other artists capable of working on this dialogue between media, I am thinking of Bergman's Magic Flute or Losey's Don Giovanni. What has happened to me has been peculiar because I had not planned to make a film of the Barber of Seville, but this necessity was born of Covid, because at that moment it was not possible to put on performances in public. This led me to imagine something new, because, unlike in films of operas in which the sound track is recorded and the singers can sing either to the music or mime to the words, we thought of making a film in which the music was recorded live. I wanted to make a film and, at the same time, I wanted the performance of the orchestra and the singers to be real, in order to recreate as faithfully as possible, the experience that the spectator has when watching a live opera. Basically, what I tried to do with these three films – the Barber, Traviata and Bohème – was to transmit the burning experience of the performance. I have the impression that this has opened some new possibilities in staging operas by using the medium of film.

L'italiana in Algeri



Dramma giocoso in due atti
Libretto di Angelo Anelli
Musica di Gioachino Rossini

Milano, Teatro alla Scala, 4 marzo 1953
5 rappresentazioni
Direttore: Carlo Maria Giulini
Regia: Corrado Pavolini
Scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Mario Petri (Mustafà),
Mattiwilda Dobbs (Elvira), Mafalda
Masini (Zulma), Enrico Campi (Haly),
Cesare Valletti (Lindoro), Giulietta
Simionato (Isabella), Sesto Bruscantini
(Taddeo)

Direttore Conductor
Regia Staging director
Scene Sets / Set designs
Costumi Costumes
Coreografia Choreography
Interpreti Performers
Riprese Revivals

La Cenerentola



Melodramma giocoso in due atti
Libretto di Jacopo Ferretti
Musica di Gioachino Rossini

Milano, Teatro alla Scala, 14 marzo 1954
5 rappresentazioni
Direttore: Carlo Maria Giulini
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Nicola Monti (Don Ramiro),
Sesto Bruscantini (Dandini), Mario Petri
(Don Magnifico), Dora Gatta (Clorinda),
Fernanda Cadoni (Tisbe), Giulietta
Simionato (Angelina - Cenerentola),
Carlo Badioli (Alidoro)

L'elisir d'amore



Melodramma giocoso in due atti
Libretto di Felice Romani da "Le philtre"
di Eugène Scribe
Musica di Gaetano Donizetti

Milano, Teatro alla Scala, 11 dicembre 1954
10 rappresentazioni
Direttore: Carlo Maria Giulini
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Rosanna Carteri (Adina),
Giuseppe Di Stefano (Nemorino), Rolando
Panerai (Belcore), Italo Tajo (Dulcamara),
Silvana Zanolli (Giannetta)

Il turco in Italia



Opera buffa in tre atti
Libretto di Felice Romani
Musica di Gioachino Rossini

Milano, Teatro alla Scala, 15 aprile 1955
5 rappresentazioni
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli
Coreografia: Alfred Rodriguez

Interpreti: Nicola Rossi Lemeni (Selim),
Maria Callas (Donna Fiorilla), Franco
Calabrese (Don Geronio), Cesare Valletti
(Don Narciso), Mariano Stabile
(Prodocimo), Jolanda Gardino (Zaida),
Angelo Mercuriali (Albazar)

Riprese: Edimburgo, King's Theatre,
30 agosto 1957; Milano, Piccola Scala,
11 aprile 1958

La Cecchina ossia La buona figliola



Dramma giocoso in tre atti
Libretto di Carlo Goldoni dal romanzo
"Pamela, or Virtue Rewarded"
di Samuel Richardson
Musica di Niccolò Piccinni
Edizione moderna a cura di Giacomo
Benvenuti

Milano, Piccola Scala, 4 gennaio 1957
5 rappresentazioni
Direttore: Nino Sanzogno
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Graziella Sciutti (Cecchina),
Antonietta Pastori (Lucinda), Maria Luisa
Giorgetti (Armidoro), Eugenia Ratti
(Sandrina), Mariella Adani (Paoluccia),
Luigi Alva (Marchese della Conchiglia),
Rolando Panerai (Tagliaferro), Carlo
Badioli (Mengotto)

Riprese: Vicenza, Teatro Olimpico,
21 settembre 1957 (senza scenografie);
Milano, Piccola Scala, 3 febbraio 1958

Mignon



Dramma lirico in tre atti
Libretto di Jules Barbier e Michel Carré
da "Wilhelm Meisters Lehrjahre"
di Wolfgang Goethe
Traduzione di Giuseppe Zaffira
Musica di Ambroise Thomas

Milano, Teatro alla Scala, 22 gennaio 1958
6 rappresentazioni
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
Regia: Franco Zeffirelli
Scene e costumi: Lila De Nobili
Coreografia: Ugo Dell'Ara

Interpreti: Giulietta Simionato (Mignon),
Gianni Raimondi (Guglielmo), Eugenia
Ratti (Filina), Giuseppe Modesti
(Lotario), Franco Ricciardi (Laerte),
Stefania Malagù (Federico), Silvio
Maionica (Giarno)

Don Pasquale



Dramma buffo in tre atti
Libretto di Giovanni Ruffini
e Gaetano Donizetti
Musica di Gaetano Donizetti

Milano, Piccola Scala, 19 gennaio 1959
5 rappresentazioni
Direttore: Nino Sanzogno
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Sesto Bruscantini (Don Pasquale), Rolando Panerai (Dottor Malatesta), Luigi Alva (Ernesto), Graziella Sciutti (Norina), Florindo Andreolli (Un notaro)

Le astuzie femminili



Commedia per musica in due atti
Libretto di Giuseppe Palomba
Musica di Domenico Cimarosa
Revisione musicale di Barbara Giuranna

Milano, Piccola Scala, 18 gennaio 1960
6 rappresentazioni
Direttore: Nino Sanzogno
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli
Coreografia: Mario Pistoni

Interpreti: Graziella Sciutti (Bellina), Paolo Montarsolo (Don Giampaolo Lasagna), Rolando Panerai (Don Romualdo), Luigi Alva (Filandro), Mariella Adani (Ersilia), Fiorenza Cossotto (Leonora)

Lo frate 'nnamorato



Commedia per musica in tre atti
Libretto di Gennarantonio Federico
Musica di Giovanni Battista Pergolesi

Milano, Piccola Scala, 24 maggio 1960
5 rappresentazioni
Direttore: Bruno Bartoletti
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Paolo Montarsolo (Marcaniello), Fiorenza Cossotto (Lucrezia), Paolo Pedani (Pietro), Alvinio Misciano (Ascanio), Jolanda Meneguzzer (Nena), Biancamaria Casoni (Nina), Carlo Franzini (Carlo), Dora Gatta (Vannella), Adriana Martino (Cardella)

La bohème



Scene liriche in quattro quadri
Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
dal romanzo "Scènes de la vie de Bohème"
di Henry Murger
Musica di Giacomo Puccini

Milano, Teatro alla Scala, 31 gennaio 1963
12 rappresentazioni
Direttore: Herbert von Karajan
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Marcel Escoffier

Interpreti: Gianni Raimondi (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Gianni Maffeo (Schaunard), Ivo Vinco (Colline), Federico Davià (Benoit), Giorgio Tadeo (Alcindoro), Mirella Freni (Mimi), Eugenia Ratti (Musetta), Franco Ricciardi (Parpignol), Giuseppe Morresi (Sergente dei doganieri), Carlo Forti (Un doganiere), Enzo Guagni (Un venditore)

Riprese: 7 aprile 1964; Mosca, Teatro Bol'soj, 20 settembre 1964; Monaco di Baviera, Bayerische Staatsoper, 6 novembre 1964; Milano, Teatro alla Scala, 31 dicembre 1964 (direttore: Nino Sanzogno); 27 gennaio 1966; 4 marzo 1967; Montreal, Salle Wilfrid Pelletier, 11 ottobre 1967 (direttore: Herbert von Karajan); Milano, Teatro alla Scala, 15 febbraio 1968 (direttore: Nino Sanzogno); 25 gennaio 1969; 16 aprile 1971 (direttore: Nino Verchi); 7 gennaio 1975 (direttore: Georges Prêtre); Washington, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, 8 settembre 1976; Milano, Teatro alla Scala, 18 febbraio 1977; 22 marzo 1979 (direttore: Carlos Kleiber); 27 maggio 1981; Tokyo, Teatro Bunka Kaikan, 15 settembre 1981; Osaka, Festival Hall, 25 settembre 1981; Yokohama, Kanagawa Kenmin Hall, 30 settembre 1981; Milano, Teatro alla Scala, 3 giugno 1988 (direttore: Tiziano Severini); Osaka, Festival Hall, 16 settembre 1988 (direttore: Carlos Kleiber); Tokyo, Teatro Bunka Kaikan, 20 settembre 1988; Yokohama, Kanagawa Kenmin Hall, 30 settembre 1988; Milano, Teatro alla Scala, 4 giugno 1991 (direttore: Gianandrea Gavazzeni); 17 settembre 1994 (costumi: Anna Anni); 12 settembre 2000 (direttore: Niksa Bareza; costumi: Piero Tosi, ripresi da Alberto Spiazzi); Milano, Teatro degli Arcimboldi, 28 gennaio 2003 (direttore: Bruno Bartoletti); Milano, Teatro alla Scala, 13 giugno 2005 (direttore: Rafael Frühbeck de Burgos); 12 luglio 2008 (direttore: Gustavo Dudamel); 26 settembre 2012 (direttore: Daniele Rustioni); 19 agosto 2015 (direttore: Gustavo Dudamel); 7 giugno 2017 (direttore: Evelino Pidò)

Aida



Opera in quattro atti
Libretto di Antonio Ghislanzoni
Musica di Giuseppe Verdi

Milano, Teatro alla Scala, 22 aprile 1963
7 rappresentazioni
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
Regia: Franco Zeffirelli
Scene e costumi: Lila De Nobili
Coreografia: Ana Radosevic

Interpreti: Antonio Zerbini (Il Re), Fiorenza Cossotto (Amneris), Leontyne Price (Aida), Carlo Bergonzi (Radamès), Nicolai Ghiaurov (Ramfis), Aldo Protti (Amonasro), Piero De Palma (Un messaggero), Nama Nardi (Una sacerdotessa), Aida Accolla (Solista delle danze: Atto I), Elettra Morini (Solista delle danze: Atto II)

Riprese: 20 aprile 1965; 22 aprile 1966; 28 gennaio 1976 (direttore: Thomas Schippers; Coreografia: Mario Pistoni); Tel Aviv, Israeli Opera-YAFO, 14 luglio 2009 (direttore: Daniel Barenboim; coreografia: Vladimir Vasiliev); Milano, Teatro alla Scala, 14 febbraio 2012 (direttore: Omer Meir Wellber); 8 maggio 2018 (direttore: Daniel Oren)

La traviata



Melodramma in tre atti
Libretto di Francesco Maria Piave
Musica di Giuseppe Verdi

Milano, Teatro alla Scala, 17 dicembre 1964
3 rappresentazioni
Direttore: Herbert von Karajan
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Danilo Donati
Coreografia: Giulio Perugini

Interpreti: Mirella Freni (Violetta Valéry),
Romana Righetti (Flora Bervoix),
Limbania Leoni (Annina), Renato Cioni
(Alfredo Germont), Mario Sereni (Giorgio
Germont), Giorgio Goretti (Gastone),
Alfredo Giacomotti (Barone Douphol),
Silvio Maionica (Marchese d'Obigny),
Nicola Zaccaria (Dottor Grenvil), Franco
Ricciardi (Giuseppe), Virgilio Carbonari
(Commissionario), Carlo Forti
(Maggiordomo di Flora), Aida Accolla e
Alfredo Caporilli (Solisti delle danze)

Un ballo in maschera



Melodramma in tre atti
Libretto di Antonio Somma
Musica di Giuseppe Verdi

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1972
13 rappresentazioni
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
Regia: Franco Zeffirelli
Scene: Renzo Mongiardino
Costumi: Enrico Job
Coreografia: Mario Pistoni

Interpreti: Plácido Domingo (Riccardo),
Piero Cappuccilli (Renato), Lou Ann
Wycoff (Amelia), Viorica Cortez (Ulrica),
Margherita Guglielmi (Oscar), Giuseppe
Morresi (Silvano), Luigi Roni (Samuel),
Antonio Zerbini (Tom), Gianfranco
Manganotti (Un giudice), Regolo Romani
(Servo d'Amelia)

Riprese: 13 febbraio 1975 (direttore:
Francesco Molinari Pradelli); 30 dicembre
1977 (direttore: Claudio Abbado)

Otello



Dramma lirico in quattro atti
Libretto di Arrigo Boito
Musica di Giuseppe Verdi

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1976
10 rappresentazioni
Direttore: Carlos Kleiber
Regia, scene e costumi: Franco Zeffirelli
Azione coreografica: Gildo Cassani

Interpreti: Plácido Domingo (Otello),
Piero Cappuccilli (Jago), Giuliano
Ciannella (Cassio), Dano Raffanti
(Roderigo), Luigi Roni (Lodovico),
Orazio Mori (Montano), Giuseppe
Morresi (Araldo), Mirella Freni
(Desdemona), Jone Jori (Emilia)

Riprese: 26 aprile 1980; Tokyo, N.H.K.
Hall, 2 settembre 1981; Milano, Teatro
alla Scala, 15 aprile 1982; 5 febbraio 1987

Cavalleria rusticana



Melodramma in un atto
Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e
Guido Menasci
Musica di Pietro Mascagni

Milano, Teatro alla Scala, 27 gennaio 1981
8 rappresentazioni
Direttore: Georges Prêtre
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Anna Anni

Interpreti: Elena Obraztsova (Santuzza),
Laura Bocca (Lola), Plácido Domingo
(Turiddu), Matteo Manuguerra (Alfio),
Maria Grazia Allegrì (Lucia)

Riprese: 23 febbraio 1988 (direttore:
Giuseppe Patanè)

Pagliacci



Dramma lirico in due atti
Libretto e musica di Ruggero Leoncavallo

Milano, Teatro alla Scala, 27 gennaio 1981
8 rappresentazioni
Direttore: Georges Prêtre
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Anna Anni
Azioni mimiche: Gabriele Tenneriello

Interpreti: Elena Mauti Nunziata (Nedda),
Plácido Domingo (Canio), Juan Pons
(Tonio), Florindo Andreolli (Peppe),
Alberto Rinaldi (Silvio), Alfredo Pistone
(Primo contadino), Ivan Del Manto
(Secondo contadino), Gabriele
Tenneriello, Claudio Intropido, Luigi
Molteni, Pierpaolo Nizzola (Pagliacci) -
Marco Pagani (Mangiafuoco), Claudio
Negri e gli Allievi della Scuola di Ballo
(Acrobati)

Riprese: 31 marzo 1984 (direttore:
Edoardo Müller); 12 aprile 1987
(direttore: Giuseppe Patanè); 1 aprile
1993 (direttore: Riccardo Muti)

Turandot



Dramma lirico in tre atti
Libretto di Giuseppe Adami e Renato
Simoni
Musica di Giacomo Puccini

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1983
9 rappresentazioni
Direttore: Lorin Maazel
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Anna Anni e Dada Saligeri
Movimenti coreografici: Mario Pistoni

Interpreti: Ghena Dimitrova (Turandot),
Sergio Bertocchi (Altoum), Kurt Rydl
(Timur), Nicola Martinucci (Calaf), Katia
Ricciarelli (Liù), Rolando Panerai (Ping),
Ernesto Gavazzi (Pang), Florindo
Andreolli (Pong), Franco De Grandis
(Mandarino), Milena Pauli (Prima
ancella), Mildela Armida D'Amico
(Seconda ancella), Saverio Porzano
(Principe di Persia)

Riprese: 6 aprile 1985; 7 luglio 1988;
Seoul, Centro Culturale Sejong, 16 agosto
1988; Tokyo, N.H.K. Hall, 21 settembre
1988; Mosca, Sala del Palazzo dei
Congressi del Cremlino, 30 ottobre 1989

Il lago dei cigni



Un prologo e due atti
Libretto di Franco Zeffirelli con la consulenza di Jann Parry
Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij
Versione musicale di Lorin Maazel

Milano, Teatro alla Scala, 1 febbraio 1985
9 rappresentazioni
Direttore: Lorin Maazel
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Coreografia: Rosella Hightower
Costumi: Anna Anni

Interpreti: Alessandra Ferri (Odette), Carla Fracci (Odile), Maurizio Bellezza (Sigfrido), Bruno Vescovo (Benno), Paolo Podini (Wolfgang), Tiziano Mietto (Rothbart), Mariella Pavesi (La regina)

Riprese: 27 marzo 1986; Atlanta, Theater of the Stars, 24 giugno 1986; Ottawa, National Art Centre, 3 luglio 1986; St. Louis, Municipal Theatre Association, 7 luglio 1986; San Francisco, War Memorial Opera, 16 luglio 1986

Don Carlo



Dramma lirico in quattro atti
Libretto di François-Joseph Méry e Camille du Locle
Traduzione italiana di Achille de Lauzières e Angelo Zanardini
Musica di Giuseppe Verdi

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1992
12 rappresentazioni
Direttore: Riccardo Muti
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Anna Anni

Interpreti: Samuel Ramey (Filippo II), Luciano Pavarotti (Don Carlo), Paolo Coni (Rodrigo), Alexander Anisimov (Il grande inquisitore), Andrea Silvestrelli (Un frate), Daniela Dessì (Elisabetta di Valois), Luciana D'Intino (La principessa Eboli), Marilena Laurenza (Tebaldo), Nuccia Focile (Voce dal cielo), Orfeo Zanetti (Il conte di Lerma), Mario Bolognesi (Un araldo reale), Aldo Bramante, Giorgio Giuseppini, Ernesto Panariello, Giacomo Prestia, Silvestro Sammaritano, Enrico Turco (Deputati fiamminghi)

La fille du régiment



Opéra-comique in tre atti
Libretto di Jean-François-Alfred Bayard e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges
Musica di Gaetano Donizetti

Milano, Teatro alla Scala, 25 giugno 1996
Allestimento del Teatro Massimo di Palermo, 1959
8 rappresentazioni
Direttore: Donato Renzetti
Regia: Filippo Crivelli
Scene e costumi: Franco Zeffirelli

Interpreti: Ewa Podles (Marquise de Berckenfield), Bruno Praticò (Sulpice), Paul-Austin Kelly (Tonio), Mariella Devia (Marie), Edoardo Borioli (Duchesse de Crakentorp), Nicolas Rivenq (Hortensius), Aldo Bramante (Un caporal), Ernesto Gavazzi (Un paysan), Umberto Bergna (Le maître de danse)

Ripresa: 20 febbraio 2007 (direttore: Yves Abel)

Aida



Opera in quattro atti
Libretto di Antonio Ghislanzoni
Musica di Giuseppe Verdi

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 2006
11 rappresentazioni
Direttore: Riccardo Chailly
Regia e scene: Franco Zeffirelli
Costumi: Maurizio Millenotti
Coreografia: Vladimir Vasiliev

Interpreti: Marco Spotti (Il Re), Ildiko Komlosi (Amneris), Violeta Urmana (Aida), Roberto Alagna (Radamès), Giorgio Giuseppini (Ramfis), Carlo Guelfi (Amonasro), Antonello Ceron (Un messaggero), Sae Kyung Rim (Una sacerdotessa), Luciana Savignano, Roberto Bolle, Myrna Kamara (Ballet)

Riprese: 20 giugno 2009 (direttore: Daniel Barenboim); Tokyo, NHK Hall, 14 luglio 2009; 25 ottobre 2013 (direttore: Gianandrea Noseda)

Il teatro, una grande famiglia

a cura di Vittoria Crespi Morbio

Franco Zeffirelli vive fin da giovanissimo il teatro come dimora elettiva. Per lui non sarà mai un semplice luogo di lavoro, ma una casa sotto il cui tetto gli affetti si intrecciano. Lì instaura quegli appassionati rapporti umani per i quali sarà rimpianto.

Il suo teatro è quello dalle dive predilette, da Anna Magnani a Maria Callas, ma è anche quello della moltitudine di attrezzisti, macchinisti, sarte, elettricisti: da lui chiamati per nome e investiti di un ruolo speciale. Le fotografie testimoniano il suo modo di avvicinarsi a interpreti, comparse e figure dietro le quinte: con abbracci, sorrisi, ammiccamenti scherzosi. Tanti, negli spazi dell'allestimento scenico scaligero, lo ricordano come l'interlocutore più generoso.

Zeffirelli ha creato grandi spettacoli grazie al suo calore umano, che gli permetteva di ottenere il massimo sforzo dai collaboratori. Presente ovunque, in attrezzeria, sartoria, falegnameria oltreché sul palcoscenico, faceva parte della grande famiglia delle maestranze, condividendone la fatica e suscitandone l'entusiasmo.

The Theatre: One Big Family

curator Vittoria Crespi Morbio

From a very early age, the theatre was like an elective home for Franco Zeffirelli. It was never simply a place of work, but a house under whose roof feelings of affection were born. It was here that those impassioned human relationships were formed for which he will be missed.

His was the theatre of favourite divas, from Anna Magnani to Maria Callas, but also of that army of prop designers, machine operators, seamstresses, electricians, all of whom he called by name and invested with a special role. The photographs show how he approached performers, extras and workers behind the scenes: with an embrace, a smile, a playful wink of the eye. There are many behind the scenes at La Scala who remember him as the most generous interlocutor.

Zeffirelli created great performances thanks to his warmth, which enabled him to obtain the most from his co-workers. Always present, with the prop designers, the seamstresses, the carpenters as well as on the stage, he was a member of the big family of artisans, taking part in their efforts and fuelling their enthusiasm.

Zeffirelli con i mimi di *Turandot*, 1983
Foto: Lelli e Masotti



L'italiana in Algeri, 1953

Gioachino Rossini

Direttore Carlo Maria Giulini
Regia Corrado Pavolini
Scene e costumi Franco Zeffirelli



Mario Petri (Mustafà), Giulietta Simionato (Isabella)

La Cenerentola, 1954

Gioachino Rossini

Direttore Carlo Maria Giulini
Regia, scene e costumi Franco Zeffirelli



Dame nel giardino del principe Don Ramiro, atto I

L'elisir d'amore, 1954

Gaetano Donizetti

Direttore Carlo Maria Giulini
Regia, scene e costumi Franco Zeffirelli



Giuseppe Di Stefano (Nemorino), Rosanna Carteri (Adina)

Il turco in Italia, 1955

Gioachino Rossini

Direttore Gianandrea Gavazzeni
Regia, scene e costumi Franco Zeffirelli



Maria Callas (Fiorilla) e le amiche, atto I



Enrico Campi (Haly), Mario Petri (Mustafà), Carlo Maria Giulini, Cesare Valletti (Lindoro), Giulietta Simionato (Isabella), Sesto Bruscantini (Taddeo), Mattiwilda Dobbs (Elvira), Mafalda Masini (Zulma), Zeffirelli



Zeffirelli con i coristi



Zeffirelli, Rosanna Carteri



Angelo Mercuriali (Albazar), Zeffirelli, Maria Callas (Fiorilla), Victor de Sabata, Gianandrea Gavazzeni, Jolanda Gardino (Zaida)

La Cecchina ossia La buona figliola, 1957

Niccolò Piccinni
Piccola Scala

Direttore Nino Sanzogno
Regia, scene e costumi Franco Zeffirelli



Graziella Sciutti (Cecchina), Carlo Badioli (Mengotto)

Don Pasquale, 1959

Gaetano Donizetti
Piccola Scala

Direttore Nino Sanzogno
Regia, scene e costumi Franco Zeffirelli



Graziella Sciutti (Norina), atto I, 2

Lo frate 'nnamorato, 1960

Giovanni Battista Pergolesi
Piccola Scala

Direttore Bruno Bartoletti
Regia, scene e costumi Franco Zeffirelli



Alvinio Misciano (Ascanio), Fiorenza Cossotto (Lucrezia)

La bohème, 1963

Giacomo Puccini

Direttore Herbert von Karajan
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Marcel Escoffier



Zeffirelli, Gianni Raimondi (Rodolfo), Ivo Vinco (Colline)



Zeffirelli, Graziella Sciutti (Cecchina)



Rolando Panerai (Dottor Malatesta), Sesto Bruscantini (Don Pasquale), Erberto Bianchi (maestro collaboratore), Zeffirelli, Luigi Alva (Ernesto), Graziella Sciutti (Norina), Antonio Ghiringhelli, Nino Sanzogno



Zeffirelli, Adriana Martino (Cardella)



Rolando Panerai, Gianni Raimondi, Mirella Freni, Hebert von Karajan, Eugenia Ratti, Gianni Maffeo

Aida, 1963

Giuseppe Verdi

Direttore Gianandrea Gavazzeni

Regia Franco Zeffirelli

Scene e costumi Lila De Nobili



Antonio Zerbini (Il Re), Fiorenza Cossotto (Amneris), atto II, 2

La traviata, 1964

Giuseppe Verdi

Direttore Herbert von Karajan

Regia e scene Franco Zeffirelli

Costumi Danilo Donati



Alfredo Giacomotti (Barone Douphol), Mario Sereni (Giorgio Germont, al centro), Renato Cioni (Alfredo Germont, in primo piano), atto II

Un ballo in maschera, 1972

Giuseppe Verdi

Direttore Gianandrea Gavazzeni

Regia Franco Zeffirelli

Scene Renzo Mongiardino

Costumi Enrico Job



Plácido Domingo (Riccardo), Margherita Guglielmi (Oscar), Zeffirelli

Otello, 1976

Giuseppe Verdi

Direttore Claudio Abbado

Regia Franco Zeffirelli

Scene e costumi Lila De Nobili



Zeffirelli, Carlos Kleiber



Zeffirelli e le giovani comparse



Mirella Freni (Violetta Valéry), Zeffirelli



Zeffirelli tra i coristi



Durante le prove

Turandot, 1983

Giacomo Puccini

Direttore Lorin Maazel
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Anna Anni, Dada Saligeri



Zeffirelli in sartoria

Il lago dei cigni, 1985

Pëtr Il' ič Čajkovskij

Direttore Lorin Maazel
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Anna Anni



Alessandra Ferri, Zeffirelli

Don Carlo, 1992

Giuseppe Verdi

Direttore Riccardo Muti
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Anna Anni



Daniela Dessì (Elisabetta di Valois), Samuel Ramey (Filippo II), Luciano Pavarotti (Don Carlo), atto III, 2

Aida, 2006

Giuseppe Verdi

Direttore Riccardo Chailly
Regia e scene Franco Zeffirelli
Costumi Maurizio Millenotti



Lavorazione presso i laboratori di scenografia in Ansaldo



Durante le prove



Lorin Maazel, Anna Razzi, Zeffirelli, Carla Fracci



Zeffirelli, Luciano Pavarotti

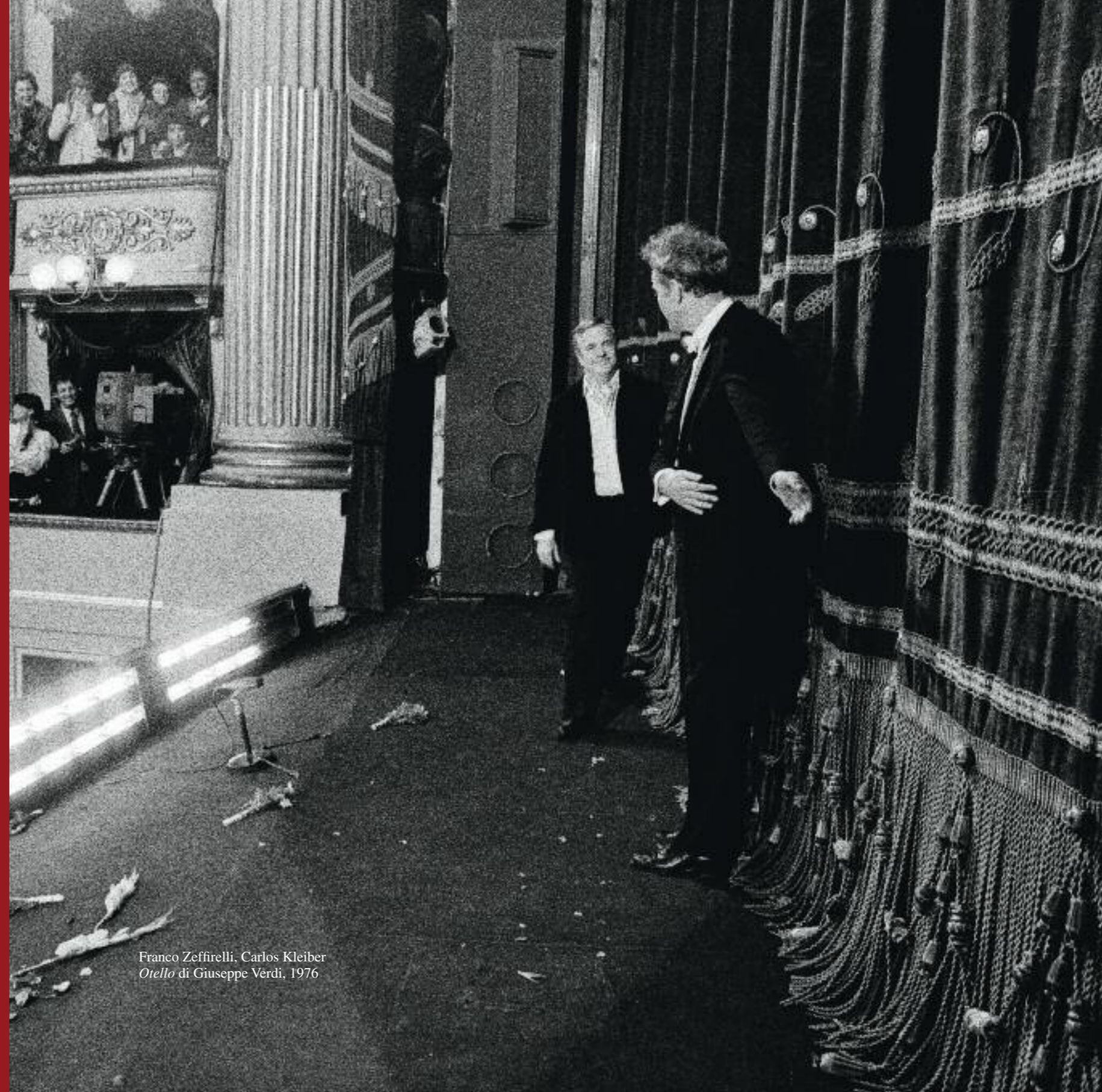


Zeffirelli, Violeta Urmana (Aida), Ildikó Komlósi (Amneris), Riccardo Chailly

Tutte le arti dello spettacolo
si uniscono nell'opera:
canto, dramma, scena, gesto, danza.
È il prato verde dell'Olimpo
dove le Muse si tengono per mano

*All the performing arts combine
in the opera: singing, drama, set design,
gesture, dance. It is the green meadow
of Olympus where the Muses
walk hand in hand*

Franco Zeffirelli



Franco Zeffirelli, Carlos Kleiber
Otello di Giuseppe Verdi, 1976

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Consulente scientifico

Raffaele Mellace

Professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università degli Studi di Genova

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Fotografie

Marco Brescia: p. 10, 54 (in basso), 55 (sn. e ds. in basso), 117, 127 (ds. in alto e in basso ds.)

Brescia e Amisano: p. 102, 106

Francesco Maria Colombo: p. 35, 39, 40-41, 42-43, 47, 48-49, 50, 56-57, 58-59, 60-61, 63, 67, 68-69, 72-73, 80-81, 82-83, 89, 90-91

Lelli e Masotti: p. 14, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78-79, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 115, 116, 119, 126, 127 (sn. in alto e in basso sn.)

Erio Piccagliani: p. 2, 6, 36, 37, 38, 44-45, 46, 51, 52-53, 54 (in alto), 55 (sn. e ds. in alto), 63, 64-65, 114 (ds.), 120, 121, 122, 123, 124, 125, 129

Progetto grafico

Emilio Fioravanti, G&R associati

Stampa

CTG Srl

Il Museo Teatrale alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire le fonti.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2022

© Copyright 2022, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 10.00 (IVA inclusa)

ISBN